

WACŁAW PYCZEK\*

---

## Lekcja pejzażu (według) Adama Chmielowskiego – świętego Brata Alberta

Sztuka polska, bardziej niż jakkolwiek inna, zrosła się z losem kraju. A to już nie zagadnienie artystyczne, a tak osobiste, że każdy sam za siebie rozstrzygnąć je musi. Żadną perswazją nie dałoby się przerobić Velázquezę, El Greco czy Rubensa na Goyę. Jeśli chodzi o reagowanie na „rany dotkliwe”, najprostszą drogę obrał chyba Chmielowski, gdy został bratem Albertem, lub Schweitzer, gdy porzucając organy zmusił się do studiów lekarskich, by zostać lekarzem Murzynów. Takie nierzadkie skoki artystów na wyższy tor mówią o tajemniczym splątaniu ścieżek sztuki i świętości.

Teresa Skórzewska, *Oko widzące*<sup>1</sup>

*Było pejzażystów wielu. Jan Stanisławski był jeden* – to tytuł i podtytuł tekstu Michała Pilikowskiego o wybitnym polskim malarzu przełomu XIX i XX wieku.<sup>2</sup> Parafrazę Mickiewiczowskiej formuły z *Pana Tadeusza* można zastosować także w odniesieniu do innego ważnego artysty z tego czasu – było pejzażystów wielu, ale tylko jeden został kanonizowany. Chodzi oczywiście o świętego Brata Alberta, w świecie – Adama Chmielowskiego, także znakomitego malarza. Jest rzeczą naturalną, że będąc człowiekiem otwartym na Boga, na pełnienie Jego woli, i coraz bardziej Jemu oddanym, otwartym na bliźniego i podejmującym dzieła miłosierdzia, a jednocześnie do pewnego czasu pozostając artystą, zwracał się także ku sztuce (malarstwu) religijnemu. Bliskie mu były osoba i dzieło błogosławionego Fra Angelica, dominikanina żyjącego w XIV i XV wieku. Sam

---

\* DR HAB. WACŁAW PYCZEK, PROF. KUL – Katedra Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: pywac@kul.pl.

<sup>1</sup> T. Skórzewska, *Oko widzące*, „Wiadomości” 1960, cyt. Za: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. M. Kitowska-Lysiak i M. Ujma, Lublin, 1996, s. 304.

<sup>2</sup> M. Pilikowski, *Było pejzażystów wielu. Jan Stanisławski był jeden*, „Wiadomości ASP”, nr 78: lipiec 2017, s. 36.

Chmielowski również tworzył obrazy o tematyce religijnej, jakkolwiek tego typu prac namalował stosunkowo mało. Jego najbardziej znanym dziełem jest *Ecce Homo*, jedyne w swoim rodzaju, niezwykle, ekspresyjne przedstawienie Syna Człowieczego jako cierpiącego Sługi Jahwe. Obraz ten ma swoją fascynującą historię, zarówno jeśli chodzi o sam proces powstawania, jak i późniejsze losy. Arcybiskup Grzegorz Ryś zredagował niezwykle książkę będącą medytacją na temat tego dzieła<sup>3</sup>. Jednak jeśli ujmiemy rzecz statystycznie, Adam Chmielowski malował przede wszystkim pejzaże. Trzeba od razu dodać, że są wśród nich prace o wysokich walorach artystycznych i dużym znaczeniu w historii polskiego malarstwa. Często zwracają na to uwagę piszący o twórczości Chmielowskiego historycy sztuki, artyści malarze i teologowie.<sup>4</sup>

Reasumując te wstępne uwagi dotyczące bohatera szkicu, można powiedzieć krótko – kanonizowany pejzażysta, święty Kościoła katolickiego to ewenement na skalę światową i w dziejach. Jednak aktywność artystyczna Chmielowskiego nie wyczerpywała się tylko w tych rodzajach malarstwa. Długo szukał on swojego miejsca i drogi w sztuce. Podkreśla to Elżbieta Charazińska: „Uderzająca w twórczości Chmielowskiego jest szeroka skala tematyczna, w której widać ustawiczne poszukiwanie własnego artystycznego *emploi* wśród scen symbolicznych, rodzajowych, jak i portretów, pejzaży, a także w malarstwie religijnym”<sup>5</sup>. Można dodać, że w dorobku artystycznym bohatera szkicu w zasadzie nie ma martwych natur.

Adam Chmielowski był twórcą bardzo świadomym jeśli chodzi o swe artystyczne zatrudnienia i pasje. Jako malarza uformowały go doświadczenia edukacyjne z Paryża (w którym był co najmniej dwukrotnie i najprawdopodobniej pierwszy pobyt w tym mieście skierował go ku sztuce), z Warszawy oraz z kilkuletnich studiów w Monachium. Jednak decydujące znaczenie miały na tym polu własne poszukiwania i zabiegi, by po pierwsze zrozumieć prawdziwy sens malarstwa i w ogóle sztuki i po drugie wypracować sobie artystyczną biegłość. Owocem tych dociekań, wysiłków i starań jest między innymi krótką, zaledwie kilkustronicową, ale ważną, odkrywczą i prawdziwie nowatorską rozprawką *O istocie sztuki* („Ateneum”, 1876). Swoje poglądy dotyczące estetyki, a w szczególności malarstwa, także jego tajników, przedstawiał również w listach, głównie do Lucjana Siemieńskiego. Dlatego też postrzegany jest jako teoretyk sztuki. Dla swoich kolegów i przyjaciół malarzy w środowisku monachijskim, warszawskim, a także później w Krakowie czy we Lwowie, również

<sup>3</sup> G. Ryś, *Ecce Homo*, wyd. 2., Kraków 2013.

<sup>4</sup> Literatura przedmiotu dotycząca Adama Chmielowskiego jako malarza jest dość obfita. Dają się zauważyć pewne rozbieżności i kontrowersje dotyczące pozycji artysty w historii polskiego malarstwa. Rzecz wymaga wnikliwego rozpoznania i dokładniejszego opisu.

<sup>5</sup> E. Charazińska, *Adam Chmielowski – św. Brat Albert (1845–1916)*, katalog opracowała E. Charazińska, Kraków 1995, s. 24.

dla przedstawicieli młodszych generacji artystów (np. Karola Homolacsa) był niekłamanym autorytetem. Jego zasługi i pozycja w tym zakresie są obecnie wysoko oceniane przez historyków sztuki. „Chmielowski cieszył się reputacją wybitnego teoretyka i wytrawnego znawcy sztuki”<sup>6</sup> – stwierdzają autorzy książki *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, a następnie podkreślają wyjątkowy charakter roli, jaką odegrał, wskazując go jako „najwyższy autorytet artystyczny i moralny wśród monachijczyków”<sup>7</sup>. Wywarł ogromny wpływ na swych przyjaciół artystów – Maksymiliana Gierymskiego i Stanisława Witkiewicza, formując, w jakiejś mierze, tego drugiego jako krytyka i teoretyka sztuki. Przekonuje nas o tym Maria Olszaniecka we *Wstępie* do I tomu *Pism zebranych Witkiewicza*<sup>8</sup>.

Sam Chmielowski Był teoretykiem starającym się łączyć ideę z praktyką. Taka postawa czyniła z niego perfekcjonistę, co powodowało, że malował powoli, a często niezadowolony z efektów pracy, w taki czy inny sposób niszczył swoje obrazy. Przede wszystkim gdy odkrywał, że w ostatecznym kształcie nie są one zgodne z jego „wewnętrznym światem”. Jak pisze ks. Konstanty Michalski w swojej monografii, Chmielowski

był melancholijnym marzycielem i dlatego miał swój wewnętrzny świat, jakby wyśniony i do niego raz po raz powracał. Chciał ilustrować bajki, rozczytywał się w Teokrycie, szedł za swymi „michałkami”, za marzeniami, a potem kładł na płótno farby, jak nikt inny tego nie robił. Podziwiał Böcklina i głęboko go przeżywał. Był marzycielem i melancholikiem. Nie był nigdy zadowolony z tego, co już zrobił, a nieraz własne swe dzieło niszczył.<sup>9</sup>

Namalował stosunkowo niewiele obrazów, nawet w okresie, gdy był oddany głównie sztuce, czyli, upraszczając: zanim przywdział habit zakonny. Sporo jego prac zaginęło. Z tych powodów dorobek malarski Chmielowskiego, jeśli chodzi o ilość, jest raczej skromny. Trzeba tutaj też dodać, że większość swoich dzieł – w tym także szkice czy studia – wykonywał w małych formatach. Nie jest to też zespół jednolity, jeśli chodzi o stronę techniczną, tematyczną czy stylistyczną. Praktycznie nie malował seriami. Nie drażył tych samych tematów i nie pogłębiał wypracowanych rozwiązań malarskich. Wyjątek stanowią małe akwarele pejzażowe z Podola, ale to zaledwie kilka prac. Również obrazy olejne tylko wyjątkowo można łączyć w jakieś grupy ze względu na wspólny temat czy tonację nastrojową. Tak jest na przykład z pracami zawierającymi

<sup>6</sup> I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011, s. 16.

<sup>7</sup> Tamże, s. 17.

<sup>8</sup> M. Olszaniecka, *Wstęp*, [w:] S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. I.: *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971, s. LXXVIII–LXXIX, LXXXV–LXXXVI, CXXXIX i CLV.

<sup>9</sup> K. Michalski, *Brat Albert*, Londyn 1961, s. 47.

tematyczne motywy funeralne, a ściślej: cmentarne, gdzie poszczególne dzieła stanowią jakby elementy czy ogniwa – podobne, ale i różne – pewnej opowieści wyrażanej przez kompozycje pejzażowe. Z tych powodów trudno mówić o artystycznym stylu Chmielowskiego. Można natomiast przedstawiać cechy jego osobowości lub duchowości, posługując się kategorią stylu, jak to uczynił metropolita Szeptycki:

uderzał mnie w jego postaci charakter artysty – jaki mimo woli i wiedzy zachował już pod grubym i szarym sukniem tercjarskiego habitu. Był zawsze artystą i miał ten rzadki nawet u artystów przymiot, miał ten wybitny i bardzo charakterystyczny swój styl. Styl w mówieniu, w przedstawianiu rzeczy, w krytykowaniu tego, co mu się nie podobało, w chwaleńiu tego, co lubiał<sup>10</sup>.

Chmielowski nie stworzył żadnego nowego nurtu w malarstwie, ale namalował co najmniej kilka obrazów, z których każdy mógł otwierać jakiś nowy kierunek czy nową ścieżkę w malarstwie. Jest tajemnicą, dlaczego bohater szkicu nie poszedł żadną z dróg, które odkrywał. Nieomal każdy jego obraz to jakby osobny świat.

Jako artysta miał Chmielowski szczególne upodobanie do tematów pejzażowych. W pracach, w których podejmował tę tematykę, najpełniej ujawnił się jego talent, a także nowatorstwo. Można powiedzieć, że był mocno zżyty z naturą, mimo iż wiele czasu spędzał w miastach, ale jednak jego widzenie świata uformowane zostało przez bliskie obcowanie z przyrodą chyba już w najwcześniejszym dzieciństwie, gdy przez kilka lat – od 1847 do 1853 roku – mieszkał z rodziną w dzierżawionym, a potem wykupionym, majątku Czernice w powiecie wieluńskim.<sup>11</sup> Do dworku „ładnie położonego nad rzeką, otoczonego starymi drzewami”<sup>12</sup> był bardzo przywiązany. Dlatego – jak pisze dalej cytowana przed chwilą Alicja Ochońska – „rozstanie z Czernicami Adam przyjął z wielkim żalem. W późniejszych latach często je wspominał i zawsze bolał nad ich utratą”<sup>13</sup>. Najprawdopodobniej jego artystyczne początki czy sam moment głębszego zainteresowania się sztuką wiążą się właśnie z pejzażem. Chodzi tu o pobyty w Paryżu – pierwszy w latach 1864–65 i kolejny w 1868 roku – gdy zetknął się z nowymi propozycjami i prądami oraz dokonania w sztuce takimi jak dzieła barbizończyków i Camille’a Corota czy Gustave’a Courbета, ale przede wszystkim z malarstwem impresjonistów, dla których przedstawienia pejzaży stanowiły zasadniczą część twórczości<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> A. Szeptycki, cyt. za: O. Bernard od Matki Bożej, *Duchowość Brata Alberta*, Kraków 1938, s. 46.

<sup>11</sup> A. Ochońska, *Adam Chmielowski. Brat Albert*, Warszawa 1961, s. 12–14.

<sup>12</sup> Tamże, s. 12.

<sup>13</sup> Tamże, s. 13–14.

<sup>14</sup> Por. E. Charazińska, dz. cyt., s. 24.

Moment, gdy Chmielowski wkraczał, jako formujący się artysta, w świat malarstwa, należał do czasu głębokich przemian czy wręcz rewolucji nie tylko w sferze teorii, ale przede wszystkim w obszarze twórczej aktywności. Pojawiały się oryginalne artystyczne wizje rzeczywistości, odkrywcze rozpoznania dotyczące również roli i znaczenia oraz kształtu samej sztuki, ale przede wszystkim twórcy, którzy dzięki odwadze i wyobraźni przełamywali utrwalone konwencje i otwierali nowe perspektywy dla estetycznych przeżyć oraz ich dzieła odsłaniające nowe oblicze świata i charakter duszy ludzkiej. Te doświadczenia radykalnie przemodelowały wszystkie aspekty rzeczywistości związanej ze sztuką. Oto, jak charakteryzuje ten czas monografistka Chmielowskiego:

W dziejach sztuki europejskiej i jej teorii był to okres szczególnie silnych starć. Teorii romantycznej przeciwstawiał się kierunek, którego hasłem było „sztuka dla sztuki”, a który wyrósł na podłożu estetyki Kanta z jego tezą o bezinteresowności estetycznej kontemplacji. Ten kierunek obejmował zarówno naturalizm, jak impresjonizm, przeczący istnieniu obiektywnego świata poza wewnętrznymi doznaniem artysty. Estetyzm naturalizmu walczył z pozytywistycznymi koncepcjami sztuki użytecznej oddanej w służbę idei społecznych.

We Francji impresjonizm zyskał postać dojrzałą po roku 1870, znajdując potwierdzenie w empiriokrytycyzmie Avenariusza i Macha. Formułowane przez nich poglądy, że nie ma prawdy obiektywnej, że obrazy powstają wyłącznie w umyśle człowieka, zbiegły się z fazą dojrzałego malarstwa wrażeniowego i szczytowymi osiągnięciami piśmiennictwa naturalistycznego. Przed teoretykami sztuki stało więc zagadnienie: oderwanie sztuki od kontaktu z rzeczywistością, odsunięcie jej w dziedzinę autonomiczną i elitarną, czy uznanie jej sensu społecznego.

Zagadnienie to stało się również przed Chmielowskim i rozwiązał je w sposób zupełnie indywidualny<sup>15</sup>.

To również niezwykle ważny i przełomowy punkt w historii malarstwa krajobrazowego. Bardzo interesująco, a przede wszystkim kompetentnie o tych sprawach pisze Aleksandra Krypczyk w dwóch studiach stanowiących jej wstęp do katalogu wystawy poświęconej polskim malarzom pejzażystom z II połowy XIX wieku, którzy w monachijskim środowisku artystycznym stanowili dość sporą kolonię.<sup>16</sup> Do tego kręgu należał również Adam Chmielowski. Dlatego pozwolę sobie teraz na przywołanie szeregu faktów i spostrzeżeń przedstawionych

---

<sup>15</sup> A. Okońska, dz. cyt., s. 189–190.

<sup>16</sup> A. Krypczyk, *Nastroje natury. Pejzaż w twórczości polskich monachijszczyków w II połowie XIX wieku. Katalog wystawy w Muzeum Historii Katowic 8 maja – 31 lipca 2006 roku*, Katowice 2006.

w tym opracowaniu, a istotnych dla dalszych rozważań o malarstwie pejzażowym bohatera szkicu.

Problematykę malarstwa krajobrazowego polskich monachijczyków A. Krypczyk przedstawia w szerszym kontekście historycznym i geograficznym. Pierwszy istotny punkt przełomowy w ewolucji tego malarstwa miał miejsce w epoce romantyzmu, gdy twórcy dążyli do oddania w swoich dziełach kolorytu lokalnego i jednocześnie indywidualizowali motywy pejzażowe, natomiast sam krajobraz „miał odzwierciedlać uczucia kontemplującego go człowieka”, a także „stał się nośnikiem nastroju” najczęściej mistycznego<sup>17</sup>. Autorka pisze także o trudnej obecności pejzażu zwłaszcza w oficjalnej i instytucjonalnej przestrzeni społecznej, także w stolicy Bawarii. Ten rodzaj malarstwa był traktowany w szkołach artystycznych po macoszemu. W Monachium był wręcz zakazany w sposób administracyjny<sup>18</sup>, co zmuszało do samokształcenia artystów pragnących zgłębiać tajniki malarstwa krajobrazowego. Warto tu przywołać wyjaśnienie autorki referowanego wstępu: „wbrew utartym w naszej historii sztuki opiniom Królewska Akademia Sztuk Pięknych nie kształciła pejzażystów, gdyż nie było w niej klasy pejzażu”<sup>19</sup>. Wzrost i charakter zainteresowań pejzażem wśród monachijczyków w dużej mierze modelowane były przez szerokie wpływy francuskie, zwłaszcza – w pewnym momencie – barbizończyków, a także w jakimś stopniu dzieła malarstwa holenderskiego, flamandzkiego czy angielskiego:

Barbizończycy nadal malowali w atelier, jednak na podstawie szkiców i notatek wykonanych w plenerze, w bezpośrednim kontakcie z naturą. Często zaczynali malować *en plein air*, by skończyć dzieło już w pracowni. Istotnym elementem pejzażu stawał się bowiem zapis nastroju artysty, wrażenia, jakie w momencie tworzenia wywarła na nim natura – „modelka”. Barbizończycy stworzyli tym samym typ pejzażu, który nazywamy *paysage intime* – pejzażem intymnym.<sup>20</sup>

Dużą rolę w tym zakresie odegrała I Międzynarodowa Wystawa Sztuki zorganizowana w 1869 roku w Glaspalast, gdzie były m.in. obrazy barbizończyków i miał także swoją przestrzeń wystawienniczą zadeklarowany realista Gustave Courbet.

Wpływy te zaowocowały pośrednio jeszcze jedną odmianą pejzażu, którą wygenerowało już samo środowisko bawarskie:

<sup>17</sup> Tamże, s. 5.

<sup>18</sup> Podobnie zresztą było w Krakowie, gdzie pracownia pejzażu została zamknięta przez Jana Matejkę. Bezpośrednią przyczyną był fakt, że władze austriackie nie przyznały funduszy na jej działalność. Zob. M. Pilikowski, dz. cyt., s. 38.

<sup>19</sup> A. Krypczyk, dz. cyt., s. 18.

<sup>20</sup> Tamże, s. 8.

W rezultacie takich zainteresowań malarzy monachijskich około połowy XIX wieku pojawiło się specyficzne zjawisko *Stimmungslandschaft* – pejzażu Stimmungowego. Ten intymny pejzaż wykorzystywał częściowo doświadczenia szkoły z Barbizon oraz XVII-wiecznego malarstwa flamandzkiego i holenderskiego. Nadal powstawał w pracowni jednak na podstawie notatek i szkiców olejnych wykonywanych w plenerze. Często korzystano również z fotografii. Ów zwyczaj wspomaganie się w procesie malowania obrazu fotografiami przedstawiającymi motywy krajobrazowe również zapożyczono od Francuzów.<sup>21</sup>

W dalszej części A. Krypczyk dookreśla charakter i funkcję tego typu malarstwa, w którym nie chodziło o odtworzenie natury, ale o ukazanie nastroju, jaki artysta dostrzegał w pejzażu: „pod względem estetycznym założenia Stimmungu miały romantyczny rodowód, gdyż dziedziczyły przeświadczenie tej epoki, iż człowiek może odnaleźć w naturze odzwierciedlenie stanów swego ducha – tzw. *Seelenzustand*”<sup>22</sup>.

Ta właśnie odmiana krajobrazu stała się zjawiskiem bazowym między innymi dla polskich pejzażyistów. Zasygnalizowany w cytacie aspekt jest bardzo ważny ze względu na Chmielowskiego, dla którego sprawa obecności pierwiastków duchowych w sztuce stawała się coraz bardziej istotna. Ma swoje znaczenie także kwestia dziedzictwa romantycznego, ponieważ bohater szkicu postrzegany jest jako prekursor neoromantyzmu:

W krajach Europy Zachodniej twórczą wyobraźnię wyzwolili spod dyktatu realistycznego obrazowania Böcklin, Moreau i Pius de Chavannes, dla Polaków zaś rolę prekursorów odegrali Adam Chmielowski i Witold Pruszkowski – obaj wykształceni w Monachium, obaj odrzucający ograniczenia materialistycznego światopoglądu i zasługujący na miano neoromantyków.<sup>23</sup>

Z pejzażem Stimmungowym wiąże się także szczególny wymiar obrazów „tzw. format ręcznikowy (niem. *Handtuchformat*)” czyli „silnie wydłużony, pionowy rzadziej poziomy prostokąt”<sup>24</sup>. Wybierali go także polscy artyści, a wśród nich czasem Adam Chmielowski (np. *Biwak powstańców w lesie*, *Kudryńce*), generalnie jednak przeważają u niego układy poziome, w których elementy rzeczywistości są podporządkowane kompozycji horyzontalnej. Tak jest np. w *Krajobrazie wieczornym*, *Szarej godzinie* i *Cmentarzu włoskim o zmroku*.

Zainteresowanie malarstwem krajobrazowym łączy się też z pewną ekspresją żywiołu chromatycznego, z wyraźną obecnością elementów kolorystycznych.

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 9.

<sup>22</sup> Tamże, s. 10.

<sup>23</sup> I. Kossowska, Ł. Kossowski, dz. cyt., s. 15.

<sup>24</sup> A. Krypczyk, dz. cyt., s. 9.

A. Krypczyk pisze o tym wprost: „popularność pejzażu w środowisku artystycznym Monachium była także odbiciem zwycięstwa tendencji malarskich, kolorystycznych”<sup>25</sup>.

Ten aspekt sztuki malarskiej w sensie praktycznym był zjawiskiem fundamentalnym dla Chmielowskiego. Postrzegano go przede wszystkim jako wytrawnego kolorystę. Opinie na ten temat krytyków i badaczy interpretujących i opisujących jego dzieło były raczej zgodne. Rozważania czy uwagi o koloryzmie bohatera szkicu pojawiały się niekiedy w oryginalnych kontekstach. Jeden jest szczególnie ważny, dlatego chcę go wyeksponować, dotykając przy okazji innych. Zacznę od niezwykle lakonicznej wypowiedzi Leona Wyczółkowskiego (są to słowa relacjonowane przez Józefa Pieniążka): „Chmielowski – harmonia, kolor nadzwyczajny [...]”<sup>26</sup>. Użyte tu słowo „harmonia” jest w zasadzie kategorią muzyczną, ale występuje powszechnie jako metafora wszelkiego ładu. W tym przypadku chodzi o architektonikę obrazu. O tym, że w tym zakresie autor *Ecce Homo* był mistrzem, świadczą słowa, które pojawiają się nieco dalej: „Adam Chmielowski powinien mieć monografię. Nauczał, jak konstruować obraz”<sup>27</sup>. Jednak wydźwięk i sens muzyczny pozostają. O muzyczności malarskiego dzieła Chmielowskiego mówili także inni i to już całkiem wprost: „w tych tonach kolorytu jest siła i dystynkcja; nic tu jaskrawością nie krzyczy, owszem, coś jest tak wdzięcznego, tak słodkiego, jak dźwięk melodyjnego organu mowy sprawiającego przyjemne na słuchacza wrażenie. Dość spojrzeć na ten obrazek, aby być od razu podbitym tą harmonią jaka tchnie z niego”<sup>28</sup>. W całej omawiającej *Sjestrę włoską* recenzji, z której przywołano tu zaledwie fragment, są odniesienia nie tylko do muzyki, ale także do poezji zgodnie z romantyczną koncepcją *correspondance des arts*. Podobnie pisał ponad 20 lat później Wojciech Gerson:

[...] całość w barwach tak romantycznie była harmonijną, pociągającą, i w marzeniu wprawiającą, że budziła istotne uczucia do rozmarzenia miłosnego zbliżone. Obraz ten czynił wrażenie bardziej podobne do wrażenia muzycznego niż plastycznego. W innych obrazach Chmielowski był kolorystą o poczuciu barw tak wybornem i niezachwianem, jakie się tylko napotykać zdarza.<sup>29</sup>

Omawiając ten sam obraz w encyklopedycznym haśle poświęconym jego autorowi, przywołuje różne konteksty i podkreśla muzyczny: „jednym z naj-

<sup>25</sup> Tamże, s. 7.

<sup>26</sup> L. Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, Warszawa 1960, s. 206.

<sup>27</sup> Tamże, s. 206.

<sup>28</sup> L. Siemieński, *Z wystawy obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, IV.*, „Czas” 1870, nr 99, 1 V, s. 2; cyt. za: E. Charazińska, dz. cyt., s. 111.

<sup>29</sup> W. Gerson, *Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. I, z. 1, s. 101–102, cyt. za: E. Charazińska, dz. cyt., s. 112.



wytworniejszych obrazów tego kierunku był Chmielowskiego *Ogród miłości*, w którym formy postaci mgliste i nie dość wyraźnie określone, lubo poprawnością tchnące, tonęły w barwach niezmiernie poetycznych, o miedzę graniczących z niedającą się ująć w formy plastyczne muzyką<sup>30</sup>.

Jeśli chodzi o interesujące nas kwestie, bardzo ciekawych informacji dostarcza fragment wspomnień Pii Górskiej ukazujący bohatera szkicu jako wybitnego malarza kolorystę, ale też jako pedagoga, który podczas korekty prac innych artystów w swojej narracji o kolorach posługiwał się terminami muzycznymi:

Rzeczywiście, Chmielowski wybijał się coraz bardziej wśród polskich malarzy rozumem i pracą. Był kolorystą. Kochał soczystość farby, cieszył się zestawieniem barw, ich świetnością, wykwentem, delikatnością lub siłą. Uchodził wśród kolegów za przemyślanego krytyka, toteż przed każdą wystawą musiał oceniać płótna swych przyjaciół. Jego korekta była niezwykle trudna, choć mówił o kolorze jak o muzyce (może właśnie dlatego) i porównywał efekty barwne do poszczególnych instrumentów, wiolonczeli, organów czy fujarki.<sup>31</sup>

Do muzycznej frazeologii sięgnie również Alicja Okońska, opisując *Ogród miłości*, będący nokturnową stimmungową kompozycją pejzażową bliską poetyce Böcklina, inspirowaną przez tematykę antyczną. Swój gest monografistka polskiego malarza wskazuje jako świadomą stylizację wykorzystującą „gwarę muzyczno-malarską”<sup>32</sup> z epoki.

Jednak najwięcej uwagi zagadnieniu umuzycznienia malarstwa Chmielowskiego poświęciła Maria Gołąb w studium *Ut pictura musica*<sup>33</sup>. Przedmiotem jej rozważań stały się pejzaże artyści z lat 1870–1890: *Sjesta włoska* (1870 – zaginiony), *Ogród miłości* (1876), *Cmentarz włoski o zmierzchu* (1880; płótno znane także jako *Cmentarz włoski I*) i *Szara godzina* (1880; dzieło znane także jako *Cmentarz włoski II*). Te dwie ostatnie prace to także nokturny związane z tradycją stimmungową, ponadto to „obrazy, które przeszło o dekadę wyprzedzają dokonania symbolistów”<sup>34</sup>. M. Gołąb w pierwszej części swego tekstu poświęconego Chmielowskiemu nie przeprowadza szczegółowych analiz, ale stara się przede wszystkim formułować wnioski o różnym stopniu uogólnienia. Píše także o synestetycznych uzdolnieniach Chmielowskiego<sup>35</sup>. Przywołuje

<sup>30</sup> W. Gerson, [hasło:] *Adam Chmielowski*, *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. XII, Warszawa 1893, s. 725; cyt. za: E. Charazińska, dz. cyt., s. 112.

<sup>31</sup> P. Górską, *Paleta i pióro (wspomnienia)*, Kraków 1956, s. 86.

<sup>32</sup> A. Okońska, dz. cyt., s. 186.

<sup>33</sup> M. Gołąb, *Ut pictura musica. O wybranych wątkach idei muzyczności malarstwa w estetyce, krytyce i sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Mikolajus Konstantinas Čiurlionis. Litewski malarz i kompozytor*, oprac. i przygotowały do druku H. Olszewska-Jarema, J. Szeligowska-Farquhar, Katowice 2006, s. 87-106.

<sup>34</sup> I. Kossowska, Ł. Kossowski, dz. cyt., s. 16.

<sup>35</sup> M. Gołąb, dz. cyt., s. 92.

bogatą literaturę przedmiotu i rekonstruuje konteksty filozoficzne i estetyczne. Dla prowadzonych tu rozważań szczególnie ważne są dwa wnioski dotyczące muzyczności obrazów:

Sam obraz przemawiał jednak [...] mocno. Nieokreśloność przedstawieniowej sfery i koloryt dzieła – „dźwięczny, słodki, jak dźwięk melodyjnego organu mowy” (Siemieński) – nie wyczerpują przecież tajemnicy jego działania. Najistotniejsza jest tu, jak się zdaje, emanująca z dzieła cisza[...].

Muzyczność obrazu (którą zdefiniować tu możemy jako muzyczność ciszy) odnajdujemy nie tylko w specjalnym kolorycie, lecz w odczuwanej w obrazie wspólnocie z tymi wytworami artystycznego ducha, które mają prowadzić – zgodnie z teorią malarza – przez kontemplację ku metafizycznemu poznaniu.<sup>36</sup>

Walory muzyczne wskazywane przez autorkę studium można odnieść także do innych kompozycji pejzażowych Chmielowskiego, również tych z okresu późniejszego. Myślę tu o akwarelach z Podola z lat 1882–1884, a także o obrazach *Nad rzeką*, *Czarnokozińce* i *Zawale*. Na ogół z prac tych emanuje cisza, skłaniają one do zadumy, refleksji, zapraszają do kontemplacji. Jednak umuzyczenie obrazów bohatera szkicu nie stanowi ich istoty artystycznej. O wiele ważniejsza jest problematyka kolorystyki będącej fundamentalną jakością malarzką. Chmielowski przedstawiany był często jako znakomity, wytrawny kolorysta – o tym tu już mówiono. Sprawa jest sygnalizowana w przywoływanych niedawno cytatach. Szczegółowo charakteryzuje chromatykę autora *Ecce Homo* jeden z pierwszych monografistów artysty – Franciszek Wołtyński. Bardzo precyzyjnie ukazuje on grę barw w malarstwie Chmielowskiego:

Ogromnie śmiałe zestawienie tak silnie kolidujących ze sobą barw, jak czarna i jasny cynober – tu tak pięknie harmonizuje i tak się nawzajem uzupełnia ze szarymi plamami pomników, że gdyby jednego z tych kolorów brakło, lub zastąpiono go innym, obraz nie byłby tym, czym się przedstawia, tzn. nie byłby środkiem do wywołania wrażenia czegoś nieznanego, nie oczekiwanego<sup>37</sup>.

Przywołane słowa dotyczą bezpośrednio obrazu nazywanego przez Wołtyńskiego *Cmentarzyskiem* – dziś znany jako *Cmentarz włoski o zmierzchu*, albo też jako *Cmentarz włoski I*. Doświadczenia z kolorem pozwalały artyście na realizację jego ideału piękna, a także stawiały go w szeregu prekursorów impresjonizmu w Polsce. Pisze dalej o tym monografista malarza:

<sup>36</sup> Tamże, s. 92–93.

<sup>37</sup> S. Wołtyński, *Adam Chmielowski (Brat Albert) jako malarz*, Kraków 1938, s. 25.

Od początku do końca swej pracy artystycznej pozostaje zawsze tym samym głębokim idealistą piękną, znakomitym kolorystą – właściwym sobie, psychologiem i filozofem w sztuce, chociaż nie zawsze bez zarzutu w rysunku, a szczególnie figur. I w historii naszego dorobku artystycznego będzie Chmielowski obok Pruszkowskiego, Stanisławskiego, Chełmońskiego, pierwszym impresjonistą w Polsce, a w ogóle pierwszym, który swoimi poglądami na sztukę wyprzedził malarstwo polskie o przeszło pół wieku<sup>38</sup>.

Chyba najdoskonalszym impresjonistycznym obrazem Brata Alberta jest *Opuszczona Plebania* z 1888 roku – praca o genialnej kompozycji, wyrafinowanej lecz subtelnej kolorystyce – modelowanej przez delikatną grę światła. Dzieło to można postawić obok najlepszych prac Camille Corota i Camille Pissarra. Jeśli chodzi o aspekt chromatyczny na szczególną uwagę zasługują wspomniane tu już akwarelowe pejzaże z Podola z lat 1882-1884, które wbrew temu, co nieraz o nich sądzono, nie są realistyczne, lecz przede wszystkim właśnie kolorystyczne. Wszystko rozgrywa się tutaj w brązach, złamanych błękitach i zieleniach, utrzymane jest w szarej tonacji. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że w jakiś sposób Chmielowski jest tutaj prekursorem pewnych rozstrzygnięć chromatycznych obecnych w akwarelach artystów żyjących znacznie później, w akwarelach Konstantego Brandla czy nawet Jana Cybisa, jakkolwiek ten drugi opierał się już na znacznie innym rysunku. Wszystkich tych artystów łączyło jednak długie i wytrwałe poszukiwanie kolorów i głęboka troska o właściwy ton.

Jak wspomniano na początku tego szkicu, trudno łączyć prace malarskie Chmielowskiego w jakieś większe grupy, ale można powiedzieć, że cechą wspólną jego kompozycji pejzażowych jest mniej czy bardziej wyraźny ślad obecności człowieka, manifestujący się przez elementy architektoniczne (kościół, ruiny zamku, architektura cmentarna, wiejskie zabudowania, krzyże). Motywem, który powtarza się bardzo często, jest droga (np. na obrazach: *Kudryńce*, *Obora*, *Pejzaż z trzema krzyżami*, *Czarnokozińce*, *Park krakowski*). Sam Chmielowski był wiele razy nazywany człowiekiem drogi, szukał swojej ścieżki i swojego miejsca w sztuce. Droga jest zarysowana nawet w prawie abstrakcyjnej, miniaturowej kompozycji *Krajobraz wieczorny*, która, jeśli chodzi o warstwę kolorystyczną, jest podobna do *Cmentarza włoskiego o zmierzchu*. Najbardziej intrygującym płótnem, gdzie jest obecny motyw drogi, jest niewątpliwie *Zawale*, stanowiące summę malarstwa pejzażowego Chmielowskiego. Stanisław Rodziński stwierdził krótko: „»Widok Zawala« namalowany w 1884 roku<sup>39</sup>, jak sądzę jeden z najznakomitszych pejzaży w dziejach polskiego malarstwa<sup>40</sup>. Obraz ten budził podziw i zainteresowanie wielu wybitnych artystów i zasługuje bez wątpienia

<sup>38</sup> Tamże, s. 40.

<sup>39</sup> Autor najprawdopodobniej się pomylił, gdyż obraz powstał w 1883 roku.

<sup>40</sup> S. Rodziński, *Święty Brat Albert – malarz*, [w:] *Obrazy czasu*, Lublin 2001, s. 175.

na osobne omówienie, którego zresztą się doczekało. Chodzi tu o artykuł Pawła Taranczewskiego<sup>41</sup>, który dokonał niezwykle sugestywnej i fascynującej aspektowej interpretacji pejzażu, opierając się głównie na estetycznych koncepcjach Romana Ingardena. Tekst ów jest nie tylko opracowaniem naukowym, ale także świadectwem artysty. Taranczewskiego interesują przede wszystkim „wartości metafizyczne”<sup>42</sup>. Szkic przynosi szereg odkrywczych spostrzeżeń dotyczących np. perspektywy, jednak sądzę, że nie wszystko o tym obrazie zostało już powiedziane, trudno mi także zgodzić się ze wszystkimi sądami, np. z tym, że *Zawale* jest obrazem realistycznym (s. 181). Nie przekonuje mnie też finalna konkluzja o panteistycznym charakterze natury w *Zawalu*. Trafia za to do moich przekonań rozpoznanie pewnej przestrzeni jako kosmosu. Odczytuję to dzieło jako przedstawienie rzeczywistości uporządkowanej, w której wszystko jest na swoim miejscu: także ludzie i zwierzęta, w tym również ptaki. Można tu pokusić się o literacką, też ikonologiczną, interpretację obrazu jako świata przedstawionego oglądanego z perspektywy Boga, który widzi, że wszystko, co stworzył, jest dobre. Na płaszczyźnie płótna zabudowania folwarczne wraz z kościołem tworzą elipsę poprzecinaną wieloma drogami. Dziś odnajduję w tym układzie jakiś projekt owalnych kompozycji Piotra Potworowskiego, np. *Małe Podhale*, *Owal B + A*, *Port w Rewie*, *Owal z morzem południowym*.

*Zawale* to obraz pełni życia, niezwykle harmonijny, dzieło w którym uderza troska o szczegóły, model swoisty i niepowtarzalny. Przepęnia go tajemnicze światło, którego źródło trudno wskazać. Można powiedzieć, że w jakiś sposób obraz ten jest portretem wnętrza swego twórcy, że wypływa z głębi jego istoty. Potwierdzałoby to rozpoznanie Tytusa Czyżewskiego:

Jaki człowiek – takie jego dzieło. Jako człowiek Chmielowski był wielki, skromny i niezwykły. Jego malarstwo to zorganizowana forma plastyczna bez niepotrzebnych efektów i gadulstwa. Chmielowski jest także pierwszorzędnym malarzem krajobrazowym. W skromności i syntetyczności linii w swych krajobrazach dorównuje Corotowi, a koloryt jego mimo pozornej szarości jest pełen szerokich i cennych zestawień. Aby zrozumieć wielkość malarstwa Adama Chmielowskiego, trzeba znać jego odrębne i oryginalne i odrębne i oryginalne jak na owe czasy – traktowanie obrazu. [...] Chmielowski zając powinien w malarstwie polskim wysokie i wyjątkowe stanowisko<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> P. Taranczewski, *Patrząc na obraz Adama Chmielowskiego Zawale*, „Estetyka i Krytyka”, 20 (1/2011), s. 179–187.

<sup>42</sup> Tamże, s. 181.

<sup>43</sup> T. Czyżewski, *Adam Chmielowski – polski Corot*, „Prosto z mostu” 1939, nr 24, s. 7.

## Bibliografia

1. Bernard od Matki Bożej O., *Duchowość Brata Alberta*, Kraków 1938.
2. Charazińska E., *Adam Chmielowski – św. Brat Albert (1845–1916)*, katalog opracowała E. Charazińska, Kraków 1995.
3. *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. M. Kitowska-Łysiak i M. Ujma, Lublin, 1996.
4. Czyżewski T., *Adam Chmielowski – polski Corot*, „Prosto z mostu” 1939, nr 24, s. 7.
5. Gołąb M., *Ut pictura musica. O wybranych wątkach idei muzyczności malarstwa w estetyce, krytyce i sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Mikolajus Konstantinas Čiurlionis. Litewski malarz i kompozytor*, oprac. i przygotowały do druku H. Olszewska-Jarema, J. Szeligowska-Farquhar, Katowice 2006, s. 87–106.
6. Górka P., *Paleta i pióro (wspomnienia)*, Kraków 1956.
7. Kossowka I., Kossowski Ł., *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011.
8. Krypczyk A., *Nastroje natury. Pejzaż w twórczości polskich monachijczyków w II połowie XIX wieku. Katalog wystawy w Muzeum Historii Katowic 8 maja – 31 lipca 2006 roku*, Katowice 2006.
9. Michalski K., *Brat Albert*, Londyn 1961.
10. Nowobilski A.J., *Święty Brat Albert 1845–1916*, Kraków 2016.
11. Pilikowski M., *Było pejzażystów wielu. Jan Stanisławski był jeden*, „Wiadomości ASP”, nr 78: lipiec 2017, s. 36–40.
12. Rodziński S., *Święty Brat Albert – malarz*, [w:] *Obrazy czasu*, Lublin 2001, s. 171–177.
13. Ryś G., *Ecce Homo*, wyd. 2., Kraków 2013.
14. Taranczewski P., *Patrząc na obraz Adama Chmielowskiego Zawale*, „Estetyka i Krytyka”, 20 (1/2011), s. 179–187.
15. Witkiewicz S., *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. I.: *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971.
16. Woltyński F., *Adam Chmielowski (Brat Albert) jako malarz*, Kraków 1938.
17. Wyczołkowski L., *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, Warszawa 1960.

## Streszczenie

Przedkładany szkic stanowi próbę rozpoznania i opisu podstawowych tendencji estetycznych i jakości ściśle malarskich, a także perspektyw metafizycznych określających charakter pejzaży Adama Chmielowskiego. Ten obszar twórczości polskiego artysty jest ukazany w kontekście historii malarstwa krajobrazowego zarówno polskiego, jak i europejskiego. Dla autora artykułu ważnym układem odniesienia jest sfera duchowa wyrażana przez różne gesty malarskie, co stanowi tajemniczy element dzieła Chmielowskiego.

**Słowa kluczowe:** Adam Chmielowski, malarstwo pejzażowe, historia malarstwa, koloryzm, pierwiastki duchowe w sztuce

## The Lesson of Landscape according to Adam Chmielowski – Saint Brother Albert

### Summary

The presented study is an attempt at recognition and description of basic aesthetic tendencies and purely artistic qualities as well as metaphysical perspectives determining the character of Adam Chmielowski's landscapes. The realm of artistic activity of the Polish painter is presented against

the context of landscape painting history – both Polish and European. The author of the current article appreciates the role of an important reference system – the realm of spirit expressed in various artistic gestures which constitutes a secret element of Chmielowski's work.

**Key words:** Adam Chmielowski, landscape painting, history of painting, colourism, spiritual elements in art

---