

## Wstęp

Przedmiotem niniejszej pracy jest monografia polskiego artysty Stanisława Grocholskiego, malarza po części zapomnianego, którego losy życia związane były bezpośrednio ze środowiskiem obecnej w dziejach polskiej historii sztuki XIX wieku tzw. "kolonii polskich monachijczyków".

Stanisław Grocholski nie był tylko jednym z wielu artystów, mających w swych życiorysach monachijskie studia, których przyciągnęła do Monachium renoma tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i sława jej wykładowców. Artysta ten bowiem zapisał własną, bogatą kartę w historii polskiego środowiska artystycznego na obczyźnie. Echa jego popularności w Monachium docierały do krytyków w kraju, a zwiedzający muzea mają już od ponad stu lat okazję zapoznania się z jego dorobkiem artystycznym.

W moim mniemaniu omówienie twórczości Stanisława Grocholskiego stanowi okazję, aby przybliżyć czytelnikowi specyficzną grupę polskich artystów malarzy, często rówieśników artysty, a w dalszej kolejności jego uczniów. Malarze ci pomijani są zazwyczaj w szerszych omówieniach polskiego środowiska artystycznego bawarskiej stolicy, wychodzą oni bowiem poza twarde ramy renomowanego brandtowskiego "sztabu"<sup>1</sup> i brandtowskiej stylistyki.

Historycy sztuki podejmowali już próbę sklasyfikowania pokolenia twórców, których debiut przypada na koniec lat 70 i lata 80 XIX wieku, mających w swych życiorysach artystycznych studia na Akademii Monachijskiej, poprzedzone często krótkim terminowaniem w Wiedniu. W literaturze pojawiają się terminy „epigonów malarstwa rodzajowego”<sup>2</sup>, „satelitów Brandta i Wierusza–Kowalskiego”, „modnych monachijczyków”<sup>3</sup>, czy też „malarzy rodzajowych czwartej ćwierci wieku”<sup>4</sup>.

Stanisław Grocholski wpisuje się w tę trudną do scharakteryzowania grupę artystyczną, którą poprzedziły „Wschodnie tabory Józefa Brandta, roziskrzone blaskiem broni i drogocennych

1 Nazwę „sztab” wprowadził w monografii Aleksandra Gierymskiego, a następnie rozpowszechnił Stanisław

Witkiewicz. S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. II: *Monografie artystyczne*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974.

2 Parafraza stwierdzenie zawartego w pracy: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Wrocław 1960, s. 182.

3 Termin ten jest szczególnie popularny w środowisku antykwarycznym. Wszedł on w użycie już w 2 poł. XIX wieku, kiedy wśród niemieckich „kunsthändlerów”, kolekcjonerów i prywatnych odbiorców zapanowała swoista „moda” na polskie obrazy. H. Stępień, *O polskich monachijczykach*, „Art and Business”, 1991, nr 4, s.27.

4 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s.231.

rzędów końskich, *Wilki* Alfreda Wierusza-Kowalskiego, ciemne punkty na tle ośnieżonej równiny, *Trójki* i *Czwórki* Józefa Chełmońskiego (...) wreszcie *Polowania* i *Patrole* Maksa Gierymskiego”<sup>5</sup>, zaś jej znaczenie przyćmiła ostatecznie sława innej stolicy sztuki - Paryża, nowej Mekki artystycznego świata.

Warto więc podjąć próbę odświeżenia pamięci o Stanisławie Grocholskim, "polskim monachijczyku", utalentowanym malarzu i pedagogu, obywatelu nie tylko Polski pod zaborami, lecz także najważniejszych ówczesnych ośrodków artystycznej Europy. Śledząc losy tego artysty czytelnik świadomy być musi faktu, iż przygląda się również wielu innym twórcom, których biografie i drogi artystyczne determinowały w większości te same czynniki.

Pragnę podziękować promotorowi pracy dr hab. Markowi Zgórniakowi za pomoc merytoryczną i niezbędne rady, a także wszystkim osobom, które umożliwiły mi zebranie jak najszerszego materiału biograficznego do monografii Stanisława Grocholskiego. Dziękuję zwłaszcza Henrykowi K. Grocholskiemu, mgr Hannie Kotkowskiej - Bareji z Muzeum Narodowego w Warszawie, dr Birgit Jooss z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, Ferdinandowi Gutschi z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, a także Patricii M. Virgil, Dyrektor biblioteki i archiwów Buffalo and Erie County Historical Society .

## **I. Źródła**

Zebrany materiał źródłowy dotyczący Stanisława Grocholskiego nie jest bogaty. Związane jest to głównie z faktem, iż w życiorysie artysty wielokrotnie występowały specyficzne „białe plamy”. Tłumaczyć je można różnymi względami, w większości zaś, co omówione zostanie dokładniej w biografii artysty, faktem, iż w trakcie swej wieloletniej emigracji nie utrzymywał on bliskich kontaktów ani ze środowiskiem krakowskim, ani z artystami polskimi w Monachium. Izolację artysty, powodowaną w dużej mierze jego trudnym charakterem, pogłębił zwłaszcza wyjazd malarza do Stanów Zjednoczonych, skąd także dochodziły do kraju tylko nikłe świadectwa tamtejszej jego działalności. Większość z prezentowanych w tym miejscu źródeł zamieszczona zostały w aneksach do pracy.

Pierwszy dokument to „Metryka urodzenia i chrztu Stanisława Grocholskiego”, z której wynika nowa data urodzin artysty, pełne brzmienie jego imion, a także informacje o rodzicach

---

5 E.Matyaszewska, *Mnichów – czyli o artystach polskich w Monachium słów kilka*, „Akcent”, nr 3/4, 1995, s.214.

artysty: Antonim Grocholskim i Elżbiecie Wysockiej<sup>6</sup>.

Ważnym źródłem, stanowiącym podstawę do biografii artysty są *Materyały do Genealogii*, autorstwa Ludgarda Grocholskiego, spisane z maszynopisu i zredagowane przez Zdzisława z Grabowa Grocholskiego<sup>7</sup>. Biografia artysty pochodzi z zeszytu „Życiorysy”, stanowiącego część omawianych *Materyałów*. We wstępie do *Materyałów*, pisany w styczniu 1955 roku w Lublinie, czytamy:

„Stwierdziwszy szereg błędów, niedokładności i rozbieżności, zarówno w różnych herbarzach, do najstarszych włącznie, jak i w <<monografii>> Grocholskich, w <<Złotej Księdze>> Teodora Żychlińskiego zamieszczonej, wprowadził (Ludgard Grocholski-przyp.autorki) na podstawie dokumentalnych źródeł <<najbliższą prawdy>>- jak mówił - genealogie Syrokomlitów, których my Grocholscy z Grocholic i Grabowa, herbu Syrokomla, jesteśmy dalszym ciągiem; „prawdy najbliższą - jako że na przestrzeni stuleci dla niezbadanych całkiem wątpliwości jest miejsca niemało.

Niniejsze materyały z Ludgardowych maszynopisów przezemnie przepisane, dotyczą pierwszych dziesięciu pokoleń genealogicznych drzewa rodziny naszej, wraz z bocznymi, od linii głównej dochodzącymi gałęziami.

Zgodność tego przepisania mego z treścią przez ś.p. Ludgarda z Gr.Grocholskiego podaną własnym podpisem stwierdzam.

Zdzisław z Grabowa Grocholski  
Będący Głównej Linii  
Pokoleniem XVIII.”<sup>8</sup>

Biografia Stanisława Grocholskiego, spisana przez Ludgarda Grocholskiego, jest jedną z najdłuższych w *Materyałach*, składa się na nią streszczenie noty biograficznej pochodzącej z *Polskiego Słownika Biograficznego*, autorstwa Heleny Blumówny.<sup>9</sup>

Dużej wagi jest także spisany w *Materyałach* fragment listu Ludgarda Grocholskiego z dnia 21 września 1949 roku, z którego dowiadujemy się o losach spuścizny po Stanisławie

---

<sup>6</sup> Odpisy akt metrykalnych z parafii w Żołyni znajdują się w Archiwum Archidiecezjalnym w Przemyślu

(Archiwum Archidiecezjalne, Plac Katedralny 4 A, 37-700 Przemyśl)

<sup>7</sup> Ludgard z Grabowa Grocholski, *Materyały do Genealogii* / spisane przez Zdzisława z Grabowa Grocholskiego 1955 roku /- własność prywatna.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s.3.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s.6-8.

Grocholskim.<sup>10</sup>

Istotny materiał źródłowy stanowią świadectwa Stanisława Grocholskiego, dokumentujące pobyt artysty w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1877/1878 do 1880/1881. Mowa w tym miejscu o trzech świadectwach Stanisława Grocholskiego. Pierwsze z lat 1877/1878, podpisane przez profesora I Oddziału Feliksa Szynalewskiego, w spisie studentów tego oddziału nazwisko Grocholskiego figuruje pod numerem 7.<sup>11</sup> Świadectwo z lat 1878/1879, oddziału III, z widniejącymi podpisami profesorów Izydora Jabłońskiego i Aleksandra Gryglewskiego, w tym roku szkolnym Grocholski figurował w spisie pod numerem 59. Ostatnie świadectwo pochodzi z roku 1879/80. Grocholski był wówczas studentem na III Oddziale, pod świadectwem jest podpis profesora Oddziału Władysława Łuszczkiewicza. W spisie uczniów za ten rok nazwisko Grocholskiego znajdujemy pod numerem 66.<sup>12</sup>

Ważnym źródłem dotyczącym okresu studiów Stanisława Grocholskiego w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie są także dwa „Protokoły posiedzenia Dyrekcji i grona Profesorów”, z czasów dyrekcji Jana Matejki.

Pierwszy z dnia 8 marca 1878 roku, odnotowujący fakt przepisania Stanisława Grocholskiego wraz z kilkoma innymi uczniami z pierwszego na drugi kurs w Szkole Rysunkowej,<sup>13</sup> a także protokół posiedzenia z dnia 1 marca 1879 roku, informujący o przeniesieniu młodego malarza na najwyższe w Szkole, V-ty i VI-ty, kursy malarstwa z natury i aktu akademickiego<sup>14</sup>.

Źródłem w bardzo niewielkim stopniu dokumentującym kolejny etap studiów artystycznych Stanisława Grocholskiego, pobyt na Akademii Monachijskiej, jest kopia karty wpisów do Matrikelbücher. Dwudziestojednoletni wówczas artysta wpisuje się na Akademię, do Technische Malklasse, dnia 18 października 1881.<sup>15</sup>

Istotnym źródłem dla biografii artysty jest skąpa korespondencja artysty. Mowa w tym miejscu o trzech listach Stanisława Grocholskiego wysłanych z Monachium do Seweryna Böhma, sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s.8.

<sup>11</sup> *Spis Uczniów w C.K. Szkole Sztuk Pięknych w roku szkolnym 1877/8 z nadmienieniem roku pobytu i uwag [w:] Klasyfikacja 1877-1882 ( Księga Świadectw ) / Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, sygn. KS<sub>2</sub>/.*

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Protokoły za dyrektora Jana Matejki 14 XII 1877 – 18 XII 1892, s.9-10. / Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – teczka nr 171/.*

<sup>14</sup> *Ibidem*, s.22.

<sup>15</sup> Kopia karty wpisowej przesłana z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Monachium / Archiv der Akademie der Bildenden Künste München /, dzięki uprzejmości dr Birgit Jooss.

Wspomniana korespondencja monachijska artysty, skierowana do sekretarza Böhma, dotyczyła obrazów przysyłanych przez artystę na wystawy TPSP. Pierwszy list pisany w listopadzie 1893 roku, informuje o nadesłaniu na wystawę krakowską portretu hrabiego Jana Tyszkiewicza, z zaznaczeniem, iż obraz ten jest własnością prywatną.<sup>16</sup> W drugim liście z 18 listopada 1893 artysta prosi Seweryna Böhma o odesłanie portretu hrabiego Tyszkiewicza na wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Sekretarz zostaje w nim także powiadomiony, iż obraz będzie odebrany z warszawskiej wystawy przez jego właściciela Jana Tyszkiewicza.<sup>17</sup> Z dnia 25 kwietnia 1895 roku pochodzi kolejny, pisany także w Monachium, list Stanisława Grocholskiego do Sewryna Böhma, zawiera on prośbę o natychmiastowe odesłanie obrazu *Czarownica (Odczynianie uroku* – przyp. autorki kat. 11) artyście, pod dokładny adres: „Neu-Passing bei München, Prinz Regenten Strasse 54”.<sup>18</sup>

Kolejnym list monachijskim artysty, adresowany był do Piotra Stachiewicza, chociaż później przekazany został Henrykowi Rodakowskiemu. Stanisław Grocholski piśł go w listopadzie lub grudniu 1894. List ten, zapewne drugi z kolei do Stachiewicza, stanowi dowód na zaangażowanie artysty w związku z jego możliwą nominacją na profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Z listu wynika, iż artysta był gotowy do natychmiastowego opuszczenia Monachium w celu objęcia profesury w krakowskiej Szkole.<sup>19</sup>

Istotny dla sprawy nominacji Grocholskiego jest list Józefa Brandta do Juliana Fałata, następcy Jana Matejki na stanowisku dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, z dnia 27 lutego 1895 roku. W liście tym Brandt poleca nowo wybranemu dyrektorowi uczelni, profesorską kandydaturę Grocholskiego.<sup>20</sup>

Warto dodać, iż z obu listów, których odpisy zamieszczam w aneksach do pracy, podkreślony zostaje fakt, iż wraz z Grocholskim do Krakowa mają zamiar udać się jego uczniowie celem wstąpienia do Szkoły Sztuk Pięknych.

---

16 *Korespondencja Seweryna Böhma. Litery A-G Abramowicz Bronisław – Grosse Juliusz,*

/ Biblioteka Jagiellońska w Krakowie – rkps. BJ 6688/II, karta nr 438 /.

17 *Ibidem*, karta nr 439.

18 *Ibidem*, karta nr 441.

19 *Stanisław Grocholski do Piotra Stachiewicza (?). Monachium [XI lub XII 1894]*, [w:] *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, oprac. A. Ryszkiewicz, Wrocław 1953, s. 197.

20 *Fałat znany i nieznan*y. T.I: *Korespondencja z lat 1874-1895*, wybór i oprac. M. Aleksandrowicz, Bielsko-Biała 2003, s. 372.

## II. Stan badań

Życie i twórczość Stanisława Grocholskiego nie zostały jak do tej pory omówione w sposób szczegółowy i wyczerpujący. Wszystkie wiadomości dotyczące tego artysty pojawiające się począwszy od 2 połowy wieku XIX, wzmiankowane także w najnowszych publikacjach, omówionych przeze mnie w dalszej części stanu badań, istniały na tle szeroko komentowanego zagadnienia tzw. „polskiej szkoły monachijskiej”. Najważniejszym problemem stanu badań wydaje się konieczność dokładnego prześledzenia szczegółów biografii w źródłach wzmiankujących omawianego malarza i sprostowanie wielu niejasności, a nawet pomyłek, które zawiera historia życia Stanisława Grocholskiego.

Błędem w pierwszej kolejności wymagającym sprostowania jest data urodzin artysty. Noty biograficzne Stanisława Grocholskiego opracowane przez H. Blumównę w *Polskim Słowniku Biograficznym*, z lat 1959-1960, a także A. Melbechowską-Luty w *Słowniku Artystów Polskich* z 1975, stanowiące źródło wielokrotnie powielanych później informacji o artyście, podają datę urodzin na dzień 6 czerwca 1858 roku.<sup>21</sup> Odpis akt metrykalnych parafii w Żołyni, miejscu urodzin artysty, podają datę 6 czerwca 1860 roku. Metryka zawiera także wszystkie imiona omawianego artysty, które brzmią Stanisław Norbert Jan, informacja ta pozwoliła na weryfikację innych danych z życiorysu malarza. Trudno określić dokładnie kiedy pojawiła się błędna data urodzin, rok 1858 podają bowiem najstarsze źródła biograficzne o Stanisławie Grocholskim, mowa tu o nocie w *Encyklopedii Orgelbrandta* z 1900 roku / źródło to przywołuję nekrolog z gazety "Dziennik Dla Wszystkich", z dnia 29 lutego 1932, wychodzącej w Buffalo<sup>22</sup>, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych* E. Świeykowskiego z 1905 roku, a także dwa opracowania sztuki polskiej *Malarstwo Polskie XIX-XX wieku* E. Niewiadomskiego z 1926 oraz F. Koperę *Dzieje malarstwa w Polsce* z 1929 roku.<sup>23</sup>

---

21 Hasło *Stanisław Grocholski* opracowane przez: H. Blumówna [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t.VIII, Wrocław Kraków Warszawa 1959-1960, s.589. Hasło *Stanisław Grocholski*, opracowane przez: A. Melbechowska-Luty [w:] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, t.II, Wrocław Warszawa Kraków Gdańsk 1975, s.473-474.

22 *Pogrzeb Stanisława Syrokomli Grocholskiego we wtorek w kościele Świętych Piotra i Pawła*, „Dziennik dla Wszystkich”, z dn.29 II 1932, s.10.

23 E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904*, Kraków 1905, s.87-88; E. Niewiadomski, *Malarstwo Polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s.188; F. Koperę, *Dzieje malarstwa w Polsce. Wiek XIX i XX*, Kraków 1929, s.42-423.

Równie problematyczna jest kwestia szlacheckiego pochodzenia Stanisława Grocholskiego. W tym przypadku źródłem powielanych wielokrotnie pomyłek biograficznych stała się nota z wspomnianego *Pamiętnika Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, w której autor publikacji E. Świątkowski pomylił postać Stanisława Grocholskiego z Tadeuszem zmarłym 16 lipca 1913 roku w majątku rodzowym Grocholskich Strzyżawka na Podolu.<sup>24</sup>

Herbarz Seweryna Uruskiego z 1907 roku podaje: "Tadeusz, drugi syn Henryka i Franciszki z Brzozowskich, dziedzic dóbr Strzyżawka na Podolu, otrzymał zatwierdzenie tytułu hrabiowskiego w Rosji 1881, z żony Zofii, z hr. Zamoyskich, córki hrabiego Stanisława i Róży z hr. Potockich ma dzieci Tadeusza, Remigiana, Michała, Henryka, Zofię i Annę."<sup>25</sup>

*Herbarz Polski* A. Bonieckiego w nocie o Grocholskich herbu Nałęcz podaje, iż synowie Józefa, skarbnika przemyskiego, legitymujący się w 1782 w sądzie ziemskim halickim z herbem Nałęcz "(...) Józef Aleksander, Wojciech Jan i Władysław, (...) w 1780 zawarli układ z Antonim Grocholskim"<sup>26</sup>. Pomimo zbieżności imienia Antoniego Grocholskiego ojca Stanisława Grocholskiego, ze wzmiankowanym w herbarzu Antonim, nie jest możliwe, ze względu na odległą w czasie datę urodzin artysty, aby była to ta sama osoba.

Szlacheckie koligacje Stanisława Grocholskiego wzmiankowane są także w źródłach amerykańskich dotyczących Polonii, mowa w tym miejscu o wspomnianym nekrologu artysty zawartym w "Dzienniku dla Wszystkich", którego autor tak pisał o Grocholskim:

"Człowiek wysokiej kultury, arystokratycznego pochodzenia, żył w Buffalo zamknięty w sobie zdala od zgłęku, malując od czasu do czasu portrety i inne dzieła sztuki", a także o nocie w *Słowniku Biograficznym* księdza Franciszka Bolka, w której Stanisław Grocholski nazwany został "a member of an aristocratic family".<sup>27</sup>

Ostatecznie kwestię szlacheckiego pochodzenia Stanisława Grocholskiego wyjaśniają wspomniane *Materyały* Ludgarda Grocholskiego, a także własne badania genealogiczne prowadzone przez członków szlacheckiej rodziny Grocholskich, zwłaszcza przez Henryka Grocholskiego.<sup>28</sup>

Nieznany pozostaje okres wczesnej młodości i edukacji Grocholskiego. W biogramie

---

24 E. Świątkowski, *op.cit.*, s.88.

25 S. Uruski, *Rodzina. Herbarz Szlachty Polskiej*, t.IV, Warszawa 1907, s.380.

26 A. Boniecki, *Herbarz Polski*, t.VII, Warszawa 1904, s.70.

27 Nekrolog Stanisława Grocholskiego, [w:] "Dziennik dla Wszystkich", *op.cit.*, s.10; Nota *Grocholski Stanisław* „, [w:] *Słownik Biograficzny księdza Franciszka Bolka*, New York 1970, s.144-145.

28 Henryk K. Grocholski przekazał na potrzeby pracy zebrane przez siebie notatki genealogiczne, mają one charakter roboczy i są dopiero we wstępnej fazie opracowania, dlatego nie zamieszczam ich w aneksach do pracy.

artysty zachowanym w archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, znajduje się informacja, iż przez 3 ½ roku Grocholski uczęszczał do szkoły realnej, nie wiadomo jednak gdzie znajdowała się wspomniana szkoła.<sup>29</sup>

Jedynym pewnym źródłem z tego czasu są księgi świadectw Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, z których pochodzą daty tamtejszych studiów malarza, przypadających na lata 1877 do 1880.<sup>30</sup>

Kolejnym istotnym problemem wymagającym wyjaśnienia w ramach stanu badań jest prześledzenie drogi podróży artystycznej młodego Grocholskiego, która najprawdopodobniej odbyła się między połową roku 1880, a końcem 1881.

Rok 1881 wydaje się najpewniejszy dla określenia kresu podróży, bowiem w tym roku, w Archiwach Akademii Monachijskiej, pojawia się konkretna data 18 października towarzyszy jej nr.ewidencyjny 4056. Jest to dzień, w którym Grocholski zapisał się na zajęcia akademickiej Technische Malklasse.<sup>31</sup>

Informacja o studiach Grocholskiego, w okresie przedmonachijskim, na Akademii Wiedeńskiej, pod kierunkiem profesora Carla Würzingera pochodzi z artykułu *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie* Adolfa Nowaczyńskiego, zamieszczonego w numerze 18 "Kraju" Autor ten pod pseudonimem Clarus, zamieszczał regularnie w tym czasopiśmie wiadomości dotyczące środowiska „polskich monachijczyków”.<sup>32</sup>

W *Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, z roku 1905 autorstwa E. Świeykowskiego, pojawiła się kolejna informacja dotycząca tego okresu pracy i nauki Grocholskiego. E. Świeykowski przedstawiając krótkie monografie artystów wystawiających swe prace na salonach organizowanych przez Towarzystwo scharakteryzował min. dwóch malarzy, Stanisława Grocholskiego, a także Tadeusza Grocholskiego.

Ta zbieżność nazwisk stała się zgubna dla samego autora publikacji, który pomylił obu artystów. Świeykowski podaje, iż Tadeusz Grocholski studiował w Paryżu u Leona Bonnata, tytuując jego biografię „Stanisław Grocholski”.

---

29 Odpis biogramu dzięki uprzejmości Ferdinanda Gutschi, archiwisty Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu

(Archiv und Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien).

30 *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, red.J.E. Dutkiewicza, t.I: 1816-1895,

oprac.J.Jeleniewska-Ślesińska, Wrocław 1959-1969, s.228.

31 *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, opr.H. Stępień,

M.Liczbńska, t.II, Kraków 1999, s.13 (Wykaz artystów polskich wpisanych do ksiąg immatrykulacyjnych Akademii

).

32 A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni.Obrazy i ludzie*, “Kraj”, nr 18, 1900, s.257-260.



O tym jak dalece błąd Świeykowskiego wpływał na noty biograficzne Grocholskiego, świadczy powtórzenie informacji o paryskich studiach Stanisława u Bonnata przez Feliksa Koperę, w jego *Dziejach malarstwa w Polsce*, która to publikacja uchodzi do dziś za pionierską dla dziejów sztuki w Polsce.<sup>33</sup> Wiadomość o paryskich studiach Grocholskiego powtarzają także kolejno noty H. Blumówniej w *Polskim Słowniku Biograficznym* (z lat 1959-60), A. Melbechowskiej-Luty, w *Słowniku Artystów Polskich* (z roku 1975), a także najnowsza krótka biografia zamieszczona w katalogu zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, wydanym w 2001 roku, autorstwa Elżbiety Wojtałowej.<sup>34</sup>

Biogram Stanisława Grocholskiego zamieszczony w *Pamiętniku Towarzystwa Sztuk Pięknych* spowodował poważne zafałszowanie wiedzy o studiach zagranicznych artysty. Warto w tym miejscu przyrzeć się bliżej temu problemowi, by możliwie jak najdalej uwiarygodnić biografię Grocholskiego. Świeykowski opatruje notę biograficzną Tadeusza Grocholskiego imieniem Stanisław Grocholski, podając przy tym, iż artysta ten studiował w Paryżu u Leona Bonnata, a następnie wyjechał do Monachium, gdzie podjął naukę na tamtejszej Akademii. W biogramie Stanisława Grocholskiego, w tym przypadku tytuowanym „Tadeusz Grocholski”, nie pojawia się żadna wzmianka o studiach paryskich artysty.<sup>35</sup> Wydaje się zasadne stwierdzenie, iż Świeykowski pisząc biografię Stanisława Grocholskiego, korzystał z pisanego zaledwie kilka lat wcześniej biogramu tegoż artysty, autorstwa Adolfa Nowaczyńskiego (pseudonim Clarus), zamieszczonego w czasopiśmie „Kraj”, z roku 1900, w serii artykułów *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*. Clarus tak przedstawia artystyczną podróż Grocholskiego: „Stanisław Grocholski-Litwin (a to wiele znaczy), był w Krakowie uczniem Łuszczkiweicza (...). Potem z pp.: Aksentowiczem, Ejsmodnem, Pochwalskim, był w szkole Wagnera - przedtem krótko w Wiedniu u Würzingera, poczem u Seitza”<sup>36</sup>

Przyczyną wielu niejasności w biografii Stanisława Grocholskiego, stały się noty biograficzne dr Heleny Blumówny. W obszernym nekrologu artysty zamieszczonym w dodatku „Nauka Literatura Sztuka” do „Słowa Polskiego”, z dnia 10 lipca 1933 roku, autorka podaje, iż Stanisław Grocholski, po studiach na Akademii Wiedeńskiej wyjeżdża do Paryża, gdzie podejmuje naukę

---

33 F.Kopera, *Dzieje malarstwa...*, *op.cit.*, s.422-423.

34 Hasło Stanisław Grocholski, opracowane przez :H.Blumównę, [w:] *Polski Słownik...op.cit.*, s.589; hasło *Stanisław Grocholski*, opracowane przez A.Melbechowską-Luty,[w:]*Słownik Artystów...*, *op.cit.*, s.473-474;

E.Wojtałowa, *Stanisław Grocholski (1858-1932)*, [w:] H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku. Nowoczesne malarstwo polskie*. Katalog zbiorów pod red.Z. Gołubiew, Kraków 2001, cz.1, s.106.

35 E. Świeykowski, *op.cit.*, s.87-88.

36 A. Nowaczyński, *op.cit.*, s.258.

pod kierunkiem Leona Bonnata, kolejnym etapem studiów było zaś Monachium. W nocy tej czytamy:

„Leon Bonnat był już tylko znacznym przedstawicielem realistycznego kierunku, wszczętego przez Courbeta, zmierzającego do utrwalenia zjawiska przyrody w tej formie, w jakiej się nam przedstawia (...) Sztuka Bonnata jest już tylko wytworem pochodnym, a choć znajduje duże znaczenie u współczesnych, pozostaje z dala od istotnych założeń i poszukiwań artystycznych, które wpłyną w latach 70-tych ubiegłego wieku na przewartościowanie samych postaw sztuki. Grocholski ulegając w Paryżu wpływom Bonnata, nie zbliżył się do ustalającego się impresjonizmu, tym bardziej, gdy udał się następnie do Akademii w Monachium, przejętej wówczas w zupełności duchem realizmu w sztuce”.<sup>37</sup>

Informacje o studiach paryskich artysty autorstwa Heleny Blumówny, powtórzone zresztą przez nią w biografii dla *Polskiego Słownika Biograficznego*, nie znajdują potwierdzenia w innym nekrologu zamieszczonym w dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, w dniu 18 grudnia 1933. Jego autor, Józef Kwiatkowski, zaznaczywszy, iż informacje przez niego zamieszczone pochodzą od rodziny i przyjaciół zmarłego artysty, odnotowuje:

„Studia odbywał początkowo w Krakowie pod Łuszczkiewiczem i Matejką, potem przez rok w Wiedniu. Dłuższy czas bo 22 lata przebywał w Monachium, gdzie po wypełnieniu studiów w szkole prof A.Wagnera założył w willi swej pracownię i prowadził prywatną szkołę malarstwa”.

<sup>38</sup>

*Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych E. Świeykowskiego* stał się źródłem wielu pomyłek w biografii artysty, bowiem weryfikacji wymaga także inna zamieszczona tam informacja. Autor przypisuje obu malarzom, Stanisławowi i Tadeuszowi Grocholskiemu, otrzymanie srebrnego medalu na Wystawie Sztuki Współczesnej we Lwowie w roku 1894.<sup>39</sup> *Katalog Ilustrowany* tejże wystawy, w spisie artystów i wystawionych przez nich prac, nie odnotowuje obecności na wystawie Tadeusza Grocholskiego, zaś pod nr 73 wpisany został obraz *Czarownica* Stanisława Grocholskiego, z towarzyszącą mu krótką informacją, o wystawieniu obrazu na sprzedaż.<sup>40</sup>

W informacji i noty dotyczące omawianego artysty, ukazujące się głównie na łamach

---

<sup>37</sup> H.Blumówna, Nekrolog Stanisława Grocholskiego, „Nauka Literatura Sztuka”, 10 VII 1933, nr 26, s.II.

/ dodatek do: „Słowo Polskie” nr.187, 1933./

<sup>38</sup> J.Kwiatkowski, *Stanisław Grocholski*, „Kurier Literacko Naukowy”, 1933, nr 51, s.V.

/ dodatek do: „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1933, nr 350 /

<sup>39</sup> E. Świeykowski, *op.cit.*, s.87-88.

<sup>40</sup> *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Współczesnej we Lwowie*, Lwów 1894, s.15.

prasy, obfituje okres monachijskiego pobytu Stanisława Grocholskiego, przypadający na lata 1881-1901. Nazwisko Grocholskiego pojawia się bardzo często w artykułach dotyczących kolonii polskich artystów w Monachium, informujących o tamtejszych poczynaniach Polaków, ich udziale w monachijskich wystawach, lecz także o partycypacji "monachijczyków" w konkursach i salonach polskich.

Noty o Polakach, w tym o Stanisławie Grocholskim, ukazywały się w takich gazetach z epoki jak "Czas", "Kłosa", "Biesiada literacka", "Echo muzyczno-teatralno-artystyczne", "Tygodnik Ilustrowany", "Sztuka", w stałych pozycjach tytułowanych: „Z Monachium" ("Czas"), "Listy z Monachium („Sztuka”)", "Monachijczycy Nowocześni. Obrazy i Ludzie" ("Kraj").

Na łamach wspomnianych czasopism pojawiają się także szczegółowe opisy poszczególnych dzieł Grocholskiego, publikowane najczęściej w "Tygodniku Ilustrowanym", w stałej rubryce *Nasze ryciny*, z towarzyszącymi im nieraz całostronicowymi reprodukcjami dzieł malarza. W artykule z "Echa muzyczno-teatralno-artystycznego", anonimowy autor tak pisał o Grocholskim: "Do szeregu powyższych artystów przybywają inni młodzi, z talentem, poświęcając się studiom w powyższym kierunku. Mam na myśli obraz znacznych rozmiarów malarza lwowskiego Stanisława Grocholskiego wystawiony świeżo w salach Kunstvereinu w Monachium *W świątyni*"<sup>41</sup>.

Talent Grocholskiego znalazł także uznanie w nocie dotyczącej obrazu *Smutny koniec*, pochodzącej z "Tygodnika Ilustrowanego" z 1900 roku: "Prostota i jednocześnie niepospolity sentyment cechują wszystkie obrazy Stanisława Grocholskiego. Te cechy znamienne jego talentu spotykamy i w niniejszej rycinie. Wyobraża ona biednego pajaca, którego śmierć spotkała w drodze do wioski. Ta jasna, pogodna noc zimowa, ten pejzaż śnieżny roztaczający się szeroko, razem z leżącym trupem Pierrota stanowi pomysła harmonijny, jednolity. W tej scenie tkwi myśl bardziej głęboka. I Grocholski umie ją wyrazić jasno, tak, że wszelkie komentarze stają się zbędne."<sup>42</sup> Sądy wartościujące twórczość Grocholskiego będą stale obecne w niezliczonych opisach jego dzieł reprodukowanych we wspomnianych czasopismach .

Istotnym wydarzeniem w trakcie monachijskiego pobytu Stanisława Grocholskiego było założenie, w roku 1891, wspólnie z Wacławem Szymanowskim prywatnej szkoły rysunku i malarstwa. Interesujące dla poznania działalności prywatnej szkoły, a przy tym samej postaci jej

---

41 Antoni M., *Żydz w najnowszym malarstwie polskim*, „Echo muzyczno-teatralno-artystyczne”, 1885, nr 90, s.245-246.

42 Autor anonimowy, *Nasze Ryciny*, "Tygodnik Ilustrowany", 1900, półr,1, nr 6, s.116.

założyciela, są dwie publikacje: wspomniany już artykuł Clarusa *Monachijczycy nowocześni* z roku 1900, a także pamiętnik Mariana Trzebińskiego ucznia w szkole Grocholskiego w latach 1891-1895.<sup>43</sup>

Marian Trzebiński uczestniczący w zajęciach razem ze swym przyjacielem Edwardem Okuniem tak pisał o Grocholskim:

" Sam (...) kierownik liczył wówczas lat trzydzieści kilka. Był to przystojny człowiek, miał krótko ostrzyżoną bródkę, jakie wówczas wszyscy nosili (...). W Monachium był zupełnie zadomowiony, gdyż mieszkał tu od lat kilkunastu. Jako artysta i jako człowiek Grocholski był indywidualnością nieprzeciętną (...) Był to człowiek inteligentny. Umiał dużo, uczył dobrze, lecz był twardego karku, co nigdzie nie jest mile widziane a najmniej w Polsce. Toteż ciężki żywot pędził Grocholski biedny, zarówno w Monachium jak i w Ameryce, dokąd wyjechał i gdzie zmarł w biedzie."<sup>44</sup>

Marian Trzebiński i Adolf Nowaczyński, to także jedyni autorzy, którzy podają istotne dla badań nad działalnością Grocholskiego wiadomości o kierowanej przez niego szkole artystycznej; ich wartość jest o tyle ważna, iż słowa obu tych autorów określają stosunek ówczesnego środowiska artystycznego do pracy pedagogicznej omawianego artysty.

W części stanu badań dotyczącej okresu monachijskiego w biografii artysty ważne miejsce zajmuje członkostwo w stowarzyszeniu Secesja Monachijska (Verein bildender Kunstler Münchens "Secession"). Z niewiadomych przyczyn informacje o zapisaniu się artysty do tego pionierskiego stowarzyszenia, które *nota bene* wyprzedziło swym powstaniem Secesję wiedeńską i berlińską, pomijane jest w literaturze współczesnej malarzowi, co więcej nie pojawia się także w publikacjach E. Świejkowskiego, E. Niewiadomskiego i F. Kopery. Wspomniana literatura nie odnotowuje także udziału Grocholskiego w I Wystawie Secesji Monachijskiej, inaugurującej działalność Stowarzyszenia. A. Melbechowska-Luty w swej nocie biograficznej o Grocholskim wydaje się być pierwszą, która informuje o członkostwie artysty w Secesji Monachijskiej, kwestia ta podnoszona będzie także w późniejszych publikacjach dotyczących środowiska „polskich monachijczyków”, również w tych najnowszych, autorstwa H. Stępień, m.in. w artykule *In the circle of Munich Modernism. Under the Banner of Secession. Facts and Reflexions*,<sup>45</sup> a także w innej pracy tejże autorki *Artyści Polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, z roku

---

43 M.Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, Wrocław 1958.

44 *Ibidem*, 59-60.

45 H.Stępień, *In the Circle of Munich Modernism. Under the Banner of Secession. Facts and Reflexions*, [w:] *Totenmesse: Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*, Warszawa 1996, s.105.

2003.<sup>46</sup>

Listę członków Stowarzyszenia „Secesja Monachijska”, na której odnajdujemy nazwiska Stanisława Grocholskiego i Wacława Szymanowskiego, podaje w zredagowanej wersji M.Makela w publikacji z roku 1990: *The Munich Secession. Art and Artists in Turn of the Twentieth Century Munich*.<sup>47</sup>

Istotną dla życiorysu malarza jest powołanie Grocholskiego, po roku 1893, tzn. dacie śmierci Jana Matejki, dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, na profesora Szkoły. Kandydaturę Grocholskiego na takie stanowisko wysunął nowo wybrany dyrektor instytucji, Henryk Rodakowski. Wiadomości o wspomnianej profesorskiej nominacji Grocholskiego i jej odwołanie w atmosferze skandalu przez kolejnego dyrektora Szkoły Juliana Fałata, powołanego w 1894 roku, zaraz po śmierci Rodakowskiego, są kluczowe dla poznania atmosfery ostatnich lat pobytu Grocholskiego w Monachium.

Ówczesne krakowskie środowisko artystyczne, związane z dziejami Szkoły Sztuk Pięknych, nie wspomina o okolicznościach towarzyszących odrzuceniu kandydatury Grocholskiego. Kulisy tej sprawy wyjaśnia jednakże Marian Trzebiński, który pozostawał wierny nauczycielowi i w swych pamiętnikach wspomina Grocholskiego z szacunkiem.

O planach Rodakowskiego na reorganizację Szkoły Sztuk pięknych, na wzór Akademii Monachijskiej, tak pisał Trzebiński: "Ustanowiono dwie szkoły rysunku i dwie malarstwa, zupełnie od siebie niezależne. Profesorami mieli być z dawnych pedagogów Cynk i Unierzyski, oraz dwóch nowo zaproszonych, tj. Axentowicz i Grocholski. Luszczkiewicz, Loffler i Jabłoński, mieli być podani do emerytury."<sup>48</sup>

Za radą Brandta, który nieustannie odmawiał przyjęcia stanowiska dyrektora Szkoły, zarówno ze względu na wiek jak i niechęć dla opuszczenia Monachium, po śmierci Rodakowskiego powołano na stanowisko dyrektora Juliana Fałata. Wraz z nim otwiera się kolejny rozdział historii nominacji Grocholskiego, dla której kluczową postacią stał się przyjaciel Fałata Juliusz Herman Trzebiński wspomina dalej: " Pochodził on (Herman-przyp.autorki) z rodziny bankierskiej, spokrewnionej z najwyższą plutokracją warszawską. (...) Podczas rozmowy z Hermanem doszli obaj do przekonania, że trzeba teraz ratować biednego Leona Wyczółkowskiego, który od dłuższego już czasu siedział w zamożnym domu ziemiańskim na

---

46 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003, t.III, s.153.

47 M.Makela, *The Munich Secession.Art and artists in the Turn of the Twentieth Century Munich*, Princeton 1990, s.151-152.

48 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.75-76.

Ukrainie i tam malował rodzajowe sceny i typy ukraińskie (...) Otóż przezorny Herman powziął plan wydobywania biednego "Wyczółła" z ciasnego zaścianka ukraińskiego na szersze pole świata sztuki. Ale jak? - Zrobić go profesorem, usunąwszy jednego z czterech zaprojektowanych przez poprzedniego dyrektora. (...) Ale kogo usunąć? Najlepiej Grocholskiego, bo to człowiek kostyczny, twardy nieustępliwy, zawsze pracował sam, toteż rzecz wątpliwa, czy będzie umiał pracować w gronie innych malarzy. Ostatecznie Grocholski ma swą szkołę w Monachium, a Wyczółkowski nie miał nic. Jak postanowili, tak zrobili."<sup>49</sup>

Historia ta ma jednak smutny epilog. Olbrzymi afront, który spotkał Grocholskiego przyczynił się najprawdopodobniej do zerwania wszelkich kontaktów osobistych z ojczyzną oraz odsunął malarza w cień monachijskiego życia artystycznego, a jednocześnie sytuacja ta wpłynęła ostatecznie na decyzję Grocholskiego o wyjeździe wraz z żoną Izabelą Pawłowską do Stanów Zjednoczonych w 1901 roku.

Datę wyjazdu z Monachium wymieniają dwa nekrologi Stanisława Grocholskiego, które ukazały się na łamach "Sztuk Pięknych" i "Słowa Polskiego", a powtórzy ją późniejsza literatura biograficzna.<sup>50</sup> Inne, wcześniejsze źródło, wspomniany wielokrotnie nekrolog z polonijnej gazety "Dziennik Dla Wszystkich" z dnia 29 lutego 1932, odnotowuje, iż artysta przybył do Stanów w 1900 roku i po pobycie-początkowo w Nowym Jorku, Chicago i ponownie Nowym Jorku osiadł ostatecznie w Buffalo, gdzie podjął pracę w polskim konsulacie.<sup>51</sup> Fakt, iż dokładne losy Grocholskiego w Stanach Zjednoczonych pozostawały nieznane, potwierdza nota biograficzna zawarta w innym nekrologu artysty zawartym w "Kurierze literacko naukowym", w której J. Kwiatkowski do miast odwiedzonych przez Grocholskiego, przed jego przybyciem i osiedleniem się na stałe w Buffalo, dodaje Milwaukee i San Francisco.<sup>52</sup>

Niewiele wiadomo także o twórczości Grocholskiego z amerykańskiego okresu jego biografii, źródła wspominają o chorobie i biedzie, które trapiły artystę w ostatnich latach życia. Autor wspomnienia pośmiertnego o artyście, zamieszczonego na łamach "Ilustrowanego Kuriera Codziennego" Józef Kwiatkowski tak pisał o malarzu:

„Po przeniesieniu się z Monachium do Ameryki zerwał zupełnie kontakt z krajem i to stało się powodem, że młode pokolenie już o nim zapomniało, a w publikacjach dotyczących malarzy

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Nekrologi Stanisława Grocholskiego "Sztuki Piękne" R.9, 1933, s.283, "Słowo Polskie", nr 187, 1933, s.II (dodatek tygodniowy „Nauka Literatura Sztuka”).

<sup>51</sup> Nekrolog Stanisława Grocholskiego "Dziennik dla Wszystkich", *op.cit.*, s.9.

<sup>52</sup> J. Kwiatkowski, Stanisław Grocholski, "Kurier literacki naukowy", *op.cit.*, s.V.

polskich informacje o nim są bardzo skąpe a nawet częstokroć fałszywe. Znali go dobrze i wysoko cenili przyjaciele w Ameryce i zachowali pamięć o nim, jako o człowieku wielkiej wartości i wysokiej kultury".<sup>53</sup>

Brak wiadomości o działalności artystycznej Grocholskiego w Ameryce tak tłumaczy H. Blumówna w nekrologu w "Słowie Polskim":

"Już od roku 1902, od chwili wyjazdu do Ameryki, gdzie też Grocholski zmarł w 1932 roku, w Buffalo, twórczość jego malarska pozostaje nieznaną. Może też artysta złamany przeciwnościami losu, zżarty tęsknota do kraju, do którego już powrócić nie było mu donem, porzucił swą działalność artystyczną."<sup>54</sup>

Nie jest jednakże możliwe, aby artysta nie tworzył w Stanach, przeczą temu omówione w dalszej części pracy zestawienia prac nadsyłanych przez Grocholskiego po 1900 roku na wystawy w kraju, organizowane przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

„Dziennik dla Wszystkich” podaje nie do końca jasną informację: "W roku ubiegłym Stanisław Grocholski oddał do Polskiego Konsulatu pewną liczbę wysokiej wartości obrazów będących jego wartością, jako dar dla Muzeum Narodowego w Warszawie”, nie wiadomo jednak, czy były to prace jego autorstwa, czy też obrazy z prywatnej kolekcji.<sup>55</sup> Uwagi o działalności artystycznej w tym okresie odnotowują oba biogramy Stanisława Grocholskiego: w *Polskim Słowniku Artystycznym* oraz w *Słowniku Artystów Polskich*, podkreślając pracę artysty dla polskich kościołów w Chicago, zwłaszcza dla parafii Świętej Jadwigi.<sup>56</sup> Oba słowniki, podając wiadomość o zaangażowaniu Grocholskiego w prace malarskie w tym kościele, korzystają z publikacji K.Wachtla *Polonia w Ameryce*, opublikowanej w dwanaście lat po śmierci artysty.<sup>57</sup> Informacje te powtarza także biogram w *Słowniku Malarzy Polskich* z roku 1998, którego autor przypisuje Grocholskiemu wykonanie tamtejszej polichromii.<sup>58</sup>

Pomocnym źródłem dla rozważenia wielu problemów badawczych dotyczących

---

53 *Ibidem*.

54 H.Blumówna, *Stanisław Grocholski*, „Słowo Polskie”, *op.cit.*, .s.II. (nekrolog)

55 *Zmarł Stanisław Grocholski, artysta – malarz europejskiej sławy*, „Dziennik dla Wszystkich”, (z dnia 27 lutego) 1932, s.9.

56 *Polski Słownik Biograficzny*, t.VIII, Wrocław Warszawa Kraków 1959-60, s.589, *Słownik Artystów Polskich ...*, *op.cit.*, t.II, Wrocław Warszawa Kraków Gdańsk 1975, s.473.

57 K.Wachtl, *Polonia w Ameryce*, Filadelfia 1944, s.253.

58 Hasło *Stanisław Grocholski*, [w:] A.Lewicka-Morwska, M.Machowski, M.A.Rudzka, *Słownik Malarzy Polskich..*

T 1: *Od średniowiecza do modernizmu*, t.1, Warszawa 1998, s.65.

Stanisława Grocholskiego, są katalogi wystaw, w których uczestniczył artysta, zarówno tych zagranicznych jak i polskich.

Do najważniejszych katalogów zagranicznych wystaw, na których prezentowane były obrazy Grocholskiego, należą m.in. *Berliner Grosse Kunstausstellung Katalog* z roku 1889 i 1899, *Katalog I Wystawy Secesji Monachijskiej* z 1893 r., katalogi prac wystawianych w monachijskim Glaspalast za lata 1898-1901, katalogi wystaw w wiedeńskim Künstlerhaus za lata 1886, 1888 i 1900, a także katalog dzieł wchodzących w skład prywatnej kolekcji regenta Luitpolda z 1913 roku, który od początku swojego panowania, tj. od roku 1886, przyjął postawę mecenasa artystycznego, i utrzymywał bliskie stosunki z polskimi artystami w Monachium.<sup>59</sup> Właśnie książę regent zakupił w roku 1886 obraz Grocholskiego *Suszenie bielizny*, który odąd znajdował się w jego kolekcji.

O obrazach wystawianych na polskich salonach świadczą zapisy w licznych katalogach z epoki. Należą do nich: *Katalog I-szej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie* z r. 1887, który odnotowuje obraz *Śmierć sieroty* (kat.3, kat.3a), dar księcia Marcelego Czartoryskiego, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie po dziś dzień.<sup>60</sup> *Ilustrowany katalog wystawy sztuki współczesnej we Lwowie* z roku 1894, na której to wystawie zaprezentowany został obraz *Czarownica (Odczynianie uroku)* kat.11).<sup>61</sup> *Katalog Ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy* z roku 1929 informuje o znajdującym się w zbiorach, olejnym obrazie *Głowa mężczyzny* (kat.1), zakupionym, do tworzonej tam od 1923 roku kolekcji, przez księżnę (?) Ogińską z Potulic.<sup>62</sup>

Od roku 1881 do 1901 Stanisław Grocholski uczestniczył ze swoimi pracami w wystawach

---

<sup>59</sup> *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Secession"*, München 1893; *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl Glaspalast*, München 1891-1895; *Katalog der Berliner Grosse Kunstausstellung*, Berlin 1889; *Katalog der Berliner Grosse Kunstausstellung*, Berlin 1899; *Katalog der Ausstellung im Künstlerhause*, Wien 1886; *Katalog der Ausstellung im Künstlerhause*, Wien 1888; *Katalog der Ausstellung im Künstlerhause*, Wien 1900; *Katalog der Privatgalerie des Prinzregent Luitpold*, München 1913.

Katalogi wymienione w przypisie nie są dostępne w Krakowie i Warszawie, informację o nich opieram na wielokrotnie cytowanych danych biograficznych zamieszczonych w *Słowniku Artystów Polskich i Polskim Słowniku Biograficznym*, oraz na pracy *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław Warszawa Kraków 1967, s.12, 21, 27, 40-41, 46, 65, 83.

<sup>60</sup> *Katalog I-szej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie*, Kraków 1887, s.8 (wpis nr 56: „Grocholski, *Chore dziecię*. Własność MN”).

<sup>61</sup> *Katalog Ilustrowany Wystawy Dzieł Sztuki Współczesnej we Lwowie*, Lwów 1894, s.15 (wpis nr 73: „*Czarownica*. Stanisław Grocholski, Monachium. Obraz wystawiony do nabycia”).

<sup>62</sup> *Katalog Ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929, s.II.



organizowanych przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Zestawienia prezentowanych dzieł tego artysty dokonał w części II *Pamiętnika TPSP w Krakowie* E. Świeykowski, pt.: *Spis dzieł sztuki wystawionych w TPSP od lat 1854-1904 włącznie. Działy I do IV wydane na podstawie materiału zebranego przez dra Karola Estreichera Rozbierskiego, dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej.*<sup>63</sup>

W latach 1884-1912 artysta nadsyłał prace na Salony Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Prezentowane tam obrazy odnotowuje Katalog prac TZSP za lata 1860-1914, opracowany przez J. Wiercińską.<sup>64</sup>

Omawiając życie i twórczość Stanisława Grocholskiego należy pamiętać, iż zagadnienia poruszone przeze mnie w powyższym stanie badań, występują na tle szerokiej problematyki badawczej dotyczącej środowiska artystycznego w Monachium w 2 połowie XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem artystów polskich działających w tym okresie w bawarskiej stolicy. Ze względu na bogactwo materiału poświęconego temu zagadnieniu odsyłam czytelnika do stanu badań opracowanego przez H. Stępień w jej książce *Artyści Polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*,<sup>65</sup> jednocześnie zaznaczam, iż wybór zaprezentowanych przeze mnie poniżej publikacji uwarunkowany jest w szczególności ramami czasowymi pobytu Stanisława Grocholskiego w Monachium, rozszerzonymi nieznacznie z uwagi na chęć ukazania w pracy szerszego kontekstu społecznego i artystycznego, w jakim tworzył Grocholski.

Najbardziej cenna dla ukazania atmosfery artystycznej panującej w Monachium w drugiej połowie wieku XIX jest literatura z epoki, z właściwą sobie szczerością komentująca ówczesne nastroje i kierunki panujące w sztuce. Mowa w tym miejscu o pracach K. Chłędowskiego, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, z 1873 roku, H. Piątkowskiego, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty* z 1895 roku, a także *Galeria ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, C. Jellenty z roku 1897.<sup>66</sup>

Cennym źródłem przybliżającym czytelnikowi środowisko polskiej kolonii artystycznej w "Nadizarskich Atenach" są także prace Stanisława Witkiewicza, zwłaszcza monografia

---

63 E.Świeykowski, *Pamiętnik...*, *op.cit.*, cz.II, s.52-53.

64 J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969.

65 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*, Wrocław 1990, s.15-45.

66 K.Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873; H.Piåtkowski, *Polskie malarstwo współczesne.Szkice i notaty*, Petersburg 1895; C.Jellenta, *Galeria ostatnich dni.Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897.

Aleksandra Gierymskiego jego autorstwa (wydanie I z 1901 roku).<sup>67</sup>

Wiele wniosków i obserwacji pochodzi także z literatury bardziej osobistej. Mowa w tym miejscu o listach pisanych z Monachium, zwłaszcza przez Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich, a także o literaturze pamiątkarskiej, ze szczególnym uwzględnieniem pamiątek artystów działających w Monachium w interesującym mnie okresie, Jana Rosena, Juliana Fałata i ucznia Grocholskiego, Mariana Trzebińskiego.<sup>68</sup>

Z publikacji nowszych, które stały się pomocne w pracach nad tematem warto wspomnieć monografię Maksymiliana Gierymskiego, autorstwa M. Masłowskiego i H. Stępień, o tyle ważne, iż historycy sztuki uznają tego artystę za postać która w malarstwie polskim wytyczyła drogę w stronę realizmu i naturalizmu ostatniego 30-lecia XIX wieku.<sup>69</sup>

Z opracowań traktujących szerzej o środowisku polskich artystów w Monachium wymienić należy pracę A.S. Zpakowskiego *Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium*, publikację H.P. Bühlera *Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska*, a także trzypięciotomową pracę autorstwa H. Stępień, podstawową dla omawianego zagadnienia, poświęconą w całości artystom polskim tworzącym w Monachium od połowy wieku XIX po początki XX.<sup>70</sup>

### III. Biografia artysty

Stanisław Norbert Jan Grocholski herbu Syrokomla przyszedł na świat dnia 6 czerwca 1860 roku w Żołyńni w powiecie Łańcuckim, jako jeden z siedmiorga dzieci Antoniego i Izabeli z Wysockich. Okres dzieciństwa i wczesnej młodości artysty, ze względu na jego słabe udokumentowanie, pozostaje właściwie nieznany. Z not Ludgarda Grocholskiego, postaci zasłużonej w gromadzeniu informacji na temat rodu Grocholskich, wynika, iż dziadek artysty, Jan Marcełi figurował w spisie szlachty wołyńskiej, zaś ojciec Stanisława, Rafał Antoni vel

---

67 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red.J.Z.Jakubowski, M.Olszaniecka, t.II: *Monografie artystyczne*, oprac.M.Olszaniecka, Kraków 1974.

68 *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J.Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała H.Stępień, Wrocław 1973; J.Rosen, *Wspomnienia 1860-1925*, Warszawa 1933; J.Fałat, *Pamiętniki*, wyd.II, Kraków 1987; M.Trzebiński, *op.cit.*

69 M.Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970; H.Stępień, *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Wrocław Warszawa 1979.

70 H.P.Bühler, *Józef Brandt, Alfred Wierusz –Kowalski i inni Polska szkoła monachijska*, przekł.T.Kozłowski, Warszawa 1997; H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*, Wrocław 1990; H.Stępień, M.Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914.Materiały źródłowe*, Kraków 1994, H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003

Antoni, wyemigrował po powstaniu w roku 1831 z Wołynia do Galicji, gdzie podjął pracę w łańcuckich dobrach Potockich.

Wydaje się zasadnym uznanie, iż pierwsze lata nauki Grocholski odbył w Szkole Realnej, prawdopodobnie w Łańcucie.<sup>71</sup>

W 1877 roku Grocholski podjął studia malarskie w ówczesnej krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w klasie Władysława Łuszczkiewicza. Naukę w Szkole, przez kolejne dwa lata od roku 1878 do 1880 kontynuował pod kierunkiem Jana Matejki.<sup>72</sup>

Na okres studiów w krakowskiej Szkole przypada pierwszy debiut wystawienniczy młodego malarza. W roku 1877, podczas Lwowskiej Wystawy Obrazów i Rzeźb, artysta zaprezentował swoją pracę *Hania*. Debiut ten odnotowany został w ówczesnej prasie:

„Stanisław Grocholski wystawił obraz Hanię, który przekonywa, że pan G. będzie miał świetną artystyczną przyszłość - talent w nim bowiem znaczy”<sup>73</sup>

Sama wystawa, zwłaszcza ze względu na pojawienie się na niej wielu młodych talentów, wśród których znalazł się Grocholski, spotkała się z dużym zainteresowaniem:

„Wystawa lwowska obrazów i rzeźby w 1877, urządzona przez Lwowskie Towarzystwo Sztuk Pięknych była niezmiernie ważna pod tym mianowicie względem, iż przedstawiała cały szereg młodych artystów, dotąd nie znanych, lub mało znanych, a zapowiadających świetną przyszłość. (...) W liczbie młodych, którzy albo po raz pierwszy albo też po raz drugi wystąpili na naszej wystawie, wymienić należy, jako wyższym talentem obdarzonych: (...) Antoniego Gramatykę, (...) Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Grocholskiego, (...) Jacka Malczewskiego, Pochwalskiego, Żmurkę (...) i innych.

(...) Wstępują oni dopiero na trudne pole artystycznego tworzenia: niechże przyjmą radę od szczerego przyjaciela sztuki (...) Oto nie naśludujcie panowie tak pospolitego dzisiaj zwłaszcza w Niemczech, improwizowania w sztuce. Artyści, którzy tej modzie ulegają, nie zadają sobie bynajmniej pracy w wykończeniu szczegółów (...) rzucają farby kilka razy pędzlem na płótno, podchwytną w obrazie pewien ton efektowny i puszczają w świat obrazy, które są tylko szkicami. W Monachium nazywają takie obrazy *Stimmungsbilder* (...) Kieszeń artysty napełnia

---

71 Informację o 3 ½ letniej nauce w Szkole Realnej podaje nota biograficzna artysty z archiwum Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych.

72 Informacje o krakowskich studiach artysty opracowane na podstawie wypisów z ksiąg świadectw ASP za lata 1877-1880 [w:] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816-1895*, red. J.E. Dutkiewicz, t.1, cz.1: 1816-1895, Wrocław 1959, s.210.

73 N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźb*, „Kłosa”, 1878, półr.1, t.XXVI, nr 669, s.259.

się - ale sztuka traci.”<sup>74</sup>

W krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych Grocholski przebywał jeszcze w pierwszym semestrze roku szkolnego 1880/1881, wkrótce jednak młody malarz rozpoczął swą podróż po najważniejszych ośrodkach uniwersyteckich środkowej Europy. Pierwszym etapem tej podróży był krótkotrwały pobyt na wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Źródła pochodzące z tamtejszego archiwum, pozwalają przypuszczać, iż był to wyjazd poparty stypendium otrzymanym w Krakowie.

Dnia 26 kwietnia 1881 roku Grocholski zapisany został oficjalnie na Akademię, uczęszczał jednak już wcześniej na zajęcia w Powszechnej Szkole Malarskiej (Allgemeine Malerschule), prowadzonej wówczas przez prof. Christiana Gripenkerla. Na Akademii był także uczniem Carla Wurzingera. W trakcie pobytu w Wiedniu artysta przez dwa semestry pobierał stypendium prawdopodobnie przyznane mu przez krakowską Szkołę Sztuk Pięknych. Znane są adresy wiedeńskie Grocholskiego. W pierwszym semestrze artysta mieszkał przy ul. Wehrgasse 23, w dzielnicy IV, zaś w drugim w dzielnicy V, pod adresem Margarethenstrasse 56. W ostatnich miesiącach 1881 roku Grocholski wypisuje się z Akademii Wiedeńskiej.<sup>75</sup>

Samokształceniowa podróż młodego malarza trwała do października roku 1881, gdyż pod datą 18 X 1881 roku nazwisko Stanisław Grocholski wpisane zostało na listę studentów Technische Malklasse Monachijskiej Akademii Sztuk Plastycznych (Königliche Akademie der Bildenden Künste).

W tym samym roku na liście studentów Akademii znaleźli się inni polscy artyści: Lucjan Wędrychowski, Józef Wodziński oraz Stanisław Wolski - Pomian.<sup>76</sup>

W świetle wielu opinii z epoki wydaje się, że pobyt w Monachium i podjęcie przez Stanisława Grocholskiego studiów na tamtejszej Akademii nie było dziełem przypadku, lecz wynikiem konsekwentnie realizowanego przez młodego malarza planu własnego rozwoju artystycznego. „W dziejach malarstwa naszego Monachium odegrało ważną rolę. (...) Był czas, kiedy miasto to było dla nich (artystów - przyp. autorki) jedynym prawdziwym źródłem wiedzy artystycznej. Studia, rozpoczęte w Warszawie w szkole rysunkowej prof. Gersona, która dać mogła ledwie słabe wiadomości początkowe, lub w szkole krakowskiej pod kierunkiem Matejki, którego

---

74 N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźb we Lwowie*, „Kłosa”, 1878, półr.1, t.XXVI, nr.666, s.171

75 Wszystkie informacje zaczerpnięte zostały z wypisu z noty biograficznej Stanisława Grocholskiego znajdującej się w Archiwum Akademii Wiedeńskiej.

76 Informacje uzyskane na podstawie wypisów z kart immatrykulacyjnych Akademii [w:] *Artyści polscy w środowisku monachijskim...; materiały źródłowe, op.cit.*, s.13

potężna indywidualność zabójczy wpływ wywierała na organizacje słabsze, młodzież artystyczna biegła kończyć w Monachium. Parafrazując znane zdanie, można by powiedzieć, że poza Monachium nie było dla niej zbawienia”<sup>77</sup>

Na Akademii Monachijskiej Grocholski podjął naukę pod kierunkiem wybitnego węgierskiego profesora Aleksandra Šandora Wagnera (1838-1919). Profesor ten już od lat 70-tych cieszył się uznaniem wśród pedagogów i studentów Monachijskiej Akademii, zaś prowadzona przez niego klasa technik malarskich cieszyła się dużą popularnością wśród jego uczniów: „, tzw. <<technische Malklasse>> (...) kierowana była mądrze i z energią przez profesora Wagnera, ucznia Piloty'ego. Tu uczniowie uzyskiwali przygotowanie do klas najwyższych tzw. szkół kompozycji [Komponirschulen]”<sup>78</sup>

Należy wspomnieć, iż Stanisław Grocholski był jednym z wielu polskich uczniów tego utalentowanego pedagoga, kształcili się bowiem u niego w latach wcześniejszych m.in. tacy artyści, jak Maksymilian Gierymski (1867-1868), Władysław Czachórski (1869-1873), Maurycy Gottlieb (1875-1876), Tadeusz Ajdukiewicz (1875) oraz Teodor Axentowicz (1878-1882).<sup>79</sup>

W trakcie studiów artystycznych Grocholski aktywnie uczestniczył w wystawach organizowanych w Monachium, a także wysyłał swe prace na salony Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Na Salonie krakowskim Grocholski zadebiutował w roku 1881 dwoma studiami *Starzec* oraz *Staruszka*. Rok 1883 to wystawienie *Studium Żyda* a także olejnego obrazu *Zamurowanie zakonnicy*. Od 1884, w którym Grocholski wystawił obraz *Pauza*, artysta praktycznie rokrocznie nadsyłał swe prace na wystawy TPSP, w 1885 pokazał obraz *W kwiecie wieku ( Śmierć sieroty* kat. 3, kat.3a ), w 1887 *Bohater na urlopie* (kat. 7), 1888 *Przy kartach*, 1889 *Odpoczynek*.<sup>80</sup>

Równie często prace Stanisława Grocholskiego obecne były w Warszawie na wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W roku 1884 wystawił obraz *W kwiecie wieku*<sup>81</sup> rok

---

77 M.Muterlmlch, *Malarstwo. Monachijczycy polscy*, “Prawda”, 1900, nr14, s.165, [cyt.za:] H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim...; materiały źródłowe*, op.cit., s.193-194.

78 I.Kršnjavi, *Der Künstunterricht and der Münchener Akademie.Ein Stück moderner Künstlergeschichte*, “Zeitschrift für Bildende Kunst”, Leipzig 1880, t.XV, s.111, [cytat za:] H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, op.cit., s.52.

79 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim...materiały źródłowe*, op.cit., s. 74-75.

80 *Spis dzieł wystawianych w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych od 1854-1904 roku włącznie*, [w:] E.Świeykowski, *Pamiętnik ...*, op.cit., s.52-53.

81 Obraz *W kwiecie wieku (Śmierć sieroty)* pokazany został także w roku 1885 na dorocznym Konkursie TZSPza:

później *Żydów* (obraz wylosowany przez Wincentego Okęckiego kat. 4), w 1886 trzy prace olejne *W kościele* (wylosowany przez Feliksa Kasprzykiewicza kat. 25)<sup>82</sup>, *W szynku, Przerwana modlitwa* (wylosowany przez Kościuszko-Kałużyńskiego, kat. 5), zaś w 1887 zaprezentował obraz olejny *Bohater na urlopie* (kat. 7) i prawdopodobnie raz jeszcze olej *Przerwana modlitwa*.<sup>83</sup>

Podczas studiów Stanisław Grocholski często prezentował swoje prace malarskie na dorocznych wystawach, w monachijskim Glaspalast „Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste”.<sup>84</sup> Tamtejszy debiut malarza przypada na rok 1889 i był to debiut uwieńczony znacznym sukcesem, bowiem jego pracą *Suszenie bielizny* zakupił do swojej kolekcji książę regent Luitpold.<sup>85</sup>

W sierpniu 1890 roku artysta wziął udział w kolejnej dorocznej wystawie monachijskiej, pokazując obraz olejny: *Żydzi modlący się* (kat. 9)<sup>86</sup> „Udziałem w tegorocznej wystawie monachijskiej słusznie pochwalić się możemy. Dwa świetne obrazy Aleksandra Gierymskiego odznaczono medalem i zakupiono do tamtejszej Pinakoteki (*Plac Wittelsbachów w Monachium w nocy* nagrodzony medalem II klasy i zakupiony do zbiorów Neue Pinakothek- przyp.autorki). Krytyka niemiecka (...) wysoko podniosła zwłaszcza znajdujące się na wystawie obrazy: Stanisława Grocholskiego „Żydzi modlący się”, portret Kazimierza Pochwalskiego i Wacława Szymanowskiego „Żarty” (...)Bądź co bądź atoli popis monachijski nam się powiódł”.<sup>87</sup>

Dwa lata później, w roku 1892, Stanisław Grocholski raz jeszcze zaprezentuje swe prace na dorocznej wystawie w monachijskim Glaspalast, tym razem jednak monachijski występ artysty nie spotkał się z większym uznaniem i opatrzony został lakoniczną wzmianką:

„Otwarta w początkach lipca w Monachijskim Glaspalast doroczna wystawa sztuki mniej jest dla nas interesująca, gdyż bardzo małą liczbę dzieł polskich artystów mieści w sobie (...). Wierny K.Matuszewski, *Konkurs doroczny Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Echo muzyczno-teatralno-artystyczne”, 1885, nr 68, s.26.

82 Zapewne ten sam obraz, lecz pod zmienionym tytułem *Wnętrze kościoła*, pokazany został także w roku 1886 na wystawie w wiedeńskim Kunstlerhaus, która poprzedziła wystawę warszawską. *PSB, op.cit.*, t.VI, s.589.

83 J.Wiercińska, *Katalog...., op.cit.*, s.110.

84 Grocholski w 1887 roku zostaje przyjęty jako członek zwyczajny do monachijskiego Kunstvereinu, za: H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914, op.cit.*, s.101.

85 Informacja o dacie debiutu monachijskiego pochodzi z przypisu autorstwa M.Masłowskiego [w:] M.Trzebiński, *op.cit.*, s.212.

86 *Polskie życie artystyczne...., op.cit.*, s.12.

87 Komentarz nieznanego autora dotyczący wystawy w monachijskim Glaspalast. *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1890, półr.2, nr 52,s.412.

dotychczas secesji Stanisław Grocholski wystawił dwa studia”.<sup>88</sup>

Okres studiów to także podjęcie współpracy z pismami „Moderne Kunst”, „Gartenlaube” a także (od roku 1896) z programowym pismem Secesji Monachijskiej „Die Jugend”, w których to czasopismach regularnie zamieszczane były reprodukcje dzieł malarza. Mniej więcej w tym samym czasie reprodukcje obrazów Grocholskiego ukazywały się w polskich pismach ilustrowanych jak „Tygodnik Ilustrowany”, „Kłosa”; „Świat” czy „Biesiada Literacka”.<sup>89</sup>

Mimo iż jego studia przebiegały bardzo pomyślnie, a świadczy o tym nagrodzenie malarza dwoma brązowymi medalami w ramach konkursów organizowanych przez samą Akademię, artysta nie ukończył studiów akademickich, gdyż w roku 1891 otworzył w dzielnicy Monachium - Schwabing, przy ulicy Gabelsbergstrasse, prywatną szkołę rysunku i malarstwa.<sup>90</sup> W tym samym roku rozpoczął także współpracę z rzeźbiarzem i malarzem Wacławem Szymanowskim, która trwała do roku 1893.<sup>91</sup>

Informacja o otwarciu przez tę parę artystów prywatnej szkoły, odnotowana została w krajowej prasie „Wacław Szymanowski i Stanisław Grocholski otworzyli w Monachium prywatną szkołę rysunku i malarstwa, do której od razu zapisało się kilkunastu uczniów”<sup>92</sup>

Rezygnując z kontynuowania studiów, Grocholski nie zerwał kontaktów z monachijską elitą artystyczną i w roku 1893 został członkiem zwyczajnym pionierskiej dla europejskiego ruchu modernistycznego grupy Secesja Monachijska (Verein bildender Künstler Münchens „Secession”). W tym samym czasie do stowarzyszenia przystąpili także Wacław Szymanowski i Ksawery Siekierz, jednakże właśnie Grocholski jako jedyny spośród artystów polskich wziął udział w pierwszej, inauguracyjnej wystawie Secesji Monachijskiej, która odbyła się w 1893 roku.<sup>93</sup>

O powstaniu Secesji Monachijskiej i jej charakterze tak pisał Wacław Szymanowski:

„Dwa lata minęło jak w Towarzystwie artystów „Künstlergenossenschaft” powstało rozdwojenie, które powoli do tak potężnych doszło rozmiarów, iż rozszerzywszy się na całe Niemcy wywołało przewrót w artystycznym życiu i ruchu tego kraju.(...) Rozdwojenie doszło do

---

88 „Tygodnik Ilustrowany”, 1892, półr.2, nr 30, s.594.

89 L.Grajewski, *Bibliografia Ilustracji w Czasopismach Polskich XIX i pocz.XX w. (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 93.

90 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.60.

91 *PSB*, *op.cit.*, t.VI, s.589.

92 Informacja zawarta w dziale Kronika, „Świat”, 1891, półr.1, nr 9, s.220.

93 H.Stępień, *Moderniści z Monachium i Miriam*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R.41, 1989, nr1, s.49.

tego stopnia, iż cała grupa artystów monachijskich złożona przeważnie z najgłośniejszych nazwisk w sztuce nowoczesnej, że tylko kilka z tych nazwisk wymienię: prof. Bruno Piglhain, Gabriel Max, Albert Keller, Fritz von Uhde, Liebermann i inni, odłączyła się od Genossenschaftu i założyła nowe towarzystwo „Verein Bildender Künstler Münchens”, któremu to towarzystwu dla scharakteryzowania, iż się odłączyło od dawnego, nadano przydomek „Secesja”.

Przydomek ten został i wszedł w użycie, ale pod nim kryje się nie żadna anarchia artystyczna lub buntowana jakaś młodzież. Jest to towarzystwo poważne, możliwie rozumnie zorganizowane, składające się przede wszystkim z najgłośniejszych artystów monachijskich, do których, jako honorowi członkowie, przyłączyli się tacy artyści francuscy, belgijscy, angielscy, itd., jak: Dagnan - Bouveret, Besnard, Roll, Gervex, Cardus Duran, Israëls, Courtens, Herkomer i wielu innych”<sup>94</sup>

Lata od roku 1891 do 1901 są czasem najbardziej zintensyfikowanego uczestnictwa w wystawach prac Stanisława Grocholskiego. W 1893 artysta nadesłał na wystawę TZSP dwa obrazy olejne *Odczynianie uroku* ( *Czarownica* kat. 11) i *Modlitwę* (kat. 9). Obraz *Odczynianie uroku* zaprezentowany został jeszcze w tym samym roku na salonie TPSP w Krakowie (wraz z pracą *Głowa Chrystusa*), a także podczas Wystawy Krajowej we Lwowie w roku 1894, gdzie uhonorowano go srebrnym medalem.<sup>95</sup>

Na Salonie krakowskim w roku 1900 Grocholski. pokazał obraz *Żądanie* (*Pożądanie ?*, kat. 18) a rok później nadesłał *Studium zmarłego dziecka*.

Równie często uczestniczył artysta w tym okresie w wystawach warszawskiej Zachęty. W roku 1893 zaprezentował dwa oleje *Odczynianie uroku* (*Czarownica*) oraz *Modlitwę*.<sup>96</sup>

W tym samym roku Grocholski wziął udział w konkursie zorganizowanym przez „Tygodnik Ilustrowany” oraz TZSP w Warszawie. Zaprezentowaną pracą był olej *Modlitwa Żydów w wagonie*.

Mimo, iż w konkursie udział wzięli tacy artyści jak Julian Fałat (*Powrót z polowania*), Wojciech Gerson ( *Wśród przepaści*, *Święta Salomea* ), Teodor Axentowicz (*Wieśniaczka*) właśnie praca Grocholskiego cieszyła się najwyższym uznaniem krytyków „Że w całości swej, w równowadze artystycznej, w skończoności, był to najlepszy obraz konkursowy nie ulega (...) żadnej wątpliwości”.<sup>97</sup> W oczach publiczności obraz nie znalazł jednak uznania i zajął niewysokie

---

94 W.Szymanowski, *Secesja Monachijska*, „Kurier Warszawski”, 1893, nr 280, s.2.

95 *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Współczesnej*, *op.cit.*, s.15.

96 J.Wiercińska, *Katalog ...op.cit.*s.110.

97 H.Piątkowski, *Polskie malarstwo...*, *op.cit.*, s.256.



miejsce w konkursie, przyczynę tego stanu rzeczy tak tłumaczył krytyk Henryk Piątkowski " Dzieło sztuki im jest subtelniejsze, im więcej w nim pierwiastków artystycznych, tym trudniej mu dostać poklask tłumów, znaleźć uznanie, stać się popularnym. Naginanie się zaś do poziomu szerszych mas, uprzystępnianie (...) sztuki, aby łatwiej zrozumiana i odczytana być mogła, nie leży w naturach artystów idących drogą samodzielną ku osiągnięciu własnych swych ideałów. Do liczby takich właśnie malarzy należy Grocholski"<sup>98</sup>

Nad niepowodzeniem na wystawie zdolnych artystów ubolewa także Cezary Jellenta, w swej relacji dla „Prawdy”, o taki stan rzeczy wini, podobnie jak H. Piątkowski, zbyt pospolity gust społeczeństwa, czyni to jednak w sposób mniej dyplomatyczny:

„Byłoby dziwnem, gdyby malarze szanujący się a nieprzyparci do muru położeniem, przyznali tak wysoką kompetencję pstrzej gromadzie, która zdania własnego nie ma i mieć nie może. (...) oni, co dla odróżnienia od niemalującego plebsu przybierają minę lordów albo cyganów, mieliby się zdać na łaskę niełaskę tej giełdy małżeńskiej ruchomej, złożonej z matek i córek, co kołują między Teatrem Rozmaitości, środowami salami Redutowemi i galeryą sztuk pięknych. (...) Prawo głosowania na konkursie jest szlachetniejszym rabatem niż bilet tramwajowy dany przez wielkie magazyny paryskie, ale konceptem przedsiębiorców być nie przestaje. W obecnym przypadku sztuka wprawdzie zyska trochę, ale drogami ubocznymi. Oto przybędzie parę dobrych rysunków pismu, które ma sławę najlepszej u nas ilustracji i w powodzi zalewającej wszystko tandety, jedyne zachowuje swoją godność artystyczną”.<sup>99</sup>

W roku 1894 na Salonie Zachęty Grocholski wystawił *Portret hrabiego Tyszkiewicza* oraz pracę *Młoda para*, w 1895 olej *Przenosiny (Wiejskie wesele kat. 13)* oraz pastele *Główka dziewczyny* (obraz zakupiony przez Edwarda Rejchera). Dwa lata później pracę *Główka kobieta*.<sup>100</sup>

Okres poprzedzający wyjazd Grocholskiego do Stanów Zjednoczonych to także czas, w którym artysta prezentował swoje prace malarskie na wystawach zagranicznych. Mowa tu o wystawach Secesji Monachijskiej, na których malarz wystawia na wiosnę roku 1894, a także od maja do lipca 1898 roku. Artysta w 1899 roku zaprezentował także swoją pracę *Pragnienie* na dorocznym Salonie berlińskim, zaś po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych przysłała pracę na Doroczną

---

98 *Ibidem*, s.257.

99 C.Jellenta, *Nowe obrazy. Turniej malarski. Obrazy i rysunki wystawione z piętnastu pracowni przez Tygodnik Illustrowany w Zachęcie*, „Prawda”, 1893, nr 20, s.236-237.

100 J.Wiercińska, *Katalog...*, *op.cit.*, s.110.

Wystawę w monachijskim Glaspalast.<sup>101</sup>

Stanisław Grocholski, mający wówczas w artystycznym środowisku Monachium ugruntowaną pozycję szanowanego pedagoga i utalentowanego malarza, zmęczony zgiełkiem wielkomięjskim, a przy tym urażony odrzuceniem przez Juliana Fałata jego kandydatury na profesora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wysuniętej po śmierci Jana Matejki przez Józefa Rodakowskiego, w roku 1893 przeniósł się do Neu-Passing pod Monachium. Tamtejsza willa Grocholskiego stała się odtąd jednym z centrów monachijskiej kolonii artystycznej<sup>102</sup>, mieściła się ona przy ulicy Prinz Regent Strasse nr 54.<sup>103</sup>

Zerwanie kontaktów z krajem, po omówionym szeroko w stanie badań afroncie, którego doznał ze strony krakowskiego środowiska akademickiego, a przy tym zamknięcie się Grocholskiego w kręgu jego własnej szkoły i przeprowadzka do podmiejskiej willi, spowodowały swoistą izolację artysty, usunęły go w cień artystycznego świata Monachium.

Szansą na wydobyć się Grocholskiego z marazmu, a przy tym na ostateczne ugruntowanie jego pozycji wśród członków „polskiej kolonii monachijskiej”, było ukazanie się pod koniec 1897 roku jednorazowej publikacji „Jednodniówka Monachijska”, uznawanej za jeden z ważniejszych, aczkolwiek zapomnianych faktów z historii polskiej moderny artystycznej. Pojawienie się „Jednodniówki” odnotował Jan Bołoz-Antoniewicz:

„Jest to wielkie folio (...) wydane bardzo starannie, prawie wykwiłtnie, ruchliwy dom wydawniczy Riegera, znana drukarnia Muhlthaler'a i sławne fototypiczne zakłady Meisenbach'a i Consego, szczęśliwych rywali wiedeńskiego Angerera i praskiego Huśnika, polecają się tym wydawnictwem publiczności polskiej jak najlepiej. Komitet redakcyjny w skład którego wchodzi pp.: Przesmycki, Wankie, Terlecki, J. Czajkowski, St. Gacki, St. Radziejowski, F. Wygrzywalski, złożony więc z młodych literatów i artystów, hołdujących nowym i najnowszym kierunkom sztuki i literatury, dopiął celu swego w zupełności, dał nam błyskawiczne zdjęcie chwilowego stanu sztuki polskiej nad Izarą. Jest to myśl ze wszech miar szczęśliwa, a tem bardziej uznania godna, że tego rodzaju publikacja, dająca obraz choćby jednego tylko punktu naszej emigracji umysłowej i artystycznej jest (...) po raz pierwszy z powodzeniem przeprowadzoną. Jest ona („Jednodniówka” - przyp.autorki) pierwszym łącznym artystyczno-literackim objawem polsko-

---

101 *Polskie życie artystyczne...*, *op.cit.*, s.27, 40-41, 46, 65.

102 M.Trzebiński, *op.cit.* s.60-61

103 List Stanisława Grocholskiego do Seweryna Böhma z dnia 25 kwietnia (?) 1895r. [w:] *Korespondencja Seweryna ...*, *op.cit.*, nr.karty 441.

monachijskiej szkoły w całym długim ciągu jej przeszło półwiecznego już istnienia.”<sup>104</sup>

Obok Stanisława Grocholskiego wśród współpracowników „Jednodniówki Monachijskiej” odnajdujemy takich artystów, jak Olga Boznańska, Alfred Wierusz-Kowalski, Józef Brandt, Władysław Wankie, Feliks Wygrzywalski, Soter Jaxa Małachowski, Leon Kaufmann, czy Aleksander Gierymski, co wskazuje na ogromną różnorodność ówczesnego świata artystycznego w Monachium.<sup>105</sup>

„Poprzez przestrzeganie niejako z założenia dwóch jedności: miejsca (Monachium) i czasu (lata 90) daje wgląd w wielość tendencji artystycznych prezentowanych przez związanych z tym środowiskiem twórców polskich różnych generacji. Pokazuje na tyle szeroką panoramę twórczości <<polskich monachijczyków>>, że już ona sama stanowi kapitalny przykład i dowód wielości postaw artystycznych tego kręgu (...), wbrew wszystkim utrzymującym się sądom i ocenom”.<sup>106</sup>

Pobyty monachijski kończy się ostatecznie w roku 1901, w którym artysta, wraz z żoną Izabelą Pawłowską wyjechał do Stanów Zjednoczonych.

Mieszkał kolejno w Milwaukee, San Francisco, Chicago i Nowym Jorku. Podczas pobytu w Chicago malował na zamówienie tamtejszych polskich kościołów, m.in. pracował dla polonijnego kościoła Świętej Jadwigi, gdzie uległ poważnemu wypadkowi, w wyniku którego stracił oko<sup>107</sup>. Pracą nad obrazami Stanisław Grocholski zajmował się tylko sporadycznie, wysyłając bardzo nieregularnie swoje prace na Salony w kraju. W 1906 roku w Zachęcie zaprezentowano *Główkę kobiecą*<sup>108</sup>. Wystawa ta miała szczególny charakter, pokazano na niej obrazy Aleksandra Šandora Wagnera, w towarzystwie prac jego uczniów. Obok Grocholskiego wystawiane były obrazy m.in. Witolda Pruszkowskiego, Józefa Chełmońskiego, Teodora Axentowicza, Maurycego Gottlieba, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Kacpra Pochwalskiego, Włodzimierza Tetmajera czy Franciszka Żmurki.<sup>109</sup> W Sprawozdaniu Komitetu TZSP za rok 1906, czytamy:

„Urządzając tę wystawę i łącząc z nią wystawę dzieł jego uczniów Polaków, Komitet pragnął podkreślić niezwykle znaczenie, jakie miała dla sztuki polskiej pedagogiczna działalność

---

104 J.Bołoz-Antoniewicz, *Malarstwo polskie w Monachium i „Jednodniówka” monachijska*, „Słowo polskie”, 1898, nr 15, s.2

105 H.Ściepień, *Moderniści z Monachium...*, op.cit., s.57

106 *Ibidem*, s. 56-57.

107 Nota Stanisław Grocholski, [w:] *Słownik malarzy polskich.t.I: Od średniowiecza...*, op.cit., s.65.

108 *Polskie życie artystyczne...*, op.cit., s.83

109 W.Wankie, *Aleksander Wagner i jego polscy uczniowie*, „Świat”, 1906, nr 24, s.11-12.

monachijskiego mistrza”<sup>110</sup>.

W roku 1908 Grocholski nadesłał do Warszawy *Studium głowy*, zaś w latach 1911-1912 dwa olejne autoportrety.<sup>111</sup> Równie nikły był kontakt z TPSP w Krakowie, w którego wystawach Grocholski uczestniczył jedynie dwukrotnie, w roku 1901 z obrazami *Studium niewiasty* i *Wyścig koników*, i w roku 1904, kiedy w trakcie Wystawy Jubileuszowej TPSP zaprezentował olej *Stabat Mater* (kat. 19).<sup>112</sup>

Swą podróż po Stanach Zjednoczonych Grocholski zakończył pod koniec roku 1920, w Buffalo, gdzie od X 1920 do końca roku 1922 pracował w polskim konsulacie, zatrudniony ze względu na biegłą znajomość języków obcych.<sup>113</sup> Lata pobytu w Stanach nie były szczęśliwe dla artysty, zerwał on wówczas ostatecznie swoje kontakty z krajem, praca w konsulacie dawała skromne środki na utrzymanie. W tym czasie malarz korespondował ze swoim bratem Augustem Grocholskim zamieszkałym we Lwowie, jak nikłe były to jednak relacje świadczy fakt, iż jak wynika z not Ludgarda Grocholskiego, nikt z rodziny nie znał nawet godności żony Stanisława Grocholskiego.<sup>114</sup>

Zły stan zdrowia malarza pogorszyła dodatkowo śmierć żony Izabeli w 1929 roku. Stanisław Grocholski umiera w szpitalu Lafayette General w Buffalo w wieku 74 lat, dnia 26 lutego 1932 roku<sup>115</sup>.

Tuż przed śmiercią artysta planował przekazanie swojej skromnej spuścizny wspomnianemu bratu Augustowi, jednak do zapisu testamentowego nie doszło, zaś o takim zamiarze poinformowali Augusta Grocholskiego przyjaciele artysty z polskiego konsulatu.<sup>116</sup> Nekrolog z polonijnego czasopisma „Dziennik dla Wszystkich” informuje, iż część obrazów Grocholski przekazał do konsulatu polskiego, miały one być darem dla Muzeum Narodowego w Warszawie.<sup>117</sup> Majątek Stanisława Grocholskiego z powodu braku testamentu artysty rozdysponował sąd amerykański, który przesłał nieznaną teraz liczbę obrazów bratu malarza, pozostałe prace "miał do po odnowieniu do zbycia W.P. Stanisław Janowski, artysta malarz, w

---

110 *Polskie życie artystyczne...*, *op.cit.*, s.83.

111 J.Wiercińska, *Katalog...*, *op.cit.*, 110

112 E.Świeykowski, *Pamiętnik ...*, *op.cit.*, s.53.

113 *SAP*, *op.cit.*,t.II, s.473.

114 Ludgard z Grabowa Grocholski, *Materyały...*, *op.cit.*, s.6-8

115 J.Kwiatkowski, *Stanisław Grocholski*,*op.cit.*, s.V.

116 Ludgard z Grabowa Grocholski, *Materyały...*, *op.cit.*, s.6-8.

117 *Zmarł Stanisław Grocholski artysta malarz europejskiej sławy*, „Dziennik dla Wszystkich”(z dnia 27 II 1932r.), s.9.

Krakowie, ul Dunajewskiego 1<sup>118</sup>. Mowa w tym miejscu zapewne o płótnach *Pieta* (kat. 19), *Odczynianie uroku*, oraz *Akcje męskim* (kat.17), złożonych w depozycie warunkowym Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 50-tych XX wieku, przez Bronisławę Rychter-Janowską, jako spuścizna po Stanisławie Janowskim "do ewentualnego zwrotu rodzinie".<sup>119</sup>

#### **IV. Europejskie ośrodki sztuki na drodze podróży artystycznych Stanisława Grocholskiego i artystów z jego pokolenia**

##### **„Matejkowski okres” Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie - „długie godziny zmierzchu”**

Na początku 1880 roku Stanisław Grocholski podjął decyzję opuszczenia murów krakowskiej Szkoły, a tym samym rozpoczął, podobnie jak dziesiątki artystów przed nim i kolejne dziesiątki po nim, swą podróż artystyczną.

Trasa podróży została już doskonale przygotowana nowemu pokoleniu przez J. Brandta, W. Czachórskiego, J. Wierusza-Kowalskiego czy braci Gierymskich w latach 60 i pierwszej połowie lat 70 XIX wieku. Stworzyli oni doskonałe warunki pobytu i pracy dla nowo przybywających, zwłaszcza do Monachium, rozślawili polskie malarstwo za granicą a ich sztuka była, w oczach ówczesnej krytyki artystycznej, gwarantem wysokiego poziomu polskiego malarstwa.

Stanisław Grocholski na Akademii Monachijskiej zapisał się w październiku 1881 roku, w tym samym roku do grona studentów monachijskiej uczelni dołączyli Lucjan Wędrychowski, Józef Wodziński, Stanisław Wolski Pomian.<sup>120</sup>

Lata 1876–1889 uznawane są za okres najliczniejszych wyjazdów artystów Polskich do Monachium. W tym czasie liczba wpisów wyniosła 81, zaś w okresie od 1890 do początku wieku, latach zdominowanych przez młode, często modernistyczne pokolenie, liczba ta powtórzyła się.<sup>121</sup>

---

118 Ludgard z Grabowa Grocholski, *Materyały...*, *op.cit.*, s.9.

119 Informacja z kart katalogowych Działu Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Krakowie.

120 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, s.101.

121 *Ibidem*, s.100-104 i 144-148.

Pamiętać należy, że Monachium było nie jedynym, choć najważniejszym ośrodkiem recepcyjnym dla polskich, a zwłaszcza krakowskich studentów. Wymownie wskazują na to dane procentowe: 15% uczniów, których macierzystą uczelnią była krakowska Szkoła Sztuk Pięknych, podjęło studia zagraniczne, dla 5% miejscem docelowym stało się Monachium, prawie 4% wybrało Wiedeń, Paryż 2.2%, studia na uczelniach włoskich (Rzym, Florencja, Wenecja) wybrał zaledwie 1%, zaś Petersburg 0.7%<sup>122</sup>.

Dane te obejmują wieloletni przedział czasowy z dziejów krakowskiej Szkoły, nie ulega jednak wątpliwości, iż właśnie w ostatnim 25-leciu, grupa studentów opuszczających Kraków była najliczniejsza.

Literatura dotycząca ówczesnego środowiska artystycznego stawia dwie odpowiedzi na pytanie, które wobec cytowanych wyżej danych, jest nieuniknione: dlaczego studenci tak licznie opuszczali krakowską Szkołę Sztuk Pięknych w jej wydawałoby się najświetniejszym okresie, czasach dyrektury Jana Matejki?

Pierwsza odpowiedź jest najbardziej jasna, wyjazdy zagraniczne stały się niezmiernie popularne, były szansą na rozwijanie talentu, pogłębienie studiów, dawały szansę na zarobek, a przy tym niewątpliwie były dla młodych artystów okazją przeżycia prawdziwej przygody.<sup>123</sup>

Odpowiedź kolejna na postawione pytanie, nie jest już tak oczywista i wymaga, choćby nawet krótkiej analizy działań Jana Matejki na dwóch najważniejszych płaszczyznach, jako dyrektora Szkoły oraz jako pedagoga.

Właściwie od początku swej dyrektury, tj. roku 1873, Matejko toczył nieustającą walkę o poziom Szkoły i jej charakter z władzami cesarskimi, które już od samych początków istnienia krakowskiej uczelni artystycznej starały się pomniejszać jej znaczenie.

Proces ten zaczął się m.in. decyzją włączenia Szkoły Malarstwa i Rysunku do Instytutu Technicznego w roku 1833, mimo iż dzięki jej ówczesnemu dyrektorowi Wojciechowi Kornelemu Stattlerowi reprezentowała ona wysoki poziom, a jej metody nauczania oparte zostały na wzorach europejskich akademii sztuki.<sup>124</sup>

Szkoła usamodzielniała się w 1870 roku, mimo to przez kolejne lata ponosiła skutki aliansu, Matejko już jako dyrektor dopominał się o przekazanie na potrzeby uczelni sal, które

---

<sup>122</sup> *Materiały do dziejów...op.cit*, s.210.

<sup>123</sup> Z niezwykłym humorem pobyt w Monachium opisują w swych pamiętnikach Jan Rosen oraz Marian Trzebiński. J.Rosen, *op.cit*; M.Trzebiński, *op.cit*.

<sup>124</sup>A.Pollo, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki. 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994.

pozostawiono Instytutowi Technicznemu, czy o odzyskanie przynajmniej części bogatych zbiorów bibliotecznych, które niegdyś, wspólne z Instytutem, wzbogacane były przez coroczne dary społeczeństwa.<sup>125</sup>

Początkowy program reorganizacji uczelni, przedstawiony przez jej nowego dyrektora, był bardzo ambitny, przewidywał kilka przedmiotów nauki, o charakterze głównym i pobocznym, a także utworzenie aż pięciu katedr. Uczelnia miała kształcić w przedmiotach: malarstwo wyższe, rysunek wyższy i malarstwo *al fresco* (religijne), a także w zakresie malarstwa niższego, rysunku początkowego, ornamentyki i rysunku dla przyszłych nauczycieli. Pobocznymi przedmiotami, w zamyśle Matejki, miały stać się anatomia, architektura, estetyka, historia powszechna i historia kultury. Naukę malarstwa miało prowadzić trzech renomowanych profesorów. Pierwszym kandydatem Matejki na stanowisko profesora malarstwa wyższego był Henryk Rodakowski, gdy ten jednak odrzucił propozycje dyrektora, powołany został Leopold Loeffler, ewentualnymi kandydatami na to stanowisko byli Aleksander Kotsis i Andrzej Grabowski.

Malarstwo początkowe objąć miał Florian Cynk, zaś religijne - *al fresco* Izidor Jabłoński. Nauką malarstwa krajobrazowego prowadzić miał Henryk Grabiński, kształcenie rysunku powierzył Cynkowi i Feliksowi Szynalewskiemu, zaś perspektywy Aleksandrowi Gryglewskiemu. Przedmioty teoretyczne prowadzone być miały przez Władysława Łuszczkiewicza.<sup>126</sup>

W szerokich planach Jana Matejki nie zabrakło także miejsca na rzeźbę. Chcąc podnieść jej niski w tym czasie poziom, który przypisywał "brakowi odpowiednich sił kierowniczych", jako kandydata na profesora rzeźby przedstawił CK Namiestnictwu Marcelego Guyskiego.<sup>127</sup>

Mimo doskonale przemyślanego grona profesorskiego, wśród którego znaleźli się artyści cieszący się wówczas dużą renomą, w większości kształceni za granicą, Ministerstwo w roku 1873 opracowuje, a w 1876 wprowadza niekorzystny dla Szkoły statut. Utworzone zostają jedynie dwa oddziały rysunku i malarstwa, z przedmiotami pomocniczymi (anatomia, perspektywa, nauka o stylach, historia sztuki, historia powszechna), z czasem powstanie też specjalny oddział malarstwa historycznego, będący oddziałem kompozycyjnym.<sup>128</sup>

Przepadły także plany dotyczące gruntownego kształcenia w zakresie rzeźby, w 1879 roku

---

<sup>125</sup> *Materiały do dziejów...*, *op.cit.*, s.47.

<sup>126</sup> L.Ręgorowicz, *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1929, s.76-77.

<sup>127</sup> *Ibidem*, s.78.

<sup>128</sup> K.Jarmuł, *Akademizm i dziewiętnastowieczne „szkoły mistrzowskie”*, [w:] *Artyści ze szkoły Jana Matejki; wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, luty-kwiecień 2004*. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2004, s.13

Ministerstwo orzekło, iż jej nauka odbywać się ma wyłącznie na poziomie początkowym, ograniczwszy się do modelowania głów i figur, bez uwzględnienia nauki komponowania.<sup>129</sup>

Wszystkie te ograniczenia i cięcia, w stosunku do projektów matejkowskich, odbyły się w myśl przekonania rządu, iż rola Szkoły Sztuk Pięknych ma ograniczać się jedynie do pozycji instytucji „która mogła (...) przy minimalnym nakładzie pieniężnym ze strony rządu - dostarczyć doskonałych nauczycieli rysunków dla szkół ludowych i średnich”<sup>130</sup>. Ciągły wysiłek Matejki o nadanie odpowiedniej europejskiej rangi uczelni krakowskiej, opierał się także na inicjatywach własnych profesorów Szkoły. W czasach dyrektury Matejki wzmożono liczbę zakupów pomocy naukowych dla studentów, konieczne stały się manekiny, zbroje, kostiumy, odlewy części nóg i łbów końskich, a także odnowienie zbiorów odlewów gipsowych, które były w posiadaniu uczelni.<sup>131</sup> Protokoły wskazują, iż za zakupy „gipsów antycznych” odpowiedzialny był profesor Izidor Jabłoński, na jednym z posiedzeń grona pedagogicznego „stawia on wniosek, by przy zakupie antyków gipsowych uwzględnić wybór posągów żeńskich, w tym celu by uczniowie pozbawieni żywych modeli kobiecych, mogli przynajmniej obznajomić się z rysunkiem antyków żeńskich”<sup>132</sup>.

Władysław Łuszczkiewicz na posiedzeniu w dniu 25 lipca wnosił, aby szkoła zaopatrzyła się w nowe „sztychy lub fotografie znakomitych mistrzów sztuki, w tym celu by uczniowie mogli obznajamiać się z ich utworami”<sup>133</sup>.

W programie nauczania Szkoły krakowskiej Matejko szczególnie podkreślał rolę rysunku, zwłaszcza z figur antycznych, sam nawet postulował, by uczniowie usunięci z rysunków aktu akademickiego, „chodzili na wieczorne rysunki z gipsów dla lepszego wykształcenia się w tych że rysunkach”<sup>134</sup>.

Liczne zmiany i udoskonalenia programowe proponowali sami profesorowie, w 1881 Walery Gadomski opracowuje „program modelowania wraz z początkową nauką rzeźby”, zaś dla najlepszych studentów projektuje stypendium w Wiedniu, w 1884 Izidor Jabłoński przedstawia program kształcenia rysunku w oddziale drugim, w 1884 Florian Cynk opracowuje program nauki dla oddziału IV malarstwa z żywej i martwej natury a Leopold Loeffler projektuje naukę

---

129 *Materiały do dziejów...*, *op.cit.*, s.93.

130 L. Ręgorowicz, *Dzieje...*, *op.cit.*, s.79.

131 *Materiały do dziejów...*, *op.cit.*, s.47.

132 *Protokoły za dyrektora Jana Matejki...*, *op.cit.*, s.63 (protokół z dnia 6 IV 1881, teczka nr 171)

133 *Ibidem*, s.68

134 *Ibidem*, s.86 ( protokół z dnia 7 XII 1881, teczka nr 171 – Archiwum ASP w Krakowie)



malarstwa dla oddziałów najwyższych V i VI.<sup>135</sup>

C.K. Namiestnictwo część z tych projektów opiniowało pozytywnie, część zaś zbywało milczeniem. Starania Matejki, przynajmniej w początkowych latach jego dyrektury, wspierane były przez petycje do rządu autorstwa członków Wydziału Krajowego jak i prezydenta Krakowa Mikołaja Zyblikiewicza. Były one odpowiedzią na chęć likwidacji szkoły rzeźbiarskiej i opieszale działania w kierunku utworzenia oddziału historycznego. Prezydent Zyblikiewicz w swej petycji „otwarciem zaznaczył, że Kraków - nie dlatego zgodził się na ciężkie ofiary materialne, aby rząd miał gdzie pomieścić tanim kosztem okrojona i zduszoną szkołę”<sup>136</sup>.

Spotykamy różne opinie badaczy o stosunku Jana Matejki do stypendiów zagranicznych. Dyrektor nie był zbyt chętny wysyłaniu studentów za granicę, opinię tę wyraził m.in. w przemówieniu inauguracyjnym z 1882 roku: „Zdobycie wyższych warunków sztuk pięknych miało się u nas zyskiwać poza granicami kraju, a jednak wyjeżdżając za granicę nasi artyści i uczniowie dotychczas wracali z tak małym zasobem nowych doświadczeń i świeżych artystycznych wiadomości”<sup>137</sup>. Dyrektor nie miał dobrych wspomnień z własnego pobytu, jako stypendysta, w Wiedniu oraz w Monachium, skąd pisał „Ja dla siebie nie widzę wielkich korzyści, nauka tutejsza niezmiernie nudna, nie dla nas, za ciężka. Robię obecnie same studia, gdyż nie chce mi się wstępować do którejś z majsterszuli (...), bo się boję, bym nie zarwał ojczyzny”<sup>138</sup>.

Jan Matejko mając jednak ciągle na uwadze dobro studentów jego szkoły, kwestię stypendiów zagranicznych i ich wysokości uczynił priorytetową w swych negocjacjach z C.K. Namiestnictwem. Nie powiodła się w pełni walka o pomoc dla najbiedniejszych studentów, a sprawa stypendiów zagranicznych nie szła do końca po myśli dyrektora. Początkowo rząd zgodził się na stypendia dwuletnie, z czego jeden rok miał być poświęcony na wyjazd studenta do Wiednia, choć pobyt ograniczał się jedynie do zwiedzania tamtejszych galerii.<sup>139</sup> Przyznano jedno stypendium rzeźbiarskie, podkreślając, iż przeznaczone być miało wyłącznie na kształcenie na Akademii Wiedeńskiej.<sup>140</sup>

---

135 *Materiały do dziejów ...*, *op.cit.*, s.93.

136 L.Ręgorowicz, *Dzieje...*, *op.cit.*, s.89.

137 Cytat z przemówienia inauguracyjnego wygłoszonego przez Matejkę w dniu 16 X 1882, cyt.za: M Kłak-Ambrożkiewicz, *Z życia Jana Matejki - artysty i pedagoga*, [w:] *Artyści ze szkoły...*, *op.cit.*, s.17-18.

138 M.Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, [w:] *Wokół Matejki. Materjały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1994, s.100.

139 *Materiały do dziejów...*, *op.cit.*, s.209.

140 L.Ręgorowicz, *Dzieje...*, *op.cit.*, s.100. Właśnie takie stypendium na wyjazd do Wiednia otrzymał rzeźbiarz

Ostatnim, wręcz desperackim aktem Jana Matejki, mającym zmusić zarówno rząd cesarski jak i władze Krakowa do ściślejszej współpracy na rzecz Szkoły Sztuk Pięknych, było ogłoszenie, w październiku 1890 roku, rezygnacji ze stanowiska dyrektora.<sup>141</sup> Zaskoczenie owszem było, lecz reakcja CK Namiestnictwa ostatecznie pogrzebała wszelkie nadzieje Matejki: „Jakkolwiek Matejko umotywował postanowienie swoje względami na zdrowie (...) Przyczyną wniesionej nieoczekiwanej prośby jest raczej jego chorobliwe przecenianie siebie. Matejko (...) w poczuciu własnej wielkości nie uznaje przeciwnego poglądom swoim zdania i w każdej choćby najlepiej uzasadnionej opozycji widzi osobistą obrazę i nieprzyjazne stanowisko dla instytucji, powierzonej jego kierownictwu”.<sup>142</sup>

Przedstawione powyżej najważniejsze fakty z długoletniej walki Jana Matejki o właściwy status i poziom krakowskiej uczelni, mogą dowodzić, iż Szkoła, mimo iż cieszyła się poważaniem wśród studentów, nie odpowiadała ich oczekiwaniom pod względem organizacyjnym.

Stanowisko Jana Matejki jako pedagoga zdaje się być, obok problemów organizacyjnych, kolejną przyczyną tak licznych wyjazdów - „ucieczek” krakowskich adeptów za granicę.

Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, skutecznie przytłumiana decyzjami CK Namiestnictwa, posiadająca jedynie jedną „majesterschulę”, prowadzoną przez samego dyrektora, przesączona była atmosferą podziwu dla Mistrza i jego duchem.

Leon Kowalski, jeden z uczniów Szkoły tak pisał o Matejce: „Dyrektor Matejko, dla nas był raczej jakąś legendą niż czymś realnym. Mistrza się prawie nigdy nie widziało, ale się czuło”<sup>143</sup>.

Swoisty hołd Matejce-pedagogowi oddał także Leonard Lepsi w swych *Wspomnieniach*:

„Dyrektor posiadał u swych uczniów niezmierną powagę; miał on w swej zazwyczaj smętnej, marzącej, uczuciowej duszy, przejętej najszlachetniejszymi ideami, tyle czaru, na jego typowych rysach było wyryte tak głęboko i wyraziście piętno geniuszu, że już postacią swą wywierał urok wyższości, jaśniał dla nas tak czystym przykładem szlachetnej, poświęcającej się pracy, że sam widok jego przejmował nas dreszczem uwielbienia i uszanowania, głupich bojaźnią, a tylko u

---

Kazimierz Chodziński. Jan Matejko, jako dyrektor szkoły, sam również fundował stypendia zagraniczne, otrzymali je m.in. Szymon Buchbinder (1883 na wyjazd do Monachium), a także Stanisław Wyspiański (1890 na wyjazd do Paryża).

141 L.Ręgorowicz, *Dzieje...*, *op.cit.*, s.101. Innym aktem protestu było oddanie w 1887 roku honorowego obywatelstwa Krakowa, jako wyraz sprzeciwu wobec burzenia zabudowań szpitala Św. Ducha. *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, oprac. J.Gintel, Kraków 1966, s.401 i 457.

142 *Ibidem*, s.103.

143 M.Kłak-Ambrożkiewicz, *Z życia...*, *op.cit.*, s. 17 (cyt.za L.Kowalski, *Pędzlem i piórem*, Kraków 1934,s.71).

złych, (...) a takich liczyliśmy niewielu, dyrektor nie miał miru i uznania”<sup>144</sup>.

Dla Szkoły profesor a zarazem dyrektor o takiej estymie był niewątpliwie skarbem, wielu jednak uczniom blask jego chwały nie wystarczał, przeszkadzał zaś niedostatek jego rad czysto artystycznych, a raczej nieobecność samego Matejki. We wspomnieniach Leona Kowalskiego czytamy:

„Do Szkoły nigdy więc nie zaglądał, ale dwa razy do roku, w półrocze i przy końcu, obchodził wszystkie kursa, w otoczeniu ciała profesorskiego, oglądając doroczny plon nauki. (...) Matejko podczas tych oględzin odnosił się bardzo serio do prac uczniów. Niektórych chwalił, zachęcał, znowuż koło beznadziejnych przechodził milcząco.”<sup>145</sup>

Kontakt z profesorem był bardzo ograniczony, L. Kowalski na dowód tego przywołuje własne spotkanie z Mistrzem, w którym Marian Gorzkowski, sekretarz szkoły, odegrał rolę pośrednika:

„Mistrz nikogo nie wpuszcza do pracowni”- ciągnął dalej - „najlepszy dowód, że on, sekretarz, ma w kieszeni klucz od zewnętrznych drzwi pracowni. W dowód czego wyciągnął klucz jak od katedry na Wawelu, otworzył nim ze zgrzytem ogromną (...) zardzewiałą kłódkę i zapukał umówioną ilość razy do drzwi”<sup>146</sup>.

Jak bardzo Jan Matejko był postacią kontrowersyjną, jak różne opinie miał u swych uczniów, wskazują wspomnienia L. Lepszego, pozostające jednak w tonie gloryfikującym mistrza:

„Na oddziale kompozycyjnym malowaliśmy samoistne obrazy pod osobistym kierunkiem dyrektora. Przed zaczęciem obrazu dyrektor żądał przedstawienia sobie szkiców, te krytykował, odrzucał lub akceptował, wytykał pojęcia błędne, a podnosił strony dodatnie przedstawienia (...). Gdy wreszcie szkic był wybrany i przyjęty, troszczył się mistrz nasz o postęp obrazu jak o własne dziecko”<sup>147</sup>.

Leonard Lepszy, podobnie jak kilka lat przed nim Stanisław Grocholski, jako uczniowie oddziału kompozycyjnego, o który troszczył się przecież sam dyrektor, mieli rzeczywiście częstszy kontakt z Janem Matejką:

„ Do pracowni naszych zaglądał przynajmniej raz w tygodniu. Jeżeli w pracowni kogoś po raz drugi nie zastał, zostawiał swój bilet we drzwiach. Przed tym biletem mieliśmy respekt niesłychany!”<sup>148</sup>.

---

144 L.Lepszy, *Wspomnienia artysty*, Kraków 1895, s.7-8.

145 Jan Matejko. *Biografia...*, *op.cit.*, s.455.

146 *Ibidem*.

147 L.Lepszy, *Wspomnienia...* *op.cit.*, s.51.

148 *Ibidem*, s.53.

Dla wielu uczniów szkoły, zwłaszcza studentów w latach 80-tych i 90-tych, kierunek artystyczny obrany przez Szkołę pod wpływem Matejki, hołdujący malarstwu historycznemu, okazał się niezwykle obcy. Nie przemawiały do młodych hasła dyrektora o wyższych, patriotycznych celach sztuki: „Sztuka jest obecnie dla nas pewnego rodzaju orężem w rękę, oddzielać sztukę od miłości ojczyzny nie wolno! (...) sztuka nie tylko jest służbą dla kraju, ale jest obowiązkiem, ofiarą (...)”<sup>149</sup>.

Nie trafiały do nich także słowa Matejki, aby w spełnianiu swych obowiązków czerpać „otuchę w religijnych uczuciach, które są podwaliną i siłą w przeprowadzeniu wszystkich przedsięwzięć i zamiarów”<sup>150</sup>.

Do tego stanu rzeczy najbardziej krytycznie odniósł się Stanisław Witkiewicz:

„U nas Matejko skrępował krakowską szkołę, zabił ją siłą swej indywidualności malarskiej i starał się skuć w pęta swych katolicko-artystycznych doktryn.”<sup>151</sup>

Metody kształcenia w samej Szkole przyjmowane były także niechętnie przez nowych adeptów sztuki. Marian Trzebiński tak pisał o swoim pierwszym dniu na uczelni i wrażeniach z wystawy prac jej studentów:

„Głowy gipsowe nie zachwyciły mnie (...). Rysowane manierycznie, wszystkie martwym konturem, niby drutem obwiedzione. Widać taki był rozkaz z góry od profesora. Głowy rysowane z natury robiły wrażenie rysunków z gipsów, tak były pozbawione charakteru i indywidualności. Martwa natura uderzała ubóstwem materiału. Same garnki i miski (...) marchew, buraki i kartofle. A ja myślałem, że zobaczę tam bogate makaty i broń starożytną! W sali aktów były pustki, zaledwie parę eksponatów.”<sup>152</sup>

System kształcenia rozczarował także Stanisława Lentza, który kilka lat wcześniej, bo w 1880, został uczniem Szkoły, i opuścił ją zdegustowany po niespełna roku nauki.

„Atmosfera Akademii nie odpowiadała zbytnio Lentzowi. Studenci uczyli się pod całkowitym wpływem i dyktatem Matejki, przytłoczeni potężną wizją mistrza (...). Znamienny jest fakt, że anatomia, która była jedną z najważniejszych dyscyplin w szkole Gersona (...), znalazła się w programie uczelni krakowskiej z zakresie przedmiotów pobocznych, natomiast triumfy święciło tzw. malarstwo wyższe i malarstwo *al fresco*, które miało być, zgodnie z założeniem Matejki,

---

149 M.Kłak-Ambrozkiewicz, *op.cit.*, s.17 (fragment przemówienia Matejki z 1882 roku).

150 *Materiały do dziejów...op., cit.*, s.130.

151 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red.J.Z.Jakubowski, M.Olszaniecka, t.I: *Sztuka i krytyka u nas*. Wstęp i komentarz M.Olszaniecka, Kraków 1971, s.37.

152 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.32.

przygotowaniem do tworzenia wielkich scen historycznych”<sup>153</sup>.

W „matejkowskiej szkole” praktykowane były studia z żywego modelu, kategorycznie zakazał jednak dyrektor studiów ciała kobiecego. Tadeusz Okoń, Karol Polityński i syn Matejki Stefan cudem uniknęli wydalenia ze szkoły gdy „zbeszczyli święty przybytek, zamknęli się na jednym z kursów w towarzystwie nagiej kobiety i rysowali ją z zapałem, czując się po raz pierwszy męczennikami sztuki”.<sup>154</sup>

Najbardziej obciążającym Matejkę zarzutem był ten dotyczący „maniery Mistrza”, który wysunął tak dobitnie Stanisław Witkiewicz, w swej krytyce Szkoły Krakowskiej i jej dyrektora, z roku 1887:

„Śmiesznem byłoby i wprost niesłusznem obwiniać Matejkę, o to, że panowie Abramowicz, Piwnicki, Krzesz, Lepszy, Styka, etc., etc., nie mieli dosyć własnej indywidualności i dali się zdusić manierce swego mistrza. Michał-Anioł, Rubens czy Matejko, każdy określony i samodzielny talent narzuca się innym i wytwarza naśladownictwo. (...) trzeba jednak przyznać stanowczo, że postawienie go na czele jedynej u nas instytucji artystycznej wychowawczej, było skazaniem jej z góry na jałowość i osądzeniem całego pokolenia artystów na zmarnowanie”.<sup>155</sup>

Do sprawy manieri, już w bardziej dyplomatycznym tonie, w kilka lat po Witkiewiczu wróci L. Lepszy: „Ten pierwiastek historyczny i tendencyjny przygłuszał niejednokrotnie samodzielność w młodym artyście, ale go równocześnie uczył myśleć i wtajemniczać się w historiozofię, w dziejowy pochod ludzkości.”<sup>156</sup>

Jan Matejko, mówiący o sobie „Gdzie idzie o sztukę to Ja Papięzem”, nie pochwałał nowych kierunków w sztuce, do których tak garnęli się jego uczniowie.

Obcy był mu realizm („Sztuka ma większe cele, jak malowanie tego rodzaju; zostawić to aparatowi fotograficznemu, szkoda na to talentu (...)”), naturalizm; pleneryzmowi zarzucał hamowanie postępów w nauce,<sup>157</sup> zaś o malarstwie impresjonistycznym wypowiadał się „jak zrobicie plamę, to zostanie plama”.<sup>158</sup>

Dyrektor w całej swej surowości i niezmienności postulatów artystycznych, bronił jednak swoich studentów, i popierał ich dążenia. „Wybaczył” Włodzimierzowi Tetmajerowi jego

---

153 A.Melbechowska-Luty, *Stanisław Lentz*, Warszawa 1957, s.7.

154 A.Melbechowska-Luty, *Widmo. Życie i twórczość Ludwika De Laveaux (1868-1894)*, Wrocław 1988, s.18 (cytat z L.Kowalskiego, *op.cit.*).

155 S.Witkiewicz, *Wystawa Sztuki w Krakowie.Szkoła Krakowska*, „Życie”, 1887, nr 44,s.701.

156 L.Lepszy, *Wspomnienia...*, *op.cit.*, s.52.

157 A.Melbechowska-Luty, *Widmo...*, *op.cit.*, s.20.

158 M.Trzebiński, *op.cit.*,s.41.

impresjonistyczne *Święcone*,<sup>159</sup> Leonowi Kowalskiemu zezwolił na lekturę *Historii cywilizacji Anglii* Buckl'a,<sup>160</sup> za co student wcześniej zganiony został przez Mariana Gorzkowskiego, osobiście bronił także zagranicznych studiów Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, choć początkowo był im przeciwny.<sup>161</sup>

Tak tłumaczył Jan Matejko swój stosunek do „nowinek” w sztuce:

„Mam inne zainteresowania (...). Do was należy powietrze i słońce, ja zaś zostanę ze starymi królami”<sup>162</sup>

Szkoła Sztuk Pięknych Jana Matejki nieustannie podupadała, sam dyrektor poniżony krytyką Stanisława Witkiewicza, „złamany bólem i zawodami, znękany chorobą”<sup>163</sup>, wątpi zarówno w szanse dla „swojej Szkoły”, przestaje też wierzyć we własne siły twórcze „Nic teraz nie maluję. Po co i na co, i tak nikt moich obrazów nie potrzebuje, owszem przeszkadzają w pracy”<sup>164</sup>.

Młodych artystów, garnących się z zapałem do pracy, nie przekonuje tak zrezygowany i zmęczony dyrektor, nie trzyma ich także talent innych profesorów, którzy zresztą od lat nikli w blasku Matejki.

O pokoleniu Matejki, w tym także o profesorach krakowskiej Szkoły tak wypowiadał się S.Witkiewicz:

„nie tylko młodsze pokolenie, bezpośredni uczniowie Matejki, ale jego rówieśnicy, może koledzy są spustoszeni do szczytu jego manierą; panowie Łuszczkiewicz, Cynk, Piccard, Eliasz albo już całkiem nie tworzą, albo też w tym, co zrobili lub robią, odznaczają się wszystkimi wadami <<mistrza>>- naturalnie nie mając żadnych jego zalet”<sup>165</sup>.

Znacznie bardziej trafnie poziom kadry profesorskiej omówił M. Trzebiński, w wielokrotnie już cytowanym *Pamiętniku malarza*. W takich słowach pisał m.in. o nauczycielach Stanisława Grocholskiego:

”Izydor Jabłoński - vel Pawłowicz miał wówczas blisko 60 lat chód niepewny i drżące ręce. Od

---

159 M.Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1985, s.395.

160 *Ibidem*, s.400-401.

161 *Ibidem*, s.397.

162 *Ibidem*, s.396.

163 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.XIX

164 *Jan Matejko. Biografia...*, *op.cit.*, s.425 ( relacja Wincentego Wodzinowskiego ze spotkania z Matejką w Krakowie, po powrocie młodego artysty z monachijskich wakacji ).

165 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red.J.Z.Jakubowski, M.Olszaniecka, t.I: *Sztuka i krytyka u nas*. Wstęp i komentarz M.Olszaniecka, Kraków 1971, s.376.

wielu lat nie malował. (...) Prawdopodobnie sam czuł, że jest już „skończony” i że uczniów swych duchem artystycznym zapłodnić nie zdoła, przeplatał więc swą korektę opowiadaniem rozmaitych „kawałów” ze swych lat studenckich”<sup>166</sup>.

O Władysławie Łuszczkiewiczu zaś czytamy:

„Jako kierownik kursu rysunków z natury był bardzo wymagający. (...) wadą w jego sposobie nauczania było to, że siedział z uczniami bite 3 - 4 godziny dziennie, despotycznie kierując każdym pociągnięciem kredki czy węgla. Będąc obdarzony temperamentem i wielką (...) energią, przytłaczał i onieśmielał (...), toteż choć uczył dobrze i był dbały dla swych uczniów, nie wszyscy go lubili, ale bali się go wszyscy. Przezywano go <<Smokiem>>”<sup>167</sup>.

Inni profesorowie, należący także do „pierwszej kadry” Szkoły Sztuk Pięknych, także w oczach uczniów nie znajdowali często uznania, a dostrzegano raczej ich dziwactwa niż zdolności pedagogiczne. Mowa o Florianie Cynku, który „uczył starannie, zwłaszcza przestrzegał by rysunków nie przyciemniano, co udowadniał przystawiając swój czarny kapelusz.”<sup>168</sup> oraz o Leopoldzie Loefflerze, który już jako starszy pan będący „na wpół dziecinniałym, wpływu na uczniów nie miał żadnego, przy nauce zaś szukał błędów w szczegółach, nie zwracając na całość uwagi.”<sup>169</sup>

Tak oto dopełnił się obraz schyłku Szkoły Matejkowskiej i choć jej bramy nie naznaczone zostały „czarnym krzyżem”, „jak drzwi domów zapowierzonych”<sup>170</sup>, studenci, wśród nich Stanisław Grocholski, coraz liczniej decydowali się na wyjazd.

## Wiedeń

Pierwszym przystankiem na trasie podróży była dla wielu artystów, w tym dla Stanisława Grocholskiego, Akademia Wiedeńska. Taką kolej rzeczy wydaje się tłumaczyć szczególnie stosunek do tej placówki, nie tylko w samej Szkole Sztuk Pięknych, ale i jej ogromne znaczenie i pozycja, podnoszone zresztą przez samo CK Namiestnictwo, w całej Galicji pod zaborem

---

166 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.42.

167 *Ibidem*, s.43.

168 *Ibidem*, s.42.

169 *Ibidem*, s.45.

170 S.Witkiewicz, *Wystawa sztuki...*, *op.cit.*, s.703.

austriackim.

Wiedeńska uczelnia przez wiele lat służyła za przykład Szkole Krakowskiej, to właśnie na tej placówce i na jej doświadczeniach w kształceniu artystycznym miał wzorować się Matejko, opracowując ambitny plan reorganizacji Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, na której dyrektora powołany został w 1873 roku.

Opracowany na przełomie lat 1873/74 przez Władysława Łuszkiewicza program nauczania rysunku, anatomii i rzeźby, konsekwentnie realizujący zasady hierarchii studiów artystycznych, oparty był z całą pewnością na tradycjach akademickiego kształcenia, których źródłem dla Krakowa był, obok Akademii paryskiej, Wiedeń.<sup>171</sup>

Protokoły z posiedzeń grona profesorskiego Szkoły Sztuk pięknych odnotowują szereg próśb profesorów Szkoły o rady i wskazówki przy zakupie nowych gipsów, kierowanych do austriackiej stolicy. Mowa w tym miejscu o protokole z marca 1881, w którym czytamy:

„Przedstawiono Wysokiemu Namiestnictwu sprawozdanie o zużytych i niezdatnych figurach gipsowych, oraz prosić [o] pośrednictwo profesora Zumbusza w Wiedniu jako znawcy istniejących w Wiedniu gipsów, o szczegółowe wskazówki i rady w tej sprawie”<sup>172</sup>.

Istotny, dodający zapewne w oczach uczniów Szkoły znaczenia Wiedeńskiej Akademii, był fakt, iż część grona profesorów krakowskiej szkoły niegdyś także podjęła studia artystyczne na wiedeńskiej uczelni.<sup>173</sup>

Wiedeń wraz z tamtejszą renomowaną uczelnią był miejscem, do którego wysyłano krakowskich studentów w ramach różnorodnych stypendiów, w tym także stypendiów rządowych.

---

171 „(...) studenci wstępujący wykonują rysunek głowy i figury według wzorów klasycznych z modeli gipsowych (...). Każdy, kto dobrze opanował rysunek, przystępuje do nauki malarstwa w kolejności: martwa natura, wzory antyczne, studium modelu, własna kompozycja na podstawie studium z natury. Dochodzi do tego rysunek akademicki i anatomia (...) należy przeprowadzić studia odlewów gipsowych, rysunków zwłok w prosektorium UJ, studium pracy mięśni na żywym modelu i rysunek mięśni.” *Materiały do dziejów...*, op.cit, s.92.

172 *Protokoły za dyrektora Jana Matejki ...op.cit.*, s. 50-51 / teczka nr 171 –Archiwum ASP w Krakowie /

173 W połowie maja 1860 roku Jan Matejko wyjeżdża do Wiednia i podejmuje studia na tamtejszej Akademii, znacznie bardziej pochłaniają go prace rysunkowe w tamtejszym Ambraser-Stammlung, czy w Skarbcu. W wyniku konfliktu z ówczesnym dyrektorem Akademii Rubenem, młody artysta przedwcześnie powraca do Krakowa. J.Michałowski, *Jan Matejko*, Warszawa 1979, s.7. Zob. też: M.Zgórniak, *Jan Matejko 1838-1893-kalendarium życia i twórczości*, Kraków 2004.

Walery Gadomski (1833-1911), profesor rzeźby w latach 1876/77-1889/90, studia w Wiedniu u F.Bauera w latach 1856-1858, *SAP*, t. II , s.264.

Leopold Loeffler (1827-1898), profesor malarstwa w latach 1876/77-1894/95 , w roku 1866 został członkiem ASP w Wiedniu, *SAP*, t.V, s. 128.



Artystami, którzy otrzymali dwuletnie stypendia, z przeznaczeniem na studia wiedeńskie, byli m.in. Walery Gadomski (stypendium w latach 50), Antoni Gramatyka (wyjazd do Wiednia w 1870), Tomasz Dykas (wyjazd w 1876), Ferdynand Olesiński ( stypendium pobierał w latach 1877 - 1878), rzeźbiarz Kazimierz Chodziński (wyjazd do Wiednia w 1888). W ramach stypendium Cesarskiego do Wiednia, w roku 1892/93, wyjechał także Włodzimierz Tetmajer.<sup>174</sup> Stanisław Grocholski również studiował na Akademii Wiedeńskiej w ramach stypendium, nie znane jest jednak dokładnie źródło tego stypendium, przyznanego mu na rok akademicki 1880/81.<sup>175</sup>

Akademia Wiedeńska stała się za dyrektury Hansa Makarta jedna z najbardziej renomowanych placówek artystycznych, a sława tegoż artysty, owianego legendą „mistrza przyjemności”, była niewątpliwym magnesem przyciągającym artystów.<sup>176</sup>

Wśród polskich studentów, rówieśników Stanisława Grocholskiego zaledwie kilku doświadczyło zaszczytu studiów pod kierunkiem mistrza, mowa m.in. o Konstantym Mańkowskim (studia od 1880-1885)<sup>177</sup>, Tadeuszu Popielu (studia po 1884)<sup>178</sup>, oraz Tadeuszu Rybkowskim (studia w latach 1875-1878)<sup>179</sup>, malarzu szeroko znanym w stolicy cesarstwa „dzięki swej ruchliwości i licznym znajomościom w prasie i towarzystwie”<sup>180</sup>.

T.Rybkowski wraz z innymi polskimi artystami w tym z K. Ajdukiewiczem i L.Leopolskim, przebywali na stałe w Wiedniu, tworząc silną podstawę dla tamtejszej polskiej kolonii lat 80-tych.<sup>181</sup>

Krótkotrwałe studia Stanisława Grocholskiego na Akademii Wiedeńskiej, przebiegały kolejno pod kierunkiem dwóch profesorów Christiana Griepenkerla i Karla Würzingera.<sup>182</sup>

---

174 Tomasz Dykas pobierał stypendium z fundacji Jana Żurakowskiego, zaś Ferdynand Olesiński, stypendium Gołuchowskiego. Wszystkie informacje o stypendiach zagranicznych studentów Szkoły i Akademii Krakowskiej [w:] *Materiały do dziejów...op.cit.*, s.211-284.

175 Informacje o stypendium zamieściłam w rozdziale *Biografia artysty*, *vide* s.20.

176 M.Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s.259. Obszerną biografię Hansa Makarta (1840-1884) zawiera:*Allgemeine Lexikon der Bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begrundet von U.Thieme und F.Becker, heraus. H.Vollmer, t.XXIII, Leipzig 1908-, s.583.

177 Nota biograficzna artysty [w:] H.Blak, B.Mańkiewicz, E.Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku. Nowoczesne malarstwo polskie*.Katalog zbiorów pod red.Z Gołubiew, cz.I, Kraków 2001, s.201.

178 *Ibidem*, s.263.

179 *Ibidem*,s.289.

180 *Ziemie i kolonie słowiańskie*, „Kraj” 1887, nr 9, s.10

181 *Ibidem*.

182 Biogramy artystów patrz przypis nr 183.

Profesorowie ci byli przedstawicielami najmocniejszego w owym czasie na Akademii Wiedeńskiej kierunku malarstwa historycznego. Analiza biografii artystycznych malarzy polskich z pokolenia Stanisława Grocholskiego wskazuje na fakt, iż wielu z nich podejmowało studia u wymienionych powyżej artystów,<sup>183</sup> równie popularne w latach 80-tych i 90-tych, były także historyczne *Malschülen* Augusta Eisenmangera<sup>184</sup> i Josefa Mathiasa von Trenkwalda.<sup>185</sup> Korespondencja z Wiednia „Dziennika dla Wszystkich” donosiła we wrześniu 1880, iż nagrodzeni przez kolegium profesorskie polscy studenci wywodzili się głównie z wspomnianych

---

183 Uczniami C. Würzingera byli m.in. Zygmunt Papieski (1852-1938) czy nieco starszy Tadeusz Rybkowski (1848-1926) i Maurycy Gottlieb (1856-1879), zaś uczniami Ch. Griepenkerla byli, starsi od S. Grocholskiego, Tadeusz Grocholski (1839-1913) i Henryk Rauchinger (1858-1934), oraz młodszy o kilka lat malarze S. Kaczor Batowski (1866-1946) oraz S. Dębicki (1866-1924). Informacje te podaje w oparciu o noty biograficzne artystów z: H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo...*, *op.cit.*, oraz S. Kozakiewicz, B. Małkiewicz, *Malarstwo polskie od ok. 1890-1945 roku. Nowoczesne malarstwo polskie*, Katalog zbiorów pod red. Z. Gołubiew, cz. II, Kraków 1997.

184 August Eisenmenger (1830-1907) malarz historyczny. Studia na Akademii Wiedeńskiej w latach 1845-48, po przerwanej nauce na Akademii wstępuje na 8 lat do atelier Carla Rahla. Wraz z innymi uczniami (min. C. Griepenkerlem, Bitterlichem, Gaulem, i Felixem) przepisuje się do pracowni Karla von Blassa. Od roku 1859 pracuje przy freskach dla Arsenału Wiedeńskiego. Wraz z C. Rahlem, aż do jego śmierci, pracują wspólnie przy malowidłach monumentalnych dla budowli T. Hansena. W roku 1863 A.E. zostaje nauczycielem rysunku, zaś w 1872 otrzymuje profesurę na Akademii, gdzie do roku 1901 prowadzi szkołę malarstwa historycznego (Spezialschule für Historienmalerei). Autor licznych prac dla pałacy (Palais Guitmann, Palais Tietz am Schottenring), kościołów (Schottenkirche) i budynków publicznych Wiednia

(Neue Rathaus freski sufitowe *Appollo i dziewięć Muz* dla Musikvereinssaal, Burgtheater, *Triumpf Sprawiedliwości* - fresk dla Justizplalast, cykl fresków *Powstanie nowoczesnego Państwa* dla Parlamentu, 50 medalionów dla Sali Antycznej w Kunsthistorische Museum), *Allgemeins Lexikon ...*, *op.cit.*, t. X, Leipzig 1914, s. 437.

*Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Herausgegeben von W. Killy, R. Vierhaus, t. III, München New Providence London Paris 1996, s. 7

185 Josef Mathias von Trenkwald (1824-1897) malarz historyczny. Studia na Akademii w Pradze w latach 1841-52, dalsza edukacja w latach 1853-56 na Akademii Wiedeńskiej u Ch. Rubena i K. Rahla, a następnie w latach 1856-62 w Rzymie. Od roku 1865 do 1872 był dyrektorem Akademii w Pradze. W roku 1872 powołany na stanowisko profesora Akademii Wiedeńskiej, prowadził tam do roku 1895 szkołę malarstwa historycznego (Spezialschule für Historienmalerei). W latach 1884/86 pełnił funkcję rektora Akademii. Na Akademii Wiedeńskiej prowadził gabinet malarstwa religijnego, jako następcą na tym stanowisku Führicha. W latach 1893/94 stał na czele Wiedeńskiego Stowarzyszenia Artystów Malarzy (Genossenschaft bildender Künstler Wiens). W 1890 prowadził prace restauracyjne fresków krużganków katedry w Brixen, autor licznych fresków (parter Uniwersytetu Praskiego, freski w Belwederze na praskich Hradczanach, cykl fresków w sali Gymnasiums w Wiedniu, czy freski w kaplicy grobowej rodziny Rovoltella w Trieście), autor licznych kartonów dla witraży (m.in. cykl 19 witraży maryjnych dla 7 kaplic chóru Votivkirche w Wiedniu)

*Allgemeins Lexikon ...*, *op.cit.*, t. XXXIII, Leipzig 1939, s. 376.

szkół malarstwa historycznego.<sup>186</sup>

Cesarska pompa Wiednia, sława nazwisk Hansa Makarta czy Gustava von Zumbucha a przy tym wysoka liczba szkół historycznych, stanowiły o konserwatywnym charakterze Akademii. Wiedeń dla młodych, spragnionych nowych doświadczeń i wiedzy artystów stał się więc jedynie punktem w podróży artystycznej, celem zaś było Monachium.

## Monachium

„*Gladius Dei*. Monachium błyszczało. Niebo w kolorze błękitnego jedwabiu opinało promieniami świąteczne place, białe kolumnady, antykizujące monumenty, barokowe kościoły(...).

Na placach i ulicach, kroczy i szumi niespieszne acz wciągające życie pięknego i rozleniwionego miasta. Podróżni ze wszystkich stron świata odbywają przejażdżki dorożkami, spoglądają z zaciekawieniem na ściany każdego niemal budynku, pną się stopnie muzeów. Otwarte okna. Z wielu rozbrzmiewa muzyka, ćwiczenia na pianinie, skrzypcach wiolonczeli. Szczery i naiwny dyletantyzm (...). Młodzi ludzie pogwizdują motyw *Nothung*, wędrują tam i z powrotem po salach bibliotek, wieczorami zaś wypełniają sale Teatru Nowoczesnego. Z kieszeni wystają im nieodzowne literackie czasopisma. Przed Akademią Sztuk Pięknych, której ramiona sięgają od Turkenstrasse do Siegestor, zatrzymuje się dworska karetta.(...) na wysokości rampy stoją, siedzą, obozują w wielobarwnych grupach modele, malowniczy starcy, dzieci i kobiety w strojach z Gór Albańskich (...).

Młodzi artyści - beztroscy kamraci, którzy czynsz opłacają olejnymi szkicami, spacerują (...). Ich znakiem rozpoznawczym są okrągłe kapelusze nasadzone na tył głowy i luźne krawaty. Artyści oglądają się za dziewczynami, które choć ładne, o ciemnych włosach są niskie, mają odrobinę za duże stopy i swobodne maniery. Co piąty dom mieści w sobie jakieś atelier, którego szyby przeglądają się teraz w słońcu.”

( T.Mann, *Gladius Dei* )<sup>187</sup>

Właśnie takie Monachium przywitało Stanisława Grocholskiego i wielu artystów polskich przed nim i po nim. Stanowili oni jedynie część, choć w istocie bardzo znaczącą,

---

<sup>186</sup> Relacje z Wiednia, jak i z innych „stolic sztuki” publikowane były regularnie na łamach „Dziennika dla wszystkich”, w tym przypadku korzystam z wydania z 1880, nr 27, s.362.

<sup>187</sup> T.Mann, *Gladius Dei* [ w: ] *Die Erzählungen*, t.I, Frankfurt 1967.

międzynarodowej społeczności artystycznej przebywającej w Monachium ostatniego 20-lecia wieku XIX i początku wieku XX.

Właściwy obraz stanu rzeczy oddają dane liczbowe. W listopadzie 1886 roku, niecały rok przed przyjazdem Stanisława Grocholskiego do stolicy Bawarii, przebywało w mieście i jego najbliższych okolicach ponad 790 malarzy, 148 rzeźbiarzy, kilkuset studentów Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych a także wielu innych artystów różnych specjalności. Do roku 1895 liczba przebywających na stałe w Monachium malarzy wzrosła do 1,180, co stanowiło ponad 13% wszystkich malarzy żyjących w całych ówczesnych Niemczech. Stan ten, towarzyszący wciąż trwającej, niezwyklej atmosferze tzw. „Gründerzeit boomu”, utrzymywał się aż do roku 1910, więc już w okresie, gdy Monachium ostatecznie straciło swoją wiodącą pozycję w świecie sztuki na rzecz „Wielkiego Berlina”<sup>188</sup>

Grupa artystów polskich, która przybyła w latach 80 i 90 XIX wieku do bawarskiej stolicy nie była pierwszą.

Polscy studenci zapisywali się na Akademię monachijską już w czasach tzw. „Akademii nazareńczyków”<sup>189</sup>, kierowanej przez Petera Corneliusa od roku 1824, artyści, którego dyrektura i charakter Akademii pod jego kierownictwem, nie uniknęły krytyki już pod koniec wieku.<sup>190</sup> Niewielki napływ polskich studentów nastąpił także za czasów kierownictwa Fryderyka Gärtnera „którego wpływ na rozwój Akademii był nieznaczącym”<sup>191</sup>, a jego czasy uznane zostały za mało istotne „intermezzo”<sup>192</sup> dla Akademii, poprzedzające rządy Wilhelma Kaulbacha, powołanego na stanowisko dyrektora w 1847. Właśnie za czasów Kaulbacha, którego artystyczny kierunek nazwany zostanie „programowym malarstwem” a wyróżniała go „gorliwa dążność do podniesienia technicznej strony w sztuce”<sup>193</sup>, zaś jego „Niepospolitą zasługą (...) było zniewolenie Maurycego Carriera’a do odbywania na Akademii wykładów historii sztuki”<sup>194</sup> fala

---

188 R.Lenman, *A community in transition: Painters in Munich 1886-1924*, “Central European History”, v. 15, 1982, s.4.

189 H.Stępień, *Ze studiów nad środowiskiem monachijskim XIX wieku*, “Biuletyn Historii Sztuki”, R.47, 1985, nr 3-4, s.314. Artykuł zawiera także skondensowane i czytelne informacje o artystach polskich przebywających w Monachium.

190 J.Wdowiszewki, *Trzej dyrektorowie Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych i trzy kierunki jej malarstwa*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, Lwów 1891, R.19, z.IV, s.378, z.V, s.452.

191 *Ibidem*, z.IV, s.376.

192 *Ibidem*, z.V, s.452.

193 *Ibidem*, z.V, s.457.

194 *Ibidem*, z.VI, s.553.

studentów z Polski osiągnie największe natężenie, a popularność Akademii będzie procentować jeszcze w dwóch następnych dziesięcioleciach.

Kolonia polska w owym czasie dzieliła się na dwie grupy, pierwszą z nich stanowił „Sztab” którego członkowie „prowadzili życie pracowite, regularnie zbierali się w pewnych godzinach w kawiarni Tambosiego (...), mieli wygląd czysty, przyzwoity, większej części byli (...) zamożni”<sup>195</sup>, drugą zaś grupę często w literaturze nazywaną „satelitami”, stanowili malarze „zjednoczeni młodością, wspólnością dążeń, polskością nędzą, cygaństwem i dziwactwem (...), wśród których, obok świetnych talentów spotykało się niedołęgów lub ludzi przypadkiem (...) zabląkanych w sztuce”<sup>196</sup>.

Na czele sztabu stał Józef Brandt, zwany „generałem”, malarz będący wówczas artystycznym autorytetem dla „polskich monachijczyków”, często też służący pomocą młodym artystom. Jego pracownia przy Schwanthalerstrasse 19/3, która służyła artyście przez przeszło 44 lata, stała się centralnym punktem spotkań, a także swoistym *refugium* dla polskich malarzy.<sup>197</sup>

Maksymilian Gierymski, także nazwany przez Henryka Siemiradzkiego „generałem”, stanowił drugą ważną postać. Równym poważaniem wśród pokolenia artystów, nazwanego przez S. Żeromskiego „rozbitkami roku 63-go”<sup>198</sup>, cieszył się także brat Maksa Aleksander Gierymski oraz bracia Chmielowscy.<sup>199</sup>

Jan Rosen tak wspomina czasy świetności „monachijskiego sztabu”:

„Jak liczny był napływ Polaków do Monachium w owym czasie (1872), świadczy fakt, iż Kurela, zamieszkujący stolicę Bawarii przez czterdzieści lat, nie nauczył się mówić po niemiecku! Gromadziła się tam lwią część talentów malarskich polskich, zdaje mi się, że poza Siemiradzkim i Matejką, nie brakowało nikogo z <<wielkich>> ówczesnego pokolenia.”<sup>200</sup>

Artyści triumfujący w Monachium w latach 70 i echa ich sławy w Polsce często zachęcały młodsze pokolenie do przerywania studiów w kraju i wyjazdu do bawarskiej stolicy.

Rówieśnicy Grocholskiego wyjeżdżający do Monachium i artyści, którzy zasilili polską kolonię w latach 90 i na przełomie XIX i XX wieku, mieli wciąż w pamięci przestrogi i napomnienia swych poprzedników.

Ostrzeżenia dotyczyły często kwestii artystycznych. Stanisław Witkiewicz pytał „I po cośmy tam

195 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, op.cit., t.II, s.297.

196 *Ibidem*.

197 I.Olchowska-Schmidt, *Monachijska pracownia Brandta*, „Art and Business”, 1991, nr 4, s.32-36.

198 H.Stępień, *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, op.cit., s.48.

199 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, op.cit., t.II, s.294.

200 J.Rosen, *Wspomnienia ...*, op.cit., s.27.

jechali? (...) Nie było ani <<temperatury moralnej>>, której dla pojawienia się sztuki żądał Hipolit Taine, ani żadnego, mającego jaki taki autorytet, ogniska wychowawczego”<sup>201</sup>, zaś Cyprian Godebski tak oceniał poziom monachijskiej sztuki: „Czym się jeszcze przede wszystkim Monachium odznacza, to dostarczaniem rojów niegodziwych malarzy, przystrojonych w spiczaste kapelusze, mnożących się zastraszającym sposobem i zalewających swą ojczyznę wielkimi i małymi obrazami. Utwory te mają szczytne zadanie rozszerzenia i utrwalenia w Niemczech (...) ciasnych o sztuce pojęć i braku gustu”<sup>202</sup>.

Pokolenie „lat 70-tych” poddało także krytyce niski poziom kultury i moralności samego miasta. Podlasiak tak oceniał mieszczan „Aten nad Izarą”:

„Zdawało mi się, iż zastanę tu nowych Greków, i to nie tylko w arenie sztuki, ale i w życiu prywatnym; tymczasem (...) zamiast owych z półnągą pięknnością bohaterów spotykam na każdym kroku dobrze pociągających piwo Bawarów (...), a zamiast mniemanych nimf i bogiń z uroczymi gajami Olimpu - szeroko i pewnie stąpające niewiasty po błocie tutejszych ulic, w filcowych (...) kaloszach. (...) Podczas czarodziejskiej symfonii Beethovena robią się pończochy na drutach lub włóczkowe szaliki.(...) Służące i kucharki czytają Goethego i Schillera i płaczą nad losami bohaterów skrobiąc kartofle lub skubiąc kaczki.”<sup>203</sup>

Młodym artystom nie oszczędzono także rad w kwestiach bardziej przyziemnych, które w obcym kraju nabierały fundamentalnego znaczenia: ”Zjedliśmy wszystko, co było jadalnego, wyszukaliśmy krętnie wszystkie skórki chleba, ba, ośródk, które się do wycierania węgla używało, sprzedaliśmy z odzieży, co się sprzedać dało, i już nie było się czego jąc. Głód nas dosłownie obalał.”<sup>204</sup>

W roku 1893, więc w czasie, gdy pozycja artystyczna Stanisława Grocholskiego w Monachium była już zdecydowanie ugruntowana, nadal w polskiej prasie pojawiały się napomnienia o bardziej przemyślane decyzje dotyczące wyjazdu do Niemiec: „W Monachium trzeba mieć od 170 do 200 marek, chcąc się uczyć, a od 290 do 340, chcąc samodzielnie pracować. Kto nie posiada tak silnego <<nerwu rzeczy>> będzie klepał biedę i zmarnuje talent.”<sup>205</sup> W owym pokoleniu dominowało jednak głębokie przekonanie, iż „W każdym artyście (...) tkwi odrobina

---

201 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, op.cit., t.II, s.291.

202 cytata za : E.Matyaszewska, *Mnichów...*, op.cit., s.206.

203 M.Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1976, s.142.

204 cytata za: E. Matyaszewska, *Mnichów...*, op.cit., s.212.

205 *Przestroga*, „Prawda” 1893, nr 31, s.369. Redakcja „Prawdy” cytuje list przysłany przez Władysława Wankie (przyjechał do Monachium prawdopodobnie w 1880) i Mariana Wawrzeńckiego (studia w Monachium w latach 1886-1887).

Kolumba, która mu każe sięść na kruchy statek, wypłynąć na wielkie morze i dążyć do wysnionej krainy, bez pamięci na trudy i możliwości rozbicia się lub śmierci głodowej.”<sup>206</sup>

Pomimo takiej różnorodności i wielości przestróg Monachium, „bawarskie Ateny”, coraz silniej przyciągały młodych adeptów sztuki, których liczba przyczyniła się do nadania Monachium kolejnej, nader trafnej nazwy „Mnichowo”.<sup>207</sup>

Miasto oferowało przybywającym wyjątkowe warunki artystyczne, lecz także polityczno - obyczajowe, będąc przy tym swoistym wyjątkiem w nader surowych Niemczech pod panowaniem Wilhelma II. Społeczeństwo ówczesnych Niemiec poddawane było licznym restrykcjom, których system opracowany był jeszcze za czasów rządów kanclerza Bismarka, określanych niechlubnym mianem dyktatury „cezaryzmu” i „bonapartyzmu”.<sup>208</sup> Wciąż w wielu krajach Rzeszy panowały represje wobec partii politycznych, brak swobód obywatelskich, manipulacja i indoktrynacja społeczeństwa, będącego pod stałą kontrolą służb wojskowych. Wilhelmińskie Niemcy to także era nietolerancji społecznej i narodowej, „na cenzurowanym” znaleźli się nie tylko przedstawiciele socjalistycznej klasy robotniczej, ale na równi z nimi represje dotyczyły Polaków, Żydów, Duńczyków, czy na fali nienawiści po wojnie francusko-pruskiej, Francuzów.<sup>209</sup>

Artystyczne Monachium stało raczej na uboczu. Panowała tam odmienna atmosfera niż w innych częściach kraju, a taki stan rzeczy zawdzięczało miasto nie tylko stosunkowo liberalnym władzom bawarskim, gwarantującym artystom nader pobłażliwy system legislacyjny,<sup>210</sup> lecz przede wszystkim tradycja patronatu artystycznego, a także szeroko rozumianego wsparcia dla artystów, jakie zapoczątkowane zostało w Bawarii pod rządami królewskiej rodziny Wittelsbachów. Monachium zawdzięczało swoją pozycję „miasta sztuk” nadzwyczaj hojnemu

---

206 *Ibidem*.

207 Zainteresowanych etymologią polskich nazw bawarskiej stolicy odsyłam do: *Historia polskich nazw stolicy Bawarii Monachium*, „Język Polski”, 1996, z.1, s.51-52.

208 R.J. Evans, *Introduction: Wilhelm II's Germany and the Historians*, [w:] *Society and Politics in Wilhelmine Germany*, ed. R.J. Evans, New York 1978, s.17.

209 *Ibidem*, s.18-19.

210 W Bawarii obowiązywał w owym czasie znacznie mniej restrykcyjny kodeks prawny, ewenementem była zwłaszcza korzystna dla artystów zasada procesu z ławą przysięgłych, której wyroki były zazwyczaj łagodne a częściej nawet uniewinniające. Monachium nazwane zostało „niebem dla pornografii”, zwłaszcza dzięki procesom dramatopisarzy Oskara Panizzi, Ludwiga Thomy i Olafa Gulbranssona. Niezwykłe kariery czasopism „Jugend” (zał. w 1896 ) Georga Hirtha czy „Simplicissimus” (zał. w 1896) Alberta Langena i Thomasa Heine także wiele zawdzięczały mało restrykcyjnemu wobec artystów prawu. R.Lenman, *Politics and Culture: The State and The Avant - Garde in Munich 1886-1914*, [w:], *Society and Politics...*, *op.cit.*, s.95-97.

patronatowi Ludwika I „Jako monarcha wyjątkowo estetycznego wykształcenia, wychodził on z przekonania, że sztuki piękne: architektura, rzeźbiarstwo i malarstwo (...), powinny doznać możliwego rozwinięcia, stać się przez to ogólną własnością narodu”.<sup>211</sup> Za rządów tego monarchy „niemieckie Ateny” zyskują liczne klasycyzujące budowle użyteczności publicznej, a także jedno z najważniejszych europejskich zbiorów sztuki: Gliptotekę, Starą i Nową Pinakotekę,<sup>212</sup> wzbogacane systematycznie zakupami dzieł „wielkich mistrzów” jak i sztuki współczesnej, reprezentującej kulturę plastyczną Niemiec i Europy drugiej połowy XIX wieku.<sup>213</sup> Monarszy protektorat kontynuowali także syn Ludwika I Maksymilian II oraz jego wnuk Ludwik II.<sup>214</sup>

Władcą bawarskim, który być może najbardziej docenił artystów, będącym nie tylko ich mecenasem ale i przyjacielem, stał się Książę Regent Luitpold. To właśnie Książę Luitpold w 1886, pierwszym roku swego panowania, zauważył i docenił talent Stanisława Grocholskiego zakupując do swej kolekcji obraz *Suszenie bielizny*. Był to zaledwie jeden z setek zakupów Księcia Regenta, który choć zwykle prowadzony konserwatywnym gustem<sup>215</sup>, w okresie regencji trwającej do 1912 roku, wydał prawie 900 tysięcy marek na dzieła sztuki, zwłaszcza malarstwo i rzeźbę.<sup>216</sup>

Książę Luitpold nie był jedynie hojnym mecenasem i kolekcjonerem sztuki, był także blisko związany z monachijskim środowiskiem artystycznym. Wielu malarzy doświadczyło zaszczytu

---

211 J.Wdowiszewski, *Trzej dyrektorowie*, *op.cit.*, z.IV, s.373.

212 E.Matyszewska, *Mnichów...*, *op.cit.*, s.206. Ludwиг I panował w latach 1825-1848. Budowa Starej Pinakoteki zakończona została w 1836, zaś w roku 1846 król położył kamień węgielny pod Nową Pinakotekę, której budowę sfinalizowano w 1853 roku. A. Szpakowski, *Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t.II, 1964, s.281, 285.

213 A. Szpakowski, *Józef Brandt...*, *op.cit.*, s.285-286.

214 E.Matyszewska, *Mnichów...*, *op.cit.*, s.206.

215 Konserwatywny gust przejawiał nie tylko sam Regent, rząd bawarski również nie był przychylny artystom reprezentującym rodzący się kierunek modernistyczny. „Na cenzurowanym” w stolicy Bawarii znaleźli się Fritz von Uhde „malarz biedoty”, obrażający uczucia katolików, oraz Franz von Stuck i Max Slevogt uznawani za skandalistów. Artyści ci poddawali byli ciągłej krytyce ze strony kręgów konserwatywnych w rządzie, aczkolwiek za ich prace płacono bardzo wysokie sumy, a dzieła, nawet te najbardziej „nieprzyzwoite” jak *Grzech* von Stucka czy *Godzina przyjemności* Slevogta zakupiono do Nowej Pinakoteki. Należy odnotować fakt, iż do roku 1914 ta najważniejsza kolekcja państwowa nie posiadała prac francuskich impresjonistów, prawdziwy zwrot ku „modernie” rozpoczął się dopiero po 1909 roku, gdy dyrektorem Bawarskich Państwowych Galerii został Hugo von Tschudi. Zasłynął on zakupami prac Courbeta, Moneta, Gericaulta czy Leibla. R. Lenman, *Politics and culture: The state and the Avant - Gardre in Munich 1886-1914*, [w:] *Society and Politics...*, *op.cit.*, s.92-94.

216 *Ibidem*, s.91.



„towarzyskiego stosunku”<sup>217</sup> ze strony księcia w trakcie częstych i niezapowiedzianych wizyt władcy. Tak swoje spotkanie z Luitpoldem wspominał Jan Rosen:

„zbiegłem na dół i wprowadziłem bardzo uprzejmego staruszka, który (...) pocztywał sobie za obowiązek zwiedzać pracownie artystów, przebywających w stolicy. Wdrapał się więc i do mnie, oglądał, pytał (...), wreszcie poczęstował mnie cygarami, przytrzymując starannie palcem jedno z nich - pewno to najlepsze”<sup>218</sup>

Wśród artystów monachijskich słynne były także zaproszenia na obiad, jakie wysyłał niektórym Księżę Regent. „W rezydencji co dzień odbywały się prośzone obiady w niewielkim kółku (...). Z artystów Polaków najczęstszymi gośćmi byli prof. Brandt, prof. Kowalski (...) prof. Czachórski i mąż mój (Franciszek Ejsmond - przyp.autorki) bywał też dość często i Jan Rosen.”<sup>219</sup> Wizyty te miały jedynie po części charakter oficjalny a większość artystów, jak J. Rosen, miała do nich raczej stosunek swobodny. „Gdy wreszcie obiad się skończył (...) zaproszeni zostaliśmy do gabinetu księcia Regenta, który rzucił się na fotel, z widoczną ulgą rozpiął mundur, poczęstował nas cygarami, pewnie specjalnie dla gości wybranymi, bo żadnego palcem nie chronił”<sup>220</sup>. Artyści często opuszczali rezydencję Regenta, obdarowani przez księżniczkę Teresę garścią cukierków „für die Würmchen.”<sup>221</sup>

Mecenat artystyczny w Monachium nie miał oblicza jedynie dworskiego, Niezwykle ważną i prestiżową stała się galeria prawnika i dyplomaty Adolfa Friedricha hrabiego Schack (1815-1894). „Znawca i miłośnik dzieł sztuki, przyjaciel i opiekun artystów (...) zdołał zgromadzić w swych zbiorach bez wątpienia najciekawsze (...) płótna Schwinda, Feuerbacha, Böcklina, Genellego, Schleicha, Bambergera, Lenbacha (...). W odróżnieniu od działalności zbierackiej Ludwika I (...) Schack, nie licząc się zupełnie z opinią społeczną i mając osobisty stosunek do każdego artysty, wyławiał przez bezpośredni kontakt z malarzem płótna najbardziej kontrowersyjne, odbiegające od średniego poziomu produkcji artystycznej, niezwykle, lub też takie, które najpełniej wyrażały daną osobowość twórczą”<sup>222</sup>.

Drugą obok mecenatu artystycznego siłą bawarskiej stolicy była niewątpliwie Królewska Akademia – Königliche Akademie der Bildenden Künste, która poziom i prestiż były równie

---

217 J.Rosen, *Wspomnienia...*, *op.cit.*, s.112

218 *Ibidem*.

219 M.Ejsmondowa, *Księżę Luitpold a artyści polscy w Monachium (wspomnienie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, półr.1, nr 2, s.27-28.

220 J.Rosen, *Wspomnienia...*, *op.cit.*, s.113.

221 *Ibidem*.

222 A.Szpakowski, *Józef Brandt ...op.cit.*, s.287.

znaczącą zachętą dla młodzieży artystycznej, jak niepowtarzalna atmosfera samego miasta.

W okresie najbardziej istotnym dla pracy tj. od końca lat 70 XIX wieku, aż do przełomu wieków, Akademia monachijska zdawała się być najbardziej dynamicznie rozwijającą się instytucją kształcenia artystycznego w Europie. Ten progres i zmiany uczelnia zawdzięczała Karlowi von Piloty<sup>223</sup>, następcy Wilhelma Kaulbacha na stanowisku dyrektora Akademii w latach 1874 - 1886. O wysokim poziomie nauczania w Akademii zdecydowała idea prowadzenia kilku mistrzowskich klas malarstwa (Malerschule). Największe znaczenie przypisuje się właśnie mistrzowskiej klasie malarstwa historycznego von Piloty'ego, która prowadziła wiodący ton już od końca lat 50-tych, a jej wpływy sięgały roku 1890. "«Malerschule» rozkwitała w okresie 1860-1890 wpływając znacząco na epokę «Gründerzeit». Z niej wyszli Franz von Lenbach, Hans Makart (...)",<sup>224</sup> czy Franz von Defregger, artyści stanowiący o istocie malarstwa niemieckiego tego czasu.

Współczesna polska historia sztuki bezspornie przyznaje Piloty'emu miano jednego z najbardziej wpływowych dydaktyków tamtej epoki. Nie bez znaczenia pozostaje dla tych opinii fakt, iż właśnie ze „szkoły” Piloty'ego wyszli tak znakomici artyści polscy jak Józef Brandt, Władysław Czachórski, Henryk Siemiradzki, Aleksander Girymski czy Alfred Wierusz-Kowalski, którzy obok Aleksandra Wagnera, Wilhelma Leibla, Franza von Defreggera nadawali ton europejskiej sztuce, kiedy jej centrum było Monachium.<sup>225</sup>

Za czasów obecności Stanisława Grocholskiego na Akademii, „klasy mistrzowskie” prowadzili

---

223 Karl Theodor von Piloty (1826-1886) - malarz historyczny. Pierwsze nauki pobierał w firmie litograficznej u swego ojca Ferdinanda Piloty. W 1838 wstąpił na Akademię Sztuk Pięknych w Monachium, od 1840 był uczniem J.Schnorra von Carolsfelda. Naukę przerywa w 1844, powraca jednak na Akademię w 1846, jako uczeń K.Schorra. W 1855 artysta odnosi ogromny sukces dzięki obrazowi *Seni przy ciele Wallensteina* (obecnie w Neue Pinakothek). Przed rokiem 1860, w którym otrzymał tytuł szlachecki, odbył liczne podróże, min. w 1847 do Wenecji, w 1852 do Antwerpii i Paryża, a w 1858 podróżował po Włoszech. W roku 1856 powołany zostaje na profesora monachijskiej Akademii, zaś w 1874 Piloty zostaje jej dyrektorem. *Allgemeins Lexikon...*, *op.cit.*, t.XXVII, Leipzig 1933, s.47; *The Dictionary of Art*, ed.by J.Turner, New York 1998, t.24, s.85.

224 Cytat fragmentu tekstu H. Ludwiga za: H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, s.56.

225 *Ibidem*.

obok Piloty'ego także Wilhelm Diez<sup>226</sup> oraz Wilhelm Lindenschmit.<sup>227</sup> Wilhelm Diez reprezentował kierunek malarstwa rodzajowego, zaś ze względu na swoich uczniów jak secesjoniści Bruno Piglhein czy Paula Hocker, impresjoniści min. Max Slevogt, Lovisa Corinth czy Ludwig Löfftz<sup>228</sup>, szkoła jego uznana została za najbardziej postępową „Aż do założenia Secesji w 1892 - należała Diez-Schule razem z Leibl-Kreis do najbardziej postępowych grup malarzy w Monachium.”<sup>229</sup>

Trzecim z czołowych pedagogów był wywodzący się z artystycznej rodziny Wilhelm Lindenschmidt „Nie tak znaczący jak dwaj poprzedni, a także niejednorodny i nierówny jak i jego własna twórczość, był też i krąg jego uczniów. W jego pracowni były talenty, których udziałem stała się trywialność w sztuce, oraz inni, którzy uczestniczyli w eksperymentach różnych prądów sztuki przełomu wieków”<sup>230</sup>.

Za czasów dyrektury Piloty'ego liczne grono profesorskie zasilili także niezwykle utalentowani pedagodzy i artyści cudzoziemcy „Wagner [Aleksander Sandor-przyp.autorki] był Węgrem, Carl Marr - Amerykaninem, zaś Gysis [Nikolaus -przyp.autorki] Grekiem z pochodzenia”<sup>231</sup>

Właśnie talentowi i sławie artystycznej Piloty'ego przypisuje się sprowadzenie do Akademii profesorów i studentów różnych narodowości, a przez to rozślawienie samej Akademii zwłaszcza w Europie, lecz także w Stanach Zjednoczonych.

---

226 Wilhelm von Diez (1839-1907) - malarz historyczny i rodzajowy. Od 1853 roku studiował na Politechnice Monachijskiej. Od 1855 studia na Akademii Sztuk Pięknych u K.T.von Piloty. Podczas studiów akademickich wiele uwagi poświęcił studiom grafik A.Dürera oraz prac niemieckich mistrzów późnogotyckich. Studiował także malarstwo holenderskie XVII wieku. Był ilustratorem, współpracował m.in. z czasopismami „Fligenden Blätter, czy „Münchner Bilderbogen”, sporządził ilustracje do dzieła Historia Wojny Trzydziestoletniej F. Schillera. W 1872 powołany został na profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Do ulubionych przez niego tematów zaliczyć należy sceny z czasów Wojny Trzydziestoletniej, wojen napoleońskich oraz wojny francusko-pruskiej 1870/71. *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst.Münchner Maler im 19.Jahrhundert*, B.1, München 1981, s.229-231.

227 Wilhelm Lindenschmit (1829-1895) - od 1844 student Akademii Monachijskiej. Dalsza nauka przebiegała kolejno w Stadelschen Institut w Frankfurcie n. Menem, a następnie w Akademii Antwerpskiej. W latach 1850-53 studiował w Paryżu. W roku 1863 osiadł na stałe w Monachium. W 1875 objął profesurę na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Malarz licznych scen rodzajowych i historycznych, twórca pejzażów będących pod wyraźnym wpływem szkoły z Barbizon. *Allgemeins Lexikon...*, *op.cit.*, t.XXIII, Leipzig 1929, s.243.

228 Cytat fragmentu tekstu H.Ludwiga za: H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, s.96.

229 *Ibidem*.

230 *Ibidem*, s.56.

231 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.66.

Poziom nauczania za czasów Stanisława Grocholskiego był bardzo wysoki, była to także niewątpliwa zasługa Piloty'ego, który zmienił dotychczas obowiązujący program nauczania w Akademii, kładąc nacisk szczególnie na studia z natury „podług głów i ciał naturalnej większości”<sup>232</sup>. Na drugie miejsce zeszyły rysunki z antyków, dotychczas stanowiące podstawę kształcenia, podejmowane miały zostać później, „dla wykształcenia artystycznego zmysłu form i uczucia piękna”<sup>233</sup>. Niezwykle znaczenie przywiązywano także do studiowania dzieł mistrzów dawnych, mając szczególnie na uwadze szkoły flamandzką i holenderską.

Znacznie uważniej przyglądano się także postępowi uczniów, nowością w stosunku do dawnego systemu stała się kontrola samych pedagogów: „Nie tylko uczniowie (...), którzy chcieli przejść do wyższej klasy, musieli przedkładać swoje prace, lecz i profesorowie rzeźbiarstwa, techniki malarskiej i rysunku z natury i z antyków, urządzali w końcu letniego półrocza wystawę prac, dokonanych w swych szkołach(...). Był to rzeczywiście (...) egzamin nauczycieli, zwłaszcza powołanych młodszych artystów, którzy jeszcze nie mieli stałej posady.”<sup>234</sup>

Nauczyciele za czasów Piloty'ego mieli być nie tylko dobrymi artystami, znacznie poszerzony także został zakres ich obowiązków pedagogicznych: „zasadniczo każdy nauczyciel techniki malarskiej był upoważnionym i miał sposobność młodzież, która była zaawansowaną, uczyć także wykonywania nowych obrazów, żeby każdy profesor kompozycyjnej klasy udzielał także nauki malowania. Piloty chciał w ten sposób równocześnie pogłębić i ułatwić artystyczne studia”<sup>235</sup>.

Zaletą Królewskiej Akademii były także studia z żywego modelu, która to nowość, przynoszona do kraju w postaci plotek, wręcz elektryzowała młodych adeptów sztuki:

„Inni zaś opowiadali, jak to modele pozują w Monachium. Nie to, co u nas - wiecznie ten sam Antoni, i to jeszcze często pijany. Tam pozują w kostiumach. Maluje się więc mnichów przy kieliszku, starych piwoszów lub piękne baletnice w atlasowych pantofelkach.”<sup>236</sup>

Istotnie „gielda modeli” w Monachium fascynowała i często wspomniano jej urok w listach z „Bawarskich Aten”: „Przed rozpoczęciem godzin wejście otoczone jest modelami i modelkami (...) leżą na schodach, progach, starzy i młodzi, siedzą na kamieniach laicy i fachowcy, w najróżniejszych pozycjach. (...) Największy ruch jest w sobotę, bo chodzi o wybranie modeli na

---

232 J.Wdowiszewski, *Trzej dyrektorowie...*, *op.cit.*, z.VII, s.655.

233 *Ibidem*.

234 *Ibidem*.

235 *Ibidem*, s.654-655.

236 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.53.

przyszły tydzień(...). Mężczyźni proszą, dziewczęta uśmiechają się oczyma, kobiety starają się przekonać wymową. W całym budynku rojno, gwarno i wesoło; studenci żartują z modelami, a więcej jeszcze z modelkami”.<sup>237</sup>

Poza murami Akademii studenci, z których większość nie kończyła studiów dyplomem, mieli także szeroki wybór szkół prywatnych malarstwa i rysunku. Mowa w tym miejscu zwłaszcza o szkołach Simona Hollosy’ego działającej w latach 1886-1914, Antona Ažbè’go, założonej w 1891 roku, „nieformalnej szkole” Józefa Brandta, a także szkole Stanisława Grocholskiego i Wacława Szymanowskiego.<sup>238</sup> Temat ten zostanie szczegółowo omówiony w kolejnych rozdziałach pracy.

Monachium ostatniego dwudziestolecia wieku XIX to nie tylko miasto mecenatu artystycznego i Akademii, to także dynamicznie rozwijające się centrum handlu dziełami sztuki. O znaczeniu miasta w tej dziedzinie przesądziła w dużej mierze doskonała lokalizacja „na szlakach kolejowych z północno-centralnej Europy do Włoch i z Paryża do Orientu”. Atmosferę na tym europejskim rynku, który tak przyciągał polskich młodych artystów, podgrzewały odbywające się regularnie, od 1869 roku, wystawy międzynarodowe organizowane co dwa lata w Glaspalast przez monachijski Kunstverein, a także coroczne wystawy „Secesji”, począwszy od 1893 roku.

Kolejnym mobilizującym i zachęcającym artystów czynnikiem było stale rosnące zainteresowanie zakupami dzieł sztuki wśród osobistości monachijskiego świata. Sumy wydawane na prywatne kolekcje przez przedsiębiorców jak Bernhard Kochler, Walther Rathenau, piwowarów Mathiasa Pschorra, Johanna Sedlmayra, lekarzy dr Maxa Linde i prof F.J. Medera, czy też współwłaściciela „Münchener Neusten Nachrichten” Thomasa Knorra, były proporcjonalne do ich rosnących fortun.<sup>239</sup>

Stanisław Grocholski także korzystał, jak wielu innych artystów, z tej niesłabnącej koniunktury na obrazy, „Malował wiele na zamówienie, sprzedając prace do zbiorów publicznych i prywatnych (także i do Anglii)”<sup>240</sup>, „Jeden z najwybitniejszych jego obrazów, w Muzeum Narodowym w Krakowie, darowany przez Xięcia Marcellego Czartoryskiego, obraz p.t. *Beatrix* zakupił do swych zbiorów książę heski, brat carowej rosyjskiej”.<sup>241</sup> Warto także wspomnieć o

237 cytata za: H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, op.cit., s.139.

238 *Ibidem*, s.140-144.

239 R.Lenman, *A Community in Transition. Painters in Munich 1886-1924*, [w:] *Central European History*, 1983, n.16, s.15.

240 *SAP*, t.II, op.cit., s.473.

241 J.Kwiatkowski, *Stanisław Grocholski*, op.cit., s.V

portrecie hrabiego Tyszkiewicza, wykonanym na zamówienie portretowanego i przesłanym nabywcy wprost z wystawy w warszawskiej Zachęcie w roku 1894, o czym wspomina cytowany w źródłach i zamieszczony w aneksach do pracy list Grocholskiego do Konstantego Mari Górskiego. Informacje o zakupach prac Grocholskiego do kolekcji prywatnych są szczątkowe, trudne do weryfikacji, stanowią one jednak niezaprzeczalny dowód na to, iż nazwisko artysty znane było na monachijskim rynku sztuki.

Monachium i miasteczka przyległe do stolicy Bawarii były siedzibą niezliczonej liczby Kunsthandlerów. Chęć przypodobania się w większości mało wyszukany gustom, którym hołdowali marszandzi, powodowała u wielu spadek poziomu artystycznego, rzutujący niestety na charakter twórczości sporej części artystów z „polskiej kolonii”.

Właśnie „kunsthändlerski rynek” spowodował powstanie pojęć niekoniecznie pochlebnych, jak „sosi monachijskie”, „tony”, „Stimmungi” które przylgnęły do większości „monachijczyków”. Określenia te przeszły do współczesnej historii sztuki, jednakże używane były już w czasach Brandta i Czachórskiego, stając się przy tym przyczynkiem do powstania ówczesnej „mody na polskie obrazy, ich tematykę, sposób ich rozwiązań malarskich”<sup>242</sup>. Tak niezdrową atmosferę opisywał Stanisław Witkiewicz: „ w miarę jak być polskim malarzem stawało się zyskownym stanowiskiem w Monachium, zaczęli przybywać spekulanci sztuki, <<orientujący się>> w sytuacji, w tym co jest lub nie jest *verkauflich*, (...) atmosfera artyzmu zaczęła się mroczyć, natomiast rósł kult Wimmera i Fleischmanna”<sup>243</sup>, zaś Adam Chmielowski tak skomentował atmosferę *verkauflich*: ”Jest tu malarz (...) niejaki Foltz (...) Od urodzenia maluje krowy w pejzażu (...). Jest tu inny malarz, który zrobił przed laty piękny efekt zachodzącego słońca, maluje dotąd ten sam efekt (...). Inny znów maluje osły; prawda, że powiadają, że Pan Bóg lepszych nie zrobił”<sup>244</sup>.

Ostatnią możliwością zarobku, stanowiącą alternatywę dla prób przypodobania się Kunsthandlerom, choć raczej nie dostępną dla wielu członków polskiej kolonii artystycznej, była współpraca z lokalną prasą ilustrowaną. Ta forma zarobku stała się zwłaszcza domeną grupy tzw. ”monachijczyków nowoczesnych”<sup>245</sup>, których istnienie i korzystną pozycję w świecie artystycznym miasta obszernie scharakteryzował w serii artykułów Adolf Nowaczyński.

---

242 H.Stępień, *O polskich monachijczykach*, *op.cit.*, s.27.

243 S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, *op.cit.*, t.II, s.292.

244 Cytat za: M.Masłowski, *Maksymilian Gierymski ...*, *op.cit.*, s.149.

245 Termin ten zaczerpnięty został z tytułu serii artykułów A.Nowaczyńskiego, ps. Clarusa, pojawił się w pierwszym artykule z serii *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, ”Kraj”, 1900, nr 18, s.257.

Zdaniem tego krytyka sztuka polska w ostatnich latach XIX wieku nie była lubiana przez niemiecką krytykę, a artystów młodszego pokolenia spotyka „bojkot krytyków artystycznych (...), którzy wysiliwszy się na charakterystyki rozmaitych zaśnierzonych płócien i na dowcipy o biednym wilku, zachowali rewerencję jeszcze tylko dla nazwiska prof Brandta, wiedzą o egzystencji Chełmońskiego, Gierymskiego, Szymanowskiego, Grocholskiego i Zuberera, ale mimo płócien podznaczonych końcówkami zgłoskami: ...sław, ...ski, przechodzą obojętnie, niechętnie.”<sup>246</sup> W tej sytuacji specyficznego „znużenia” polską sztuką najbardziej zauważalne pozostali artyści wyrażający swój talent w sztuce ilustratorskiej i stosowanej. Obok Stanisława Grocholskiego na liście ilustratorów jednego z najbardziej prestiżowych pism monachijskich w tym czasie, czasopisma „Jugend”, znalazły się nazwiska Otoli Kraszewskiej, pożytkującej także swój talent „na wachlarzach, parawanach, tapetach, okładkach książkowych, winietach, kartach tytułowych, adresach i t.p. *objets d’art*”<sup>247</sup>, Edwarda Okunia, Bolesława Szańkowskiego i Feliksa Wygrzywalskiego.<sup>248</sup> Z pismami „Ostria Bavaria” oraz „Fliegende Blätter” współpracował także Juliusz Zuber,<sup>249</sup> dekoratorami pism monachijskich byli Efraim Moses Lilien, i Teofil Terlecki, zaś w sztuce plakatowej pracowali artyści F. Wojtala i W. Wachtel.<sup>250</sup> Właśnie dzięki współpracy z tymi pismami artyści zdobywali lub, jak było to w przypadku Stanisława Grocholskiego czy Juliusza Zuberera, ugruntowywali swoją pozycję artystyczną w „Mnichowie”, była to także doskonała okazja do zarobku. „Jugend” płacił swoim ilustratorom od 200 do 300 marek za stronę tytułową, równie dobry dochód dawała praca ilustratorska dla „Fliegenden Blätter” czy „Simplicissimus”.<sup>251</sup>

### **Schyłek czy adaptacja akademizmu - zagadnienie ikonografii twórczości Stanisława Grocholskiego**

---

246 *Ibidem*.

247 *Ibidem*, s.261.

248 H.Stępień, *Moderniści z Monachium...*, *op.cit.*, s.49.

249 A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj” 1900, nr 19, s.279.

250 *Ibidem*, s.278.

251 R.Lenman, *A Community...op.cit.*, s.24.

Różnorodność środowisk artystycznych, w których kształciło się pokolenie Stanisława Grocholskiego, jaką starałam się ukazać w poprzednim rozdziale, wielość wpływów, szkół a w szczególności kontaktów i impulsów artystycznych, były czynnikami w największym stopniu determinującymi powstanie, nazwanego przeze mnie dla potrzeb pracy, „kierunku postakademickiego”. Choć nazwa „akademizm”, stosowana jest zwłaszcza dla określenia stylu, należy pamiętać, iż historia sztuki posługuje się terminem „techniki akademickiej” jak również pojęciem „tematyki akademickiej”, które ma swój odpowiednik zarówno w „malarstwie wielkich tematów”, jak także w „malarstwie pompierów”

Terminu „postakademicki”, który wróci w niniejszej pracy w rozdziale analizującym stylistykę prac Grocholskiego, używam świadomie. Moim zdaniem stanowi on może odpowiednik pojęć „malarstwo salonowe”<sup>252</sup>, malarstwo „scen buduarowych”<sup>253</sup>, i w sposób najbardziej widoczny oddaje on genezę rozwoju malarstwa artystów z pokolenia Grocholskiego, w szczególności zaś harmonię i konsekwencję tegoż rozwoju.

Specyficzna różnorodność, zwłaszcza ikonograficzna, przy jednoczesnym braku rozwoju stylistycznego, która charakteryzowała większą część europejskich środowisk artystycznych od lat 80 XIX, stanowi do dziś poważny problem dla historyków sztuki. Zakwalifikowanie artystów do konkretnej grupy, konkretnego kierunku, podpisanie ich pod jednym mianownikiem artystycznym, nastęrcza wielu trudności. Taki stan rzeczy powodowany jest przede wszystkim wielością szkół artystycznych, liczebnością samych artystów, a co za tym idzie mnogością tematów, a także odpornością określonej stylistyki i ikonografii na nowe, awangardowe kierunki, aż po lata dwudzieste XX wieku.<sup>254</sup>

Okres twórczości Stanisława Grocholskiego i wielu jego rówieśników był czasem schyłku wielkich „samotników akademickich”. Wybitni malarze jak Wilhelm Kaulbach, Karl von Piloty, Hans Makart, Jean-Leon Gerôme, Thomas Couture czy Jan Matejko wciąż otoczeni byli niesłabnącą sławą, grono wielbicieli powiększali uczniowie, nadal stanowili oni wzory dla

---

252 Termin użyty przez Marię Poprzęką w jej *pracy Polskie malarstwo salonowe*, vide przypis 252.

253 Termin pochodzi z jednego z serii artykułów A. Nowaczyńskiego (Clarusa) pt. *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj” nr 18, s.260.

254 Powyższe wnioski opieram na analizie pod kątem ikonograficznym i stylistycznym prac zamieszczonych w dostępnych w Krakowie katalogach z wystaw krakowskiego TSZP, warszawskiego TZSP, ekspozycji monachijskich i berlińskich. Są to katalogi cytowane w przypisach.



malarstwa akademickiego, dyktowali modę, lecz było to już wzory niedoścignione. Razem z genialnymi artystami odległy stał się nie tylko wybitny styl i technika, przewartościowaniu uległ także system tematów akademickich. Malarstwo historyczne nie jest już na samym szczycie hierarchii, wielkie tematy zastąpiło „malarstwo salonowe”, w większości rodzajowe choć nadal eleganckie i wdzięczne, celujące akademicką techniką, „malarstwo profesjonalnie sprawne, ale nie noszące ambicji sztuki wielkiej czy narodowej”.<sup>255</sup>

Przyglądając się tematom obrazów prezentowanych w monachijskim Glaspalast, warszawskiej Zachęcie czy na krakowskim salonie TPSP, zauważamy, iż takie malarstwo podobało się publiczności i często pod jej gusta było tworzone. „Różne są bowiem jego uroki, do różnych przemawia gustów (...). Jednych pociąga (...) przewrotnym wdziękiem kiczu, innych rzetelnością malarskiego fachu, jeszcze innych tym, że przedstawia wszystko <<jak żywe dając krzepiące poczucie rozumienia sztuki>>”.<sup>256</sup>

Środowiskiem determinującym ówczesne malarstwo polskie, zwłaszcza „malarstwo postakademickie”, było Monachium. Właśnie artyści monachijscy nazywani przez Jana Rosena „nowymi”, a przez A.Nowaczyńskiego (Clarusa) „nowoczesnymi”, więc: Stanisław Grocholski, Juliusz Zuber, Wacław Szymanowski, Tadeusz Popiel, Stanisław Dębicki, Franciszek Ejsmond, Stanisław Wolski, Otolia Kraszewska, Władysław Wankie i mniej znani Marceli Harasimowicz, Leon Fortuński, Michał Wiewiórski i wielu innych, których nazwiska cytowane będą w pracy, stanowili w dziejach polskiej sztuki swoisty pomost między malarstwem „beniaminków kunsthändlerów”<sup>257</sup> J. Brandtem, A. Wieruszem-Kowalskim i W. Czachórkim, a modernistyczną awangardą. Ich wielotematyczne malarstwo rodzajowe stanowiło przeciwwagę wobec obrazów robionych „<<na pamkę>>”, w których były tylko dwie ewentualności, albo a) na obrazach jesiennych byli brandtowski myśliwi, brandtowskie charty, konie i osty; b) na obrazach zimowych zaś były sanki, śnieg, szlachcice, (...) no i wilk, (...) chociaż przypominam sobie i umysły bardziej oryginalne, np. ad a) ogony końskie miotane wiatrem nie w lewo ale w prawo, i ad b) wilk nadbiegał nie z prawej ale z lewej strony sanek”<sup>258</sup>.

O różnorodności malarzy monachijskich, która niejako odświeżała polską sztukę, tak pisał Cezary Jellenta: „Będziemy tam [mowa o ‘monachijskich ateliach’ –przyp.autorki] mieli do

255 M.Poprzęcka, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991, s.6.

256 *Ibidem*, s.5.

257 Termin zaczerpnięty z: A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj” 1900, nr 18, s.257.

258 J.Bołoz-Antoniewicz, *Malarstwo polskie w Monachium i “Jednodniówka”...*, *op.cit.*, „Słowo Polskie” 1898, nr 16, s.2.

czynienia z talentami o wiele mniej jednorodnymi, niż te, które pierwiastek piękna pejzażowo-końskiego sprowadza z konieczności do pewnego wspólnego mianownika. (...) będziemy na szerszym świecie psychologii i charakterystyki typów ludzkich, w towarzystwie dosyć licznym i wystawionym na działanie ścierających się w sztuce prądów. Do tego grona należą (...) Wacław Szymanowski, Buchbinder, Grocholski, Czachórski, Ejsmond i kilku innych. Są to imiona, na których (...) wspiera się dziś rozgłos naszego malarstwa”<sup>259</sup>.

Obrazy wspomnianych malarzy, stanowiących, po pokoleniu lat 70-tych, swoistą „drugą polską szkołę monachijską”, w oczach im współczesnych stanowiły „świeżą krew” w malarstwie, choć często nie spotkały się z pozytywnym odbiorem wśród krajowej publiczności. Stało się tak z obrazem *Modlitwa Żydów w wagonie* Grocholskiego i pracami Samuela Hirszenberga czy Wincentego Wodzinowskiego prezentowanymi na konkursie „Tygodnika Ilustrowanego” w 1893 roku. Recenzja dzieł tych artystów przeczy dzisiejszemu postrzeganiu ich prac jako „uwstecznionych”: „Dzieło sztuki im jest subtelniejsze, im więcej w nim pierwiastków artystycznych, tym trudniej mu dostać poklask tłumów (...). Naginanie się (...) do poziomu szerszych mas, uprzystępnianie (...) sztuki, aby łatwiej zrozumiała i odczuta być mogła, nie leży w naturach artystów, idących drogą samodzielną.”<sup>260</sup>

Część pracy poświęcona analizie ikonograficznej prac Stanisława Grocholskiego ma, w moim przekonaniu, odeprzeć zarzuty „epigonizmu” i postawić poniekąd zapomniane malarstwo w nowym świetle.

## **Tematyka rodzajowa**

Właściwie we wszystkich notach biograficznych Stanisława Grocholskiego poczynając od artykułów z epoki, poprzez prace z pierwszej połowy wieku XX, a kończąc na najnowszych opracowaniach biograficznych, niezależnie od ich charakteru oraz stopnia znawstwa artystycznego autorów, artysta ten określany jest mianem malarza „pierrotów, colombin, maseczek na balach, wreszcie modlących się Żydów”.<sup>261</sup>

---

259 C.Jellenta, *Galerya ...*, *op.cit.*, s.48-49.

260 H.Piątkowski, *Polskie malarstwo...*, *op.cit.*, s.257.

261 Parafraza cytatu z pracy M.Trzebińskiego, *op.cit.*, s.59-60.

Dodając do tego określenie „malarza huculszczyny”, można by w kilku zdaniach scharakteryzować ikonograficzny zakres zainteresowań Grocholskiego. Nie jest to jednak opinia krzywdząca. Zważywszy na fakt niewielkiej ilości znanych i zachowanych prac artysty właśnie tak jawi się odbiorcy twórczość malarska „polskiego monachijczyka”.

Tematyka rodzajowa, „buduarowo-salonowa”, anegdotyczna, odchodząca od opatrzonych już publiczności „witzów” cieszyła się niezwykle popularnością na wystawach. Artyści ją uprawiający, w tym Stanisław Grocholski, swą akademicką, dopracowaną techniką malarską zdobywali uznanie, jednak często dobór tematów „łatwych i przyjemnych” wzbudzał kontrowersję.

O tym jak bardzo krytycy gubili się w ocenach ówczesnych twórców, przytłoczeni różnorodnością tematyki, dyktowanej jeszcze większym zróżnicowaniem gustów wśród publiczności i „kunshandlerów”, świadczą m.in. opinie z wystaw.

Teofil Merunowicz w swej korespondencji z Wystawy Lwowskiej w tych słowach ocenił prace Jaroszyńskiego: „Jednym z najlepszych obrazów, jakie w ostatnich czasach namalował jest (...) na wystawie. Przedstawia on z wielką werwą, energicznie naszkicowaną sylwetkę dzika, którego dopadają psy, żywe i z energią się rzucające”.<sup>262</sup> Z drugiej strony krytycy dostrzegali i cenili artyzm, „trupa zamarzonego pierrota w białym, płóciennym ubranku i w białej czapeczce”<sup>263</sup>, który zdaniem J. Bołoz-Antoniewiczza doprowadził Grocholskiego do „po mistrzowsku rozwiązanego problemu kolorystycznego (...)”<sup>264</sup>. Krytyka chwaliła „dokładne i udane uwydatnienie treści literackiej za pomocą środków sztuki malarskiej”<sup>265</sup> w pracy *Najświeższe ploteczki* z 1898 (kat. 28), w której „Młode kobiety (...) drgają życiem i prawdą”.<sup>266</sup> Przyczynkiem do kolejnych pochwał artysty stała się także praca *Trubadur karnawałowy* (kat. 29), w której „postać kobieca jest doskonała w ruchu i w wyrazie, jest w niej przepyszna kokieteria stylowa (...) jest i obawa i ciekawość i zadowolenie żywe”<sup>267</sup>.

Obrazem cieszącym się wysokim uznaniem krytyki była praca *Śmierć sieroty (Matka z umierającym dzieckiem, Matka strapiona, Chore dziecko)* z 1884 roku (kat. 3, kat. 3a). Dzieło to

---

262 T. Marutowicz, *Korespondencja z Wystawy Lwowskiej*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr 182, s.2.

263 J. Bołoz-Antoniewicz, *Malarstwo polskie w Monachium i „Jednodniówka Monachijaska”*, „Słowo Polskie”, 1898, nr 17, s.2.

264 *Ibidem*.

265 *Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.2, nr 28, s.553.

266 *Ibidem*.

267 *Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, półr.1, nr.7, s.137..

stało się przyczyną licznych dyskusji krytyków na łamach ówczesnej prasy, w tym polemiki między Stanisławem Witkiewiczem a Karolem Matuszewskim. Matuszewski zarzucał Grocholskiemu niedostosowanie tematu do rozmiaru płótna „Po co ten drobny motyw rozmazywać na tak wielkim płótnie”<sup>268</sup>, na co Witkiewicz, z właściwą sobie ironią, ripostował: „Panowie Struve, Matuszewski i inni, (...) powinni ułożyć i ogłosić tabelę, która by tę kwestię wyjaśniła. Oddaliby prawdziwą usługę malarzom, którzy dziś błąkają się samopas, nie wiedząc na ilu stopach kwadratowych płótna należy przedstawić rozpacz matki, na ilu polowanie lub romans”<sup>269</sup>.

Zdaniem M. Poprzęckiej właśnie *Śmierć sieroty* Grocholskiego najlepiej wpisuje się w konwencję sztuki salonowej, a zwłaszcza w jej bardzo popularną w 2 poł. XIX wieku odmianę sentymentalną. Obrazy odwołujące się do uczuciowości widza „Malowano (...) przez dziesięciolecia, czy to jeszcze w konwencji biedermajerowsko - sentymentalnej (jak Maria Cukrowiczówna czy Wincenty Ślendrański), czy później zgoła naturalistycznej (jak Stanisław Grocholski)”<sup>270</sup> Właśnie w tego typu przedstawienia obfitują działy ilustracyjne ówczesnych czasopism „Kłosów”, „Świata”, „Tygodnika Ilustrowanego” czy „Wędrowca”, z którego to czasopisma pochodzi ilustracja pt. *Rekonwalescentka* Maurycego Trębacza (il. 2), będąca reprodukcją obrazu zaprezentowanego na Wystawie Paryskiej w 1889 roku. Praca ta utrzymana jest w tym samym nurcie sentymentalnym, a jej autor wyraźnie skorzystał z kompozycji *Śmierci sieroty* Grocholskiego. O gustach i specyficznej wrażliwości odbiorców prac malarskich z tego nurtu świadczyć może nota recenzenta „Wędrowca” „Młoda dziewczyna z wyrazem przeżytych cierpień na twarzy (...), odczytuje list, może od ukochanego, czego jej przedtem wzbraniano, ażeby silne wzruszenia nie dobiły nadwątłonego chorobą organizmu”<sup>271</sup>.

Analiza tytułów prac prezentowanych na ekspozycjach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz warszawskiej Zachęty prowadzi do wniosku, iż nurt malarstwa rodzajowego zwany często salonowym, buduarowym, czy sentymentalnym, był dominującym w ostatnim 20-leciu XIX wieku i pierwszych latach wieku XX, a prace *Pieszczoszka babuni* czy *Chichotka* Stanisława Grocholskiego nie były bynajmniej odosobnione.<sup>272</sup> Obrazy *W buduarze* (1887), czy

268 S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. I: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarz M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 68.

269 *Ibidem*.

270 M. Poprzęcka, *Polskie malarstwo...*, *op. cit.*, s. 14.

271 „Wędrowiec”, 1903, nr 43, s. 865.

272 Oba obrazy prezentowane były w warszawskim Salonie Krywulta między 1883 a 1900 *SAP*, t. II, *op. cit.*, s. 474.

*Mój dziadziunio* (1902) Kazimierza Alchimowicza, *Z lekarstwem dla matuli* (1887) Seweryna Bieszczada, *Pierwsze kroki* (1892) i *Paciorek* (1902) Franciszka Ejsmonda, *Szczęśliwe chwile* (1890) i *Babunia* (1892) Stanisława Pomian Wolskiego oraz *Babcia z wnuczką* (kon. XIXw., il. 3) Aleksandra Mroczkowskiego,<sup>273</sup> to tylko kilka przykładów tematycznych wyborów „nowoczesnych monachijczyków”.

Liczne opinie przychylające się sentymentalnym gustom masowego odbiorcy przeplatają się z głosami krytyków odrzucających tematykę literacką i anegdotyczną w malarstwie. Zapewne w oparciu o poziom dzieł prezentowanych przez polskich artystów na wystawach monachijskich, berlińskich czy wiedeńskich powstała krytyka równoległe wystawianego w tym czasie i na tych samych ekspozycjach malarstwa monachijskiego, autorstwa Cezarego Jellenty. Krytyk zapowiadał w osobach Grocholskiego, Ejsmonda, Szymanowskiego czy Buchbindera drogę wyjścia sztuki spod mianownika „pejzażowo-końskiego”, a umieszczając ich w gronie najbardziej postępowych artystów w „Mnichowie”, sugerował, iż ich sztuka była przeciwieństwem malarstwa monachijskiego epoki, w którym wśród tematyki rodzajowej „są jeszcze ciuciubabki, zabawy z psami i kotami i wróble w butach znalezionych i to wszystko co się wybornie nadaje do ogłoszeń o szuwaksie, szelkach, grzebieniach i wszelkiej norymberszczyźnie”.<sup>274</sup>

Opinia ta powstała przy całkowitym pominięciu obrazów z wystaw krajowych czy prac wypełniających „działy malarskie” ówczesnych tygodników, o których specyfice pisałam powyżej, a przy tym krytyk nieświadom był faktu, iż wśród nierównej artystycznie twórczości Grocholskiego, w kilka lat po publikacji *Galeryi ostatnich dni*, bo w 1900 roku, pojawiają się prace *Ślepa babka (Ciuciubabka)* czy *Lew Salonowy* (kat. 31).

Właśnie tymi pracami Stanisław Grocholski wpisał się do grona twórców malarstwa „buduarowego”, których obrazy stanowiły w owym czasie doskonałą ilustrację kronik towarzyskich goszczących na łamach prasy. Ten typ dzieł, w dzisiejszej historii sztuki określany mianem „malarstwa z monachijskim stemplem”<sup>275</sup>, pomimo niskiej wartości artystycznej

---

rokiem. Brak reprodukcji w.w. obrazów.

273 Wszystkie przykłady pochodzą ze spisów prac wystawianych w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, *vide* E. Świeykowski, *Pamiętnik...*, *op.cit.*; J. Wiercińska, *Katalog...*, *op.cit.*

274 C.Jellenta, *Galerya...*, *op.cit.*, s.157.

275 M.Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta 1880-1906*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, nr X, 1966, s.303

doskonale oddawał klimat salonów, niezobowiązującego flirtu, balów z karnetami czy błahych zabaw, czyli dosłownie świata w którym żyli i tworzyli artyści Krakowa, Monachium i Wiednia. Cezary Jellenta pisząc o „polskiej szkole malarstwa” i stanowiących ją „polskich monarchijczykach”, obdarzonych „Peryklesowskim werniksem”<sup>276</sup>, zdawał się nie dostrzegać, iż bohaterami ich malarstwa bywali często bawidamkowie, (*Lew Salonowy, Figiel błazna* z 1893 J.Wodzińskiego), czy rozmarzone, zakochane panny (*Wspomnienie karnawału* J.Wodzińskiego z 1886 - il. 4).

Malarstwo omówione w tym rozdziale z pewnością nie dało historii sztuki dzieł najwyższej klasy. Należy jednakże pamiętać, iż wielu spośród wspomnianych tutaj artystów dorównywało technikom wielkim akademikom, i obok takich niekwestionowanych sław jak Władysław Czachórski, zasłużyło na miano „małych mistrzów” malarstwa salonowego, malarstwa „postakademickiego”.

Bardzo dobrym podsumowaniem tego rozdziału wydaje się być cytata z Wiktora Gomulickiego, krytyka z epoki, który w tych słowach mówił o analizowanych powyżej obrazach: „Pomimo pozornej bezduszości zamykają one zawsze jakiś kieszonkowy bodaj idealik. Jest to idealik statecznego kupca, który marzy bezustannie o tem, aby po kilkunastu (...) latach odważania pieprzu móc rozeprzeć się na takim oto fotelu, krytem prawdziwym utrechttem....Takie oto obrazki z łatwością znajdują nabywców i to wyjaśnia nam tajemnicę wielkiego na nie urodzaju.”<sup>277</sup>

## **Malarz ludu - tematyka huculska w pracach Stanisława Grocholskiego**

*I zostaną po nas  
Lisach natchnionych  
Ścieżki wydeptane  
W śniegu  
Nad Popradem  
Nad Prutem*

(J.Harasimowicz)<sup>278</sup>

---

276 C.Jellenta, *Galerya...*, *op.cit.*, s.21, 22.

277 W. Gomulicki, *Pogadanka Artystyczna*, „Kurier Codzienny”, 1883, nr 1883, cyt za: M. Płazewska, *Warszawski Salon...*, *op.cit.*, s.303.

278 Cytat wiersza za: J.A. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991, s.334-335

Stanisław Grocholski we współczesnej historii sztuki uznawany jest za jednego z pierwszych artystów, którzy podjęli się w swej twórczości tematyki huculskiej.<sup>279</sup> Teza ta nie jest do końca prawdziwą, na pewno uznać należy tego artystę za pierwszego malarza, obok Wacława Szymanowskiego, który rozpowszechnił tematykę huculską i nadał przy tym temu malarstwu nowy wymiar. Twórczość huculską Stanisława Grocholskiego i kilku innych artystów, którzy w latach 80 i 90 podejmowali tę tematykę, usytuować należy pomiędzy tzw. „realizmem społecznym” lat 60 i 70 XIX wieku a narodowo-patriotycznym stosunkiem artystów Młodej Polski do wsi huculskiej.

Bez względu na kontekst ideowy, w którym tworzyli swoje prace artyści, malarstwo o tematyce huculskiej zajęło znaczącą pozycję w dziejach polskiego malarstwa ludowo-rodzajowego drugiej połowy XIX wieku. Znaczenie „huculszczyny” uznać należy za równorzędne w stosunku do tematyki z kręgu „skalnego Podhala” takich artystów jak Władysław Wankie, Stanisław Janowski, Walery Eliasz Radzikowski czy Stanisław Witkiewicz,<sup>280</sup> a także twórczości opiewającej folklor wsi podkrakowskiej, uprawianej od końca lat 80 przez „piątkę chłopomanów” Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego.<sup>281</sup>

Zainteresowanie huculszczyną sięga pierwszej połowy wieku XIX, w dużej mierze poznawanie „dzikich” terenów Karpat Wschodnich miało charakter bardziej etnograficzny i geograficzny niż artystyczny. Wyprawy badawcze Wincentego Pola, Karola Majewskiego czy Augusta Bielowskiego miały na celu opisanie tamtejszych „szczepów górali”, Żegota Pauli i Wacław z Oleska zbierali ludowe pieśni, zaś zielnik tych terenów organizował Ernest Wittman.<sup>282</sup>

---

279 S.Krzysztofowicz - Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 2003, s.221-222. Pierwszeństwo we wprowadzeniu tematyki huculskiej do malarstwa tego czasu rościł sobie Wacław Szymanowski, jako dowód stawiając rok 1886, rok swojej podróży wakacyjnej na Podole, sam pomniejszając przy tym celowo zasługi Stanisława Grocholskiego. Informacja ta pochodzi od Hanny Kotkowskiej-Bareji, przekazana jej zaś została przez syna Szymanowskiego, Michała. Data podróży cytowana za: *Wacław Szymanowski 1859-1930*. Katalog oprac. H.Kotkowska-Bareja. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981.

280 A. Jankowska - Mann, *Ludowość w twórczości malarzy młodopolskich na przykładzie tematyki huculskiej*, „Lud”, t.85, 2001, s.22.

281 B. Pranke, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003, s.5.

282 J. Radziszewska, *Obraz Huculszczyny w XIX-wiecznych relacjach podróżniczych*, „Wrocławskie Studia Wschodnie”, t.5, 2001, s.97.

Pierwsze wnioski ze studiów nad „ludem gór”, jego wyglądem, tradycjami, cechami charakteru czy zachowaniami codziennymi, opublikowane zostały przez Karola Milewskiego w 1825 roku w pracy *O Hucułach*, a następnie w roku 1830, w opracowaniu *Lud Polski, jego zwyczaje i zabobony* Ł.Gołębiowskiego.<sup>283</sup>

Te wczesne relacje z Rusi Karpackiej ustanowiły pewien model postrzegania ludu huculskiego, wykreowały obraz Hucuła, który znalazł odbicie w późniejszych malarskich przedstawieniach tej tematyki. Lud huculski kojarzony był odtąd z pasterstwem, mało męczącym w oczach podróżników „paszeniem owieczek”, jako lubujący się we wspólnej zabawie, którego spotkania na połoninach dawały okazję by się „wspólnie weselić, częstować, strzelać i zabawiać”, zaś najbardziej podkreślana cecha charakteru huculskiego była nieprzemijająca tęsknota za górami, przestrzenią i „słobodą prawdziwą”.<sup>284</sup>

Początkiem artystycznego zainteresowania się ludem huculskim była tradycja „narodowych pielgrzymek wśród lud”<sup>285</sup>, pobudzanych mitem o istnieniu w Polsce dwóch kultur: chrześcijańskiej kultury szlacheckiej i ludowej kultury słowiańskiej zapoczątkowanym pracą Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*<sup>286</sup>. Efektem rosnącej popularności kultury ludowej, nie tylko wśród naukowców i podróżnych, lecz także wśród artystów, były malowane w latach 30 i 40 malarskie „krajowidoki”. Powtawiały one w kręgu Feliksa Piwarskiego, profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, którego specjalnością stały się „sztafażowe scenki ludowe”, gdzie lud postrzegany był „jako masa, a nie jako zbiór indywidualnych jednostek”<sup>287</sup>. Właściwie w tym samym czasie huculszczyzna stała się obecna w albumach litografii krajobrazowych, inspirowanych przez „romantyczny regionalizm”, cechujący się „swoistą religią widoków i okolic”.<sup>288</sup>

Romantyczna wizja Hucuła pojawi się także, choć w przetworzonej formie, w malarstwie Piotra Michałowskiego, któremu ukraiński chłop Seńka miał służyć za model dla Don Kichota.<sup>289</sup> W miarę rozwoju artystycznego prac o tematyce huculskiej zaniknął w większości z nich pejzaż,

---

283 *Ibidem*.

284 Wszystkie cytaty pochodzą z XIX-wiecznych tekstów na temat Huculszczyzny i Huculów, przytaczane za: J. Radziszewska, *Obraz Huculszczyzny...*, *op.cit.*, s.98-101.

285 A.Jankowska-Mann, *Ludowość w twórczości...*, *op.cit.*, s.15.

286 *Ibidem*, s.14.

287 *Ibidem*, s.15.

288 J.A.Choroszy, *Huculszczyzna...*, *op.cit.*, s.186.

289 A.Jakowska-Mann, *Ludowość w twórczości...op.cit.*, s.16



z tych wczesnych lat zainteresowania kulturą huculską wśród artystów pozostało jednakże kilka wzorców tematycznych. Przykładem swoistej „ikony” stał się Hucul-opryszek, namalowany po raz pierwszy przez Juliusza Kossaka w 1840.<sup>290</sup> Przedstawienie huculskiego zbójnika znalazło swoją późniejszą interpretację w malarstwie lat 80 i 90, artystów zainteresował zwłaszcza temat Hucula zawsze skorego do kłótni i bójki, i choć napady zbójckie w Karpatach Wschodnich należały w tym czasie raczej do rzadkości, mit Hucula-rozbójnika i „pieniacza” pozostał.<sup>291</sup> Awanturnicze życie górali ukazali zwłaszcza trzej artyści Juliusz Zuber (1861-1910) (*Wieś huculska* il. 11), Wacław Szymanowski (1859-1930) i Stanisław Grocholski,<sup>292</sup> choć w przypadku tego tematu pierwszeństwo przypadło właśnie Stanisławowi Grocholskiemu.

Jako pierwszy uznać należy obraz *W szynku* (kat. 5) wystawiony w Zachęcie w 1886, którego reprodukcję zamieściło czasopismo „Kłosa” w 1889 roku pod zmienionym tytułem *Przerwana modlitwa*. „Scena ta pełna jest życia i wyrazu, rozgrywa się widocznie we wschodniej Galicyi, w górskiej karczemce, gdzieś nad Czeremoszem może, lub w okolicy Kołomyi, o ile wnioskować można z huculskich ubiorów spóźnionych gości, zasiadających ławy obok żydowskiego szynkwasu. Wnętrze zaśmieconej, zadymionej, brudnej karczmy wiejskiej służy za tło, pospolity góral z groźną miną domaga się jeszcze wódki od karczmarza, który zły, że mu przerwano wieczorną modlitwę, kłóci się z gościem i odmawia usługi nawet za pieniądze.”<sup>293</sup> Także w „Kłosach” w 1888 znajdujemy reprodukcję obrazu *Bohater na urlopie* (kat. 7), wystawionego w 1887 roku w Zachęcie oraz w krakowskim TPSP.<sup>294</sup>

Tematyka huculska, choć sporadycznie pokazywana w prasie od lat 60 XIX wieku, od lat 80 zyskała stanowczo na popularności. Czasopisma takie jak „Biesiada Literacka”, „Kłosa”, „Tygodnik Ilustrowany”, czy „Świat” krakowski i warszawski zamawiały u artystów ilustracje o tej tematyce. Rysunkiem stworzonym specjalnie na takie zamówienie była praca S.Grocholskiego *Z życia Huculów* (kat. 26), którą w roku 1890 zamieścił „Tygodnik Ilustrowany”. Powstała ona w oparciu o wystawiony wcześniej na wystawie Towarzystwa Zachęty obraz *Bójka pijanych górali z Beskidu w karczmie*. Wokół tej kompozycji „utalentowany malarz ułożył (...) kilka innych widoków, skojarzonych ze sobą wspólnością talentu i studyów, robionych gdzieś nad Prutem lub

---

290 A.Zaspa, *Początki zainteresowań folklorem huculskim w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, 2002, z.355, s.212.

291 J.A.Choroszy, *Huculszczyzna...*, *op.cit.*, s.183.

292 A.Zaspa, *Początki zainteresowań...*, *op.cit.*, s.224.

293 *Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, półr.2, nr 298, s.174.

294 E. Świeykowski, *Pamiętnik...*, *op.cit.*, s.52-53, J. Wiercińska, *Katalog...*, *op.cit.*, s.110.

Czeremoszem”<sup>295</sup>.

Prawdopodobnie w roku 1888 powstały obrazy Juliusz Zuber *Opowiadanie Urlopnika*, oraz Wacława Szymanowskiego *Kłótnia Huculów* (il. 5). W tej grupie tematycznej niewątpliwie największe uznanie zdobyła praca Wacława Szymanowskiego, wystawiona po raz pierwszy w 1888 na monachijskiej Internazionale Kunstaustellung, gdzie zdobyła złoty medal II klasy, oraz w 1889 na Światowej Wystawie w Paryżu, także tam nagrodzona złotym medalem.<sup>296</sup>

Trudno określić dokładnie datę powstania kilku obrazów zatytułowanych *Walka Huculów nad Granicą*, o których, jako o pracach zarówno J. Zuber, W. Szymanowskiego a także S. Grocholskiego, wspominał w 1900 roku Clarus.<sup>297</sup>

Kolejnym impulsem tematycznym istotnym dla prac Stanisława Grocholskiego i jemu współczesnych artystów, był spopularyzowany zwłaszcza w latach 60 i 70 kierunek „realizmu społecznego”, który w wielu przypadkach dotyczył także przedstawień o tematyce huculskiej. W tym nurcie dominowały zwłaszcza dwa środowiska: warszawska cyganeria malarska i związani z nią Wojciech Gerson (*Pogrzeb wiejski*) i Franciszek Kostrzewski (*Chłopi w karczmie*) a także artyści krakowscy Aleksander Kotsis (*Bez dachu, Ostatnia chudoba*) i Andrzej Grabowski. Dla nich wieś nie była już motywem „malowniczym”. Artyści dostrzegali nędzę, pańszczyznę, wyzysk i brak oświaty. Krąg tematów poszerzony został przez to pokolenie o obrazy śmierci, choroby, doli sieroczej, pogrzebu, wędrówki za chlebem.<sup>298</sup> Z tej skarbnicy czerpać będzie w dużym stopniu realizm pokolenia Grocholskiego, którego jednym z ważniejszych kierunków, obok etnograficznego, reprezentowanego zwłaszcza przez malarstwo Seweryna Obsta (1847-1917), pioniera ludoznawstwa huculskiego<sup>299</sup>, Tadeusza Rybkowskiego (1848-1926) i Józefa Jaroszyńskiego, stanie się nurt sentymentalny, poruszający sumienia odbiorców. Nowym celem, w stosunku do malarstwa o dziesięć, dwadzieścia lat starszego, nie było już tylko i wyłącznie

---

295 *Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, półr.2, nr 46, s.315.

296 Informacja pochodzi z noty do reprodukcji obrazu *Kłótnia Huculów* za: *Wacław Szymanowski 1859-1930*, *op.cit.*, s.50.

297 A. Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni....op.cit.*, „Kraj” 1900, nr 19, s.279.

298 A. Jankowska-Mann, *Ludowość w twórczości...*, *op.cit.*, s.17.

299 Seweryn Obst uczynił Huculów tematem swych wnikliwych studiów etnograficznych, kolekcjonował wyroby rękodzieła ludowego, sporządzał szkice i rysunki szczegółów strojów czy motywów obecnych na wyrobach rzemiosła artystycznego. Z dużą pewnością uznać należy właśnie Obsta a nie Grocholskiego czy Szymanowskiego za inicjatora mody na „huculszczyznę” w latach 80 i 90, bowiem już w połowie lat 70, po zakończeniu studiów na Akademii Wiedeńskiej, wyjechał na Pokucie i przez kilka lat mieszkał w huculskich wioskach Żabie i Jaremcze. A. Zaspas, *Początki zainteresowań...*, *op.cit.*, s.212-214.

ukazanie niedoli ludu i niesprawiedliwości społecznej, bardziej chodziło o wzruszenie odbiorcy, a przy tym o przypodobanie się gustom szerszej publiczności. Zdaniem ówczesnego krytyka docenione mogły zostać jedynie prace o „treści literackiej”, „uprzystąpnione”, oparte na „łatwym efekcie”.<sup>300</sup>

W roku 1886 na wystawie w warszawskim Salonie Krywulta zaprezentowany został obraz olejny *Modlitwa* (*Na modlitwie*, kat. 25). O tym jak mógł on zostać odebrany przez szerszą publiczność, świadczy recenzja Wojciecha Gersona:

„Nie każdy rok jest tak obfity w zajmujące prace malarskie, jak obecny (...) rzadcy nareszcie goście nawiedzili parę miesięcy temu wystawę T. Sztuk Pięknych, wspomnienie więc co najmniej należy się ich dobrej woli, wspomnienie zalet, nieraz pierwszorzędnej wartości. (...) W kościele pomieścił Grocholski matkę z dwojgiem dzieci, modlącą się przed ołtarzem. Postacie niewielkich rozmiarów dobrze narysowane i starannie odmalowane, czynią bardzo miłe wrażenie. Ubiory ludowe z Podola Galicyjskiego nadają obrazkowi cechę lokalną”<sup>301</sup>.

Temat modlących się Huculów, obecny w malarstwie od początku lat 70,<sup>302</sup> kilkakrotnie powróci w pracach pokolenia Grocholskiego. Warto wspomnieć m.in. o obrazie Stanisława Dębickiego (1866-1924), kolejnego malarza z „kręgu huculskiego”, *Modlitwa* z 1887 roku (il. 6), opartego na podobnym do pracy Grocholskiego schemacie kompozycyjnym.

Nędzę chłopskiej chaty i ubóstwo jej mieszkańców ukazał Grocholski w pracy *Powrót z odpustu* (kat. 14), znanej z ryciny do „Tygodnika Ilustrowanego” z roku 1892. Szczególnie wymowny stał się sam tytuł obrazu, sugerujący widzowi tragiczną sytuację w jakiej znalazła się rodzina, a przy tym dążność ludzi do zachowania godności i odnajdywania radości nawet w najmniejszych gestach.

Obrazem o najbardziej dramatycznej wymowie jest praca z roku 1894 *Przenosiny* (*Wiejskie wesele, Powrót z wesela*, kat. 13), zaprezentowana rok później w Zachęcie. Jest to najprawdopodobniej jedyne dzieło Grocholskiego ukazujące chłopskie wesele, który to temat razem z motywem zabaw i tańców ludowych; był jednym z najczęściej obecnych w malarstwie 2 połowy XIX wieku. W tym miejscu wspomnieć można prace T. Rybkowskiego *Huculskie wesele* z 1897 (il. 7) i wiele innych wersji tego tematu jego autorstwa, czy stanowiący dziś ikonę

300 Krótkie cytaty pochodzą z rozważań H. Piątkowskiego nad pracami zaprezentowanymi na wystawie konkursowej Tygodnika Ilustrowanego. H. Piątkowski, *Polskie malarstwo...*, *op.cit.*, s.255-257.

301 W. Gerson, *Malarstwo i rzeźba na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych w Salonie Krywulta*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1886, półr.2, nr 198, s.247.

302 Prawdopodobnie pierwszym artystą, który ukazał ten temat, był Karol Młodnicki. A. Zaspą, *Początki zainteresowań...*, *op.cit.*, s.212.

polskiego malarstwo ludowo-rodzajowego obraz Teodora Axentowicza *Kołomyjka*, powstały trzy lata wcześniej, a także zdaje się zamykający tematykę huculską obraz *Powrót nowożeńców z cerkwi* Kazimierza Sichulskiego z 1925. Temat świąt i wesel, tak doskonale oddający charakter ludowego folkloru eksploatowany był zwłaszcza w grupie malarzy podkrakowskiego ludu, wspomnieć należy pracę W. Tetmajera *Wesele* z 1893, czy też obraz W. Wodzinowskiego *Wesele idzie* z 1899.

Celem pracy Grocholskiego nie było jednak oddanie barwy folkloru ludowego święta, który to zamiar przyświecał artystom prac wymienionych powyżej. Głównym zamiarem malarza stało się oddanie rozpaczy i bólu osamotnionej kobiety poprzez skontrastowanie obrazu z wnętrza chaty, ze sceną weselną:

„Ochota i radość, dobry humor, zadowolenie rozbrzmiewające za progiem, a tu w opuszczonej izbie z głową opartą na stole płacze matka osamotniona, której dziecko, pewnie jedyne, odeszło i zostawiło niepokieszoną, o własnym tylko szczęściu myśląc. (...)

Nader zręcznie i bez efekciarstwa wszelkiego potrafił artysta dzielny ten dramatyczny motyw rzucić na tło pogodne i wesołe, przyciągając uwagę widza i rozbudowując w nim zajęcie dla obrazu. Wyborną jest tu charakterystyka wszystkich figur pierwszoplanowych, od starej matki w ruchu bardzo wymownym do owej doskonałej pary dzieciaków z ciekawością zaglądających do izby”<sup>303</sup>.

Temat tak zinterpretowany przez XIX-wiecznego recenzenta „Tygodnika Ilustrowanego” można także odczytać w inny sposób, pamiętając o popularnym w tym okresie w malarstwie „chłopomańskim” motywie kobiety porzuconej, przedstawionej zazwyczaj gdy obserwuje z dala orszak weselny swojego ukochanego. Doskonałym przykładem tej tematyki jest praca Wincentego Wodzinowskiego *Opuszczona* „Na skraju lasu stoi dziewczyna wiejska, (...) przygląda się ciągnącemu przed nią orszakowi weselnemu. Na twarzach uczestników pochodu maluje się wesołość, ze zwieszanej zaś smutnie na piersi głowy osamotnionej dziewczyny spostrzegamy (...), iż spotyka ją zawód ciężki i bolesny”<sup>304</sup>.

Równie częstym tematem z życia ludu, w tym także z życia Huculów, jest motyw pogrzebu, który właściwie od czasów Gustawa Courbet zagościł na stałe w malarstwie rodzajowym. W przypadku prac o tematyce ludowej nabrał on charakteru zarówno etnograficznego, będąc obrazem tradycji ludowej i stroju, jak również uzyskał wyraz sentymentalny.

---

303 *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, półr.1, nr 13, s.203.

304 Cytat za: B. Pranke, *Nurt chłopomanii...*, *op.cit.*, s.38.

Obraz Stanisława Grocholskiego *Pogrzeb huculski w nocy* „doskonale zaczęta i skomponowaną rzecz wielkich rozmiarów”<sup>305</sup>, rozpoczęty zapewne w 1900 roku, nie został nigdy przez artystę skończony. Obrazem będącym być może impulsem do zainteresowania się artysty tym tematem była praca Stanisława Dębickiego *Pogrzeb Huculski* (il. 8), powstała w 1889 roku.

Równie interesującym tematem, mającym przybliżyć publiczności życie i obyczaje „obcego świata” właściwie całkowicie izolowanej społeczności huculskiej, były przedstawienia tzw. „poetycznych zwyczajów”<sup>306</sup>. Chodziło zwłaszcza o obrzędy ludowe towarzyszące śmierci, narodzinom, lecz także sceny obrazujące specyficzną duchowość huculską, nacechowaną głęboką wiarą w zabobony i czary.<sup>307</sup>

Zważywszy na krąg kulturowy zainteresowań artystycznych Stanisława Grocholskiego, uznać należy pracę *Czarownica (Odczynianie uroku)*, kat. 11, kat. 12), za dzieło dokumentujące obrzędy odczyniania uroku nad chorym, w huculskiej chacie. Obraz powstał w roku 1893, zaś w 1894 zaprezentowany został na Powszechnej Wystawie we Lwowie, na której zdobył brązowy medal.

„Scena rozgrywa się w wieśniaczej chacie i jest jakby ilustracją ludowego przesądu, oraz wiary w czary, gusła i zaklęcia znachorów (...). W magicznym oświetleniu postać jej nabiera grozy i prawdziwie piekielnej charakterystyki, artysta umiał z niepospolitym talentem odpowiedni chwili nastrój nadać całemu obrazowi i pod względem malowniczym wyzyskać dobrze obrany temat”<sup>308</sup>

Także w przypadku tego tematu krąg artystów, których interesowały gusła i obrzędy ludowe rozszerzył się również na malarzy „chłopomanów”, obserwujących życie galicyjskich wsi. W tym miejscu warto wspomnieć o obrazie W. Wodzinowskiego *Odczynianie uroków u owczarza z 1888*, przedstawiającym, w zbliżonym do pracy Grocholskiego dwuplanowym układzie „wiejskiego znachora, który przygotowuje się za pomocą starodawnych metod, do wyleczenia wiejskiej dziewczyny”.<sup>309</sup>

Z pracą *Odczynianie uroku* wiąże się obecna w ówczesnej krytyce dyskusja nad wiarygodnością obrazów artystów, a zwłaszcza zgodnością przedstawień z realiami życia wsi i ludu huculskiego. Głosy krytyki, zwłaszcza Teofila Merunowicza, nie były zbyt widoczne na tle powszechnego uznania dla artystów uprawiających ten rodzaj malarstwa, stanowiły one jednak podstawę dla rozważań nad rzeczywistym stopniem kontaktów artystów z Podolem i kulturą jego ludu. Tak o

---

305 A. Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr 22, s.305.

306 J. Radziszewska, *Obraz Huculszczyzny...*, *op.cit.*, s.105.

307 *Ibidem*, s.110.

308 *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, półr.2, nr 41, s.238.

309 B. Pranke, *Nurt chłopomanii...*, *op.cit.*, s.34.

obrazie Grocholskiego wypowiedział się Merunowicz:

„Takie silenie się na naturalizm, w formie tajemniczości w całości widnieje i z płótna Grocholskiego. Dla wyrażenia tej tajemniczości sprowadził on rozmaite czynniki uboczne, użył on raczej kolorytu niż typu i dlatego rzecz cała straciła na charakterze. A szkoda, bo takie rzeczy, jak je Grocholski przedstawił, jeszcze istnieją w rzeczywistości i są do obserwowania. Typ jego czarownicy, jako czarownicy jest przesadny, nie ma nic wspólnego z typami, jakich do dziś dnia lud nasz dostarcza. Jest to zwyczajny model Niemki monachijskiej, nic więcej.”<sup>310</sup>

Podobne zarzuty, dotyczące zbytniego „koloryzowania” scen huculskich, a przy tym odbiegania od prawdy, spotkały Juliusza Zuberera oraz Wacława Szymanowskiego. Zdaniem krytyka obrazu wspomnianej trójki artystów „są bardzo ciekawe, bo pobudzają widza do rozmyślań, dlaczego dana rzecz na obrazie inaczej wygląda, kiedy w życiu na każdym kroku można spotkać to samo inaczej się przedstawiające”.<sup>311</sup>

Zdaniem Merunowicza malarze „silą się na naturalizm”, a ich głównym celem jest osiągnięcie efektu tajemniczości, grozy czy poetyki i sentymentalizmu w przedstawieniu, a nie rzetelność przedstawienia. „Oni nie krępują się wcale etnografią (...). Na jednym płótnie będzie tylu chłopów, że możnaby z ich oryginalnych strojów urządzić maskaradę, a przecież nie znajdzie tam charakteru, obraz jest nieszczerzy i bezduszny.”<sup>312</sup>

Analiza prac „malarzy ludu” z ostatniego 20-lecia XIX wieku, zarówno tych z kręgu „huculszczyny”, jaki i „malarzy z nurtu chłopomanii”, a także artystów, których twórczość inspirowało „skalne Podhale”, prowadzi do wniosku, iż najbardziej popularnym motywem malarstwa „etnograficzno-ludowego” były „typy chłopskie”. W tych przedstawieniach na równi traktowane są elementy etnograficzne jak i fizjonomiczne. Artystom chodziło o wierne oddanie ludowego stroju czy wnętrza huculskiej „grażdy”, co stanie się zwłaszcza priorytetem dla malarzy Młodej Polski, lecz przede wszystkim o oddanie charakterystyki fizjonomii, a przez to osobowości Hucuła. W relacjach z Podola opisy wyglądu ludu huculskiego były równie częste jak kwestie dotyczące jego „domostw, pożywienia, układów społecznych, wierzeń”.<sup>313</sup>

Obrazem, w którym Grocholski oddał w sposób najbardziej wymowny niepokorną naturę Hucuła, a przy tym stworzył kilka portretów chłopaka karpackiego jest wspomniana już *Przerwana modlitwa* (kat. 5). Wpisuje się ona w konwencję, której źródeł szukać należy jeszcze w realizmie

---

310 T. Merunowicz, *Z wystawy. Sztuka*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr 182, s.2

311 *Ibidem*.

312 *Ibidem*.

313 J. Radziszewska, *Obraz Huculszczyny...*, *op.cit.*, s.99.

społecznym lat 60 i 70, w którym obok ujęć idealizujących postać wieśniaka, znacznie częstsze były przedstawienia bardziej autentyczne, w których pojawiali się „chłopi o zdegenerowanych twarzach, pijący w karczmie alkohol.”<sup>314</sup> Równie wymowny jest obraz W.Szymanowskiego *Hucul przy wódce* (il. 9), z 1885, będący olejnym studium do *Kłótni huculów*, w której artysta udowodnił, iż „umie odczuwać (...) silne i namiętne uczucia nieokiełznanych dusz prostych(...)”<sup>315</sup>.

Właśnie Szymanowskiego uznać należy za artystę, którego twórczość w sposób najbardziej wierny (*Hucul* ok.1888, il. 10) i dosadny ukazuje Huculów. Widzimy ich zarówno w dynamicznych scenach pracy (*Przędka* 1884, *Tkacz* 1887), a także przy rozmowie (*Opowiadanie górala* 1884).

Mistrzem w ukazywaniu „typów wieśniaczych”, był także S. Obst, już od 1887 prezentujący na salonach TPSP i Zachęty obrazy będące studiami podolskich górali (*Hucul*, *Huculka* 1887, *Typ podolski* 1893, *Dumka* przed 1903, il. 12). Wspomnieć należy, iż wnikliwe studia Obsta wiele zawdzięczały wieloletnim bezpośrednim kontaktom z Huculami, podczas gdy mieszkał on w podolskich wioskach nad Czarnym Czeremoszem.<sup>316</sup>

Znacznie mniej wymowne, bardziej subtelne, w porównaniu z pracami wspomnianych wyżej artystów, są dwa kolejne studia Grocholskiego. Mowa w tym miejscu o akwareli *Siedzący starzec z fajką* (kat. 37), sprzed 1883 roku, zamieszczonej w pamiątkowym albumie podarowanym Matejce przez artystów monachijskich,<sup>317</sup> a także o pracy *Janosik* (kat. 16), znanej z reprodukcji w „Świecie” z 1899 roku. Uznać należy, iż w przypadku obu studiów celem artysty stało się wierne oddanie nie tylko stroju lecz także charakteru modeli, którzy cierpliwie pozowali Grocholskiemu.

Podobnie jak u Grocholskiego, przedstawienia typów huculskich nabierały charakteru studium postaci w obrazach Stanisława Dębickiego. Pracą powstałą w podobnej konwencji studium psychologicznego, jest jego obraz *Młody Hucul* (il. 13), z około 1890 roku.<sup>318</sup>

Zdaniem Teofila Merunowicza, którego opinie o prawdzie w malarstwie o tej tematyce cytowane już były w tym rozdziale pracy, artystą najwierniej oddającym folklor huculski, a zwłaszcza typy

---

314 A.Jankowska-Mann, *Ludowość w twórczości...*, *op.cit.*, s.17.

315 S.Masłowski, *Modlitwa*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1893, półr.2, nr 203, s.330.

316 Seweryn Obst.50-lecie twórczości, „Tygodnik Ilustrowany”, 1912, półr.1, nr 16, s.223-224. (tekst z okazji jubileuszowej wystawy monograficznej artysty w lwowskim TPSP).

317 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, w zbiorach archiwalnych Domu Jana Matejki (nr.inwentarza IX/4.496)

318 A.Zaspa, *Początki zainteresowań...*, *op.cit.*, s.222, 224.

ludowe, był Julian Makarewicz. Krytyk tak ocenił prace Makarewicza:

„Gdy ten namaluje chłopa nikt nie może nikogo innego w nim dojrzeć, jak tylko i jedynie chłopa. U niego na obrazie najbardziej charakterystyczne figury stanowią główną wartość dzieła, ale też każda nic innego na sobie nie nosi, jak tylko siebie samą”.<sup>319</sup>

Malarstwo o tematyce huculskiej było bardzo mocno osadzone w gatunku rodzajowym. Korzystało ono z dawnych schematów ikonograficznych i konwencji, artyści parający się tą tematyką stale inspirowani byli kierunkami równorzędnymi w ostatnim 20-leciu XIX w., „galicyjską chłopomanią” oraz malarstwem o tematyce tatrzańskiej. Trudno jest jednak analizować tematykę ludową w polskim malarstwie tego okresu w oderwaniu od środowiska, w którym rozwijali się uprawiający je artyści, w oderwaniu od Monachium.

Współczesna historia sztuki przyznaje, iż właśnie specyficzne środowisko monachijskiego *Genremalerei*, zaważyło w dużym stopniu na malarstwie braci Gierymskich, Chmielowskiego czy Stanisława Witkiewicza. Monachijski regionalizm, swoista chłopomania bawarska umocniła się i rozwinęła w latach 70, okresie *Gründerzeit*. Wówczas artystami, którzy dyktowali modę w kręgu tej tematyki, byli niewątpliwie Franz Defregger, Eduard Kurzbauer, Edmund Harburger czy Alois Gabl, a także artyści zagraniczni, zwłaszcza Węgier Mihaly Munkacsy.<sup>320</sup> Wpływy malarstwa monachijskiego, także w sferze ikonograficznej, zauważyć można już w tym wczesnym okresie kształtowania się polskiej kolonii w stolicy Bawarii. Najbardziej oczywistym przykładem tych oddziaływań jest *Babie lato* Józefa Chełmońskiego z 1875, inspirowane powstałym w 1860 roku *Pastuszkim* Franza von Lenbacha, zaś *Lato* Aleksandra Kotsisa w swym układzie kompozycyjnym przypomina pracę *Dziecko i opiekunka* Augusta Riedela z 1865 roku.<sup>321</sup>

Lata 80 i 90 wieku XIX to czas, w którym następuje zdecydowane zintensyfikowanie malarstwa o tematyce ludowej. Kształtuje się wówczas kilka tendencji, zaś wielości rozwiązań zarówno tematycznych jak i stylistycznych sprzyjać będzie różnorodność kręgów i grup artystycznych, formujących się zarówno w samej Akademii jak i po za jej murami. Konwencję malarstwa *Lederhosemalerei* kontynuować będzie zwłaszcza grupa uczniów Franza von Defreggera, a także artystów wywodzących się z tzw. „Kreis Defregger”. Malarstwo rodzajowe uprawiać będą

---

319 T.Merunowicz, *op.cit.*, s.2

320 H.Stępień, *O Wieczornicy Ukraińskiej Maksymiliana Gierymskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R: 32, 1970, nr 2, s.193, 196.

321 T.Grzybkowska, *Monachijskie impulsy malarstwa krakowskiego drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s.72-74. Tam także ilustracje przykładów.



również uczniowie Wilhelma Dieza (Diez - Schule) czy Wilhelma von Lindenschmita.

Ostatnie lata wieku XIX to także intensyfikacja malarstwa rodzajowego mitologizującego i idealizującego bawarskiego chłopca, *Heimatkunst*, powstałego na bazie poszukiwań stylu rodzimego i sztuki narodowej. Podobnie jak w innych krajach europejskich, w tym także w Polsce, gdzie obowiązywał tetmajerowski mit chłopca - Piasta mającego ocalić naród, także w Bawarii „wykreowany został topos prostodusznego, zdrowego, silnego i czystego rasowo chłopca, którego kontrbohaterem był (...) mieszkaniec wielkiego miasta pozbawiony (...) kontaktu z ziemią i naturą”<sup>322</sup> Tendencje regionalistyczne pobudzone były także przez pismo „Jugend”, będące, zwłaszcza po 1900 roku, prasowym organem chłopomanii bawarskiej, spod znaku „Blut-und-Boden”.<sup>323</sup>

Najbardziej charakterystyczne typy ludu bawarskiego znajdujemy zwłaszcza u F. von Defreggera. Jego prace mają często charakter mocno folklorystyczny (*W tańcu* 1872, il. 14), rzadziej zaś sentymentalno-psychologiczny (*Śpiący pastuszek* 1873, il. 15).

Znacznie bardziej zróżnicowane są prace artystów wywodzących się z kręgu von Defreggera, m.in. Adolfa Eberle (1843-1914) autora pracy *Prowiant myśliwego* (il. 16) czy Paula Felgentreffa (1854-1933) *Wizyta na hali* (il. 17). W sposób bardzo realistyczny, z fotograficzną dokładnością, ukazali chłopów bawarskich Wilhelm Leibl, w swym *Portrecie Myśliwego Karebachera* z 1891 roku (il.18), oraz Lovis Corinth w portrecie Bawarskiej chłopki (il. 19).

Motyw modlitwy, w układzie bardzo przypominający prace Grocholskiego czy Dębickiego przedstawił w swym obrazie *Ex voto* (il. 20) Georg Büchner (1858-1918), uczeń m.in. Franza von Defreggera i Wilhelma von Lindenschmita.

Na koniec warto wspomnieć, iż malarzem, którego wczesna twórczość przypomina przedstawienia chłopów huculskich Wacława Szymanowskiego, był rodowity tyrolczyk Albin Egger-Lienz, reprezentujący „lokalny tyrolski patriotyzm”<sup>324</sup>

Artystów monachijskich, podobnie jak polskich, interesował także motyw nieszczęścia ludzkiego, samotności osamotnienia, uczuć często potęgowanych przez biedę i ubóstwo. Rozpacz i samotność, uczucia obecne w pracy Grocholskiego *Przenosiny*, stały się tematem obrazu *Koniec kłusownika* z 1886 roku (il. 21), Wilhelma Clemensa (1847-1934), ucznia Wilhelma Dieza.

Przedstawione na koniec tego rozdziału przykłady malarstwa monachijskiego stanowią

---

322 T.Gryglewicz, *Tendencje regionalistyczne - narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie ok.1900*, „Folia Historiae Artium”, 28, 1992, s.116-117.

323 *Ibidem*, s.121.

324 *Ibidem*, s.129.

zaledwie namiastkę bardzo bogatej twórczości o tematyce ludowej artystów tego środowiska. Pamiętać należy, iż podobnie jak w Polsce prace z tego okresu, należące do kręgu malarstwa ówczesnie nazywanego „swoiskim”, są bardzo liczne, opierają się bowiem na równie silnych tradycjach i wpływach rodzimych, z drugiej zaś strony reprezentują także niezwykle zróżnicowany poziom artystyczny.

## Stanisław Grocholski a obecność tematyki żydowskiej w malarstwie polskim ostatniego 20-lecia XIX wieku

„Słuchaj Izraelu! Pan, Bóg nasz, Pan jeden jest! Będziesz miłował Pana, Boga twego, ze wszystkiego serca twego, i ze wszystkiej duszy twojej, i ze wszystkiej siły twojej. I będą te słowa, które ja dziś przekazuję tobie, w sercu twojem, i będziesz je powiadał synom twoim, i będziesz o nich rozmyślał, siedząc w domu twoim i idąc drogą, śpiąc i ustając.”

(*Księga powtórzonego prawa 6, 4-9*)<sup>325</sup>

Twórczość Stanisława Grocholskiego o tematyce żydowskiej, cenioną wysoko i często wystawianą w kraju i zagranicą, zarówno współcześnie jak i w czasach samego autora, uznać należy za najbardziej dojrzałą pod względem artystycznym i stylowym.

Obrazy przedstawiające wyłącznie sceny modlitwy Izraelitów przypadają na lata 90 XIX wieku, na czas w którym artysta miał już mocną pozycję wśród malarzy polskich jak również w samym środowisku monachijskim. To także okres, który charakteryzują bardzo dynamiczne poszukiwania własnego stylu przez artystę, a także czas zaangażowania się malarza w różnorodną tematykę. Czynniki te sprawiły, iż twórczość Grocholskiego z tego okresu największej aktywności artystycznej a przy tym sławy i uznania, ma tak zróżnicowany poziom. Tym bardziej na tle powstających w tym okresie obrazów swą wysoką klasą wyróżniają się obrazy Żydów na modlitwie.

Stosunkowo trudno jest określić jednoznacznie, co skłoniło Grocholskiego do zainteresowania się tą tematyką, raczej mało popularną wśród polskich artystów, stanowiącą także swoiste *novum* i egzotykę dla „monachijczyków”.

Niewątpliwie istotnym było malarskie środowisko, w którym uczył się artysta, bowiem zarówno w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, choć w znacznie mniejszym stopniu niż na Akademii monachijskiej czy wiedeńskiej, studiowali malarze pochodzenia żydowskiego.

Uczniami Jana Matejki w okresie między 1879 a 1883 byli Maurycy Gottlieb (1856-1879)<sup>326</sup>, pierwszy student żydowski w murach Szkoły krakowskiej, a także Szymon Buchbinder (1863-1908?)<sup>327</sup>, który jako pierwszy poszedł w ślady Gottlieba, wybierając studia u Matejki. Szkoła

---

325 Cytat za: *Żydzi Polscy*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1989, s.13.

326 *Artyści ze szkoły...op.cit.*, s.226.

327 *Ibidem*.

Sztuk Pięknych nie sprzyjała studentom Żydom, bardzo dotkliwe i przykre dla nich były wystąpienia antysemickie innych uczniów, które w dużej mierze przyczyniły się do emigracji malarzy i podejmowaniu przez nich studiów za granicą.<sup>328</sup>

W roku 1883 w Monachium znalazł się Szymon Buchbinder, i tam utrzymywał ścisłe kontakty z kolonią polskich malarzy<sup>329</sup>. Studentami Aleksandra Wagnera w Technische Malklasse byli od roku 1883 Samuel Hirszenberg (1865-1908)<sup>330</sup> i Maurycy Trębacz (1861-1941)<sup>331</sup>. Wykształcenie w Monachium, prawdopodobnie w którejś z wielu prywatnych pracowni, zdobył artysta warszawskiej proweniencji - Edmund Perle (1862-1935).<sup>332</sup>

Początek lat 80, to czas pojawienia się tematyki żydowskiej, zazwyczaj o mistycznym lub historycznym charakterze, szczególnie wśród artystów żydowskiego pochodzenia. Czynnikiem inicjującym twórczość o tej tematyce u takich artystów jak Szymon Buchbinder, Stanisław Heyman (1843-1915) czy Edmund Perle, była niewątpliwie wystawa pośmiertna Maurycego Gottlieba, zorganizowana w warszawskim Salonie Ungra na przełomie roku 1879 i 1880.<sup>333</sup> Wpływ twórczości tego artysty, którego malarstwo było „odbiciem trudnego procesu poszukiwania tożsamości religijnej i narodowej”<sup>334</sup>, uznać należy za bardzo istotny zarówno dla środowiska żydowskich artystów jak i dla malarzy polskich.

Tematyka żydowska w XIX wieku obecna była do tej pory w malarstwie najczęściej w powiązaniu z tematyką czysto polską, lub stanowiła dla niej wyłącznie tło. Już pod koniec XVIII wieku Żydzi pojawili się w pracach Marcella Bacciarellego, wedytach miejskich Bernarda Bellotto (*Ulica Miodowa w Warszawie 1777*), czy rysunkach Jana Piotra Norblina (*Targ na konie 1790*), lecz zamysłem tych artystów było raczej ukazanie życia małych miasteczek i wsi polskich „animowanych przez Żydów”.<sup>335</sup>

Charakterystyczny strój, ciekawy typ fizyczny narodu żydowskiego „o twarzach bardziej wyrafinowanych niż słowiańskie”, przyciągnął uwagę doskonałego portrecisty Piotra Michałowskiego (*Żydzi ok. 1845*, *Głowa Żyda 1850*), a także malarzy życia codziennego i

---

328 J.Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997, s.20.

329 J.Malinowski, *Malarstwo ...*, op.cit., s.222.

330 *Artyści polscy w środowisku..materiały źródłowe*, op.cit., s.75.

331 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, op.cit., s.102.

332 J.Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s.223.

333 *Ibidem*, s.222.

334 *Ibidem*.

335 Wstęp, autorstwa M. Rostworowskiego, do katalogu wystawy *Żydzi Polscy*, op.cit., s.17.

połowy XIX wieku Franciszka Smuglewicza (*Portret Żydówki w stroju szabasowym*), Feliksa Piwarskiego, czy Franciszka Kostrzewskiego (*Powrót z jarmarku 1850*).<sup>336</sup> W podobny, marginalny sposób Żydzi ukazywani byli przez polskich malarzy scen historycznych, gdzie towarzyszą oni, często zagubieni w tłumie, znaczącym wydarzeniom z historii Polski. Tak „ukrytych” Żydów odnajdujemy w pracach Aleksandra Orłowskiego, Henryka Pillatiego, Artura Grottgera, czy w obrazach Jana Matejki *Hołd Pruski* (1882), *Konstytucja 3 maja 1791 roku* (1891), a także u Aleksandra Lessera w *Pogrzebie ofiar w Warszawie w 1861 roku*.<sup>337</sup>

Nieliczni malarze realiści lat 70 i 80, których interesowała tematyka żydowska, nadal obrazowali Żydów z zamiarem ukazania ich odrębności bardziej fizjonomicznej i społecznej, niż kulturowej, pomijając prawie całkowicie tematy religijne. Mowa w tym miejscu o obrazach Józefa Chełmońskiego (*Żyd warszawski 1882*, *Przed karczmą 1887*), Juliana Fałata (*Żyd wchodzący do domu 1883*), Aleksandra Gierymskiego (*Żyd handlarz, 1881*, *Powiśle 1883*).<sup>338</sup>

Podobna sytuacja, swoiste oderwanie Żyda od jego własnego środowiska będzie obowiązywać nie tylko w malarstwie XIX wieku lecz także w polskiej poezji, w której „Najważniejszym motywem jest jego polski patriotyzm, zdolność wykazywania się najwyższymi cnotami polskimi.”<sup>339</sup>, prozie u J. Kraszewskiego, B. Prusa, M. Dąbrowskiej, W. Reymonta, gdzie „Jako postacie dalszoplanowe (...) są zjawiskiem powszechnym”<sup>340</sup>, a także w publicystyce XIX wieku.<sup>341</sup> We wszystkich gatunkach sztuki tego czasu Żyd jest „stale widziany na tle życia polskiego, ale nic nie wiemy o jego własnych sprawach, oczekiwaniach czy dążeniach. Zjawia się on na scenie wydarzeń, bierze w nich udział, wpływa na nie (...), ale nic nie wiemy o jego bezpośrednim środowisku, o sprawach tego środowiska.”<sup>342</sup>

Religijność Żydów, a szczególnie tematy ich modlitw były bardzo rzadkie w malarstwie polskich artystów. W oczach Polaków „Pobożni Żydzi stanowili i stanowią jak gdyby świecki zakon, zachowujący regułę a nawet rodzaj habitu”<sup>343</sup>, do którego nie można przeniknąć,

---

336 *Ibidem*, s.18.

337 *Ibidem*.

338 Wszystkie cytowane przeze mnie obrazy pochodzą ze spisu prac, zaprezentowanych na wystawie *Żydzi Polscy*, zamieszczonego w cytowanym w poprzednich przypisach katalogu wystawy.

339 A.Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 2003, s.271.

340 *Ibidem*, s.275.

341 *Ibidem*, s.264-265.

342 *Ibidem*, s.281.

343 Wstęp M.Rostworowskiego, katalog wystawy *Żydzi Polscy*, op.cit.,s.13.

odgradzony murem, przez który można jedynie obserwować, „podglądać” Żydów na modlitwie. Obrazy będące wynikiem bardziej obserwacji niż wczucia się w modlitewną atmosferę odnaleźć możemy w twórczości Aleksandra Gierymskiego *Święto trąbek* (1884), Wacława Koniuszki (1854-1900) *Szabas na Kazimierzu* (1878), *Żydzi modlący się nad Wisłą* (1879), *Kidusz lewana-poświęcenie kieżyca* (1880)<sup>344</sup>, Wojciecha Piechowskiego (1849-1911) *Tadeusza Popieła* (1863-1913) *Święto Tory*<sup>345</sup>, czy Antoniego Kozakiewicza (*Żydzi modlący się w synagodze 1883?*)<sup>346</sup>.

Wśród takich istniejących w ostatnim 20-leciu XIX wieku ustalonych konwencji obrazowania życia i religijności społeczeństwa żydowskiego, łatwo daje się wytłumaczyć fakt niezwykle silnego zainteresowania ówczesnej krytyki krajowej i zagranicznej pracami Stanisława Grocholskiego. Pozytywne opinie pojawiają się już w roku 1885, tuż po wystawieniu przez artystę obrazu *W świątyni (Im Tempel, kat. 4)* w salach monachijskiego Kunstvereinu: „Nie od rzeczy będzie powiedzieć, że krytyka niemiecka z chlubnym dla autora uznaniem wyraziła się o obrazie. Specjalni sprawozdawcy i recenzenci w monachijskiej „Neuste Nachrichten”, „Süd Deutsche Presse” i innych chwalili wielką siłę wyrazu głównych postaci, wzorowe wystudiowanie nie tylko głównych postaci lub obnażonych części ludzkiego ciała, ale i akcesoryów takich jak śmiertelna koszula, wysoce poprawny i staranny rysunek. Przyznać wypada, że na wystawie monachijskiej gdzie przeważają motywy drobne, ulotne, krajobrazy lub rodzajowe sceny z życia średniej klasy niemieckiego społeczeństwa, obrazy tej siły i tej miary musiały wywołać wrażenie zwłaszcza, że dla Niemców misterya żydowskie posiadają urok nowości.”<sup>347</sup>

Równie duże wrażenie, co na krytykach, wywarł artysta swoją pracą na publiczności zwiedzającej wystawę monachijską: „Widywałem jak na wystawie tutejszej obraz przykuwał do siebie widzów silnym, nader poetycznym wyrazem i zmuszał całe ich grupy do uważnej obserwacji.”<sup>348</sup>

Zważywszy na niezwykłą siłę wyrazu i klimat głębokiej modlitwy oddany w pracy, trudno znaleźć dla dzieła Grocholskiego równy mu odpowiednik wśród dzieł polskich artystów. Artyzmem w sposobie ukazania tematu malarz dorównywał mistycznemu, tajemniczemu w swym wyrazie, malarstwu artystów - Żydów. Postać pogrążonego Żyda z pierwszego planu w

344 J. Malinowski, *Malarstwo...*, *op.cit.*, s.236.

345 Wstęp M.Rostworowskiego do katalogu *Żydzi Polscy*, *op.cit.*, s.14.

346 Datowanie obrazu w oparciu o A. Grajewski, *Bibliografia...*, *op.cit.*, s.142.

347 Antoni M., *Żydzi w najnowszym malarstwie polskim*, “Echo muzyczno – teatralno - artystyczne, 1885, nr 90, s.245-246.

348 *Ibidem*, s.246.

obrazie Grocholskiego wyraźnie przypomina postać z *Tory* Stanisława Bendera (il. 22), a także *Modlącego się Żyda*, z obrazu Szymona Buchbindera (il. 23), powstałego ok.1880.

Pomimo wyróżniającej się postaci pierwszoplanowej zwrócić należy także uwagę na Żydów modlących się w głębi bożnicy, za filarem świątyni. Taki sposób ukazania całej grupy modlących się Izraelitów był także rzadki wśród polskich artystów. Spotykamy ten motyw zwłaszcza w obrazach Maurycego Gottlieba *Żydzi w Bożnicy* z 1878 roku, a także u Jakuba Weinlesa w pracy *Żydzi modlący się w Jom Kipur* (il. 24). W porównaniu z tymi obrazami dzieło Grocholskiego ma bardziej kameralny charakter, artysta skupił się na oddaniu szczególnej atmosfery panującej w synagodze, zaś efekt mistyczny osiągnięty został poprzez niezwykłą grę światła i cienia. „W obrazie powyższym nie dość jasno oznaczonym jest czas. Widz nie wie czy jest wieczór, czy rano, czy też noc może?”<sup>349</sup>

Podobny efekt odrealnienia postaci modlącego się Żyda, poprzez jej rozświetlenie, osiągnął Stanisław Heyman w obrazie *Talmudzista* z 1880 roku (il.25).

Kolejnym dziełem Grocholskiego również ilustrującym modlitwę Żydów, był obraz prawdopodobnie z 1892 roku *Żydzi modlący się w wagonie (Rano w wagonie, kat. 9)*, często komentowany w prasie polskiej, i równie często wystawiana na wystawach krajowych i zagranicznych. Podobnie jak w przypadku obrazu *W świątyni*, zamiarem artysty było oddanie atmosfery żarliwej modlitwy. Także w tej pracy Grocholski daleki jest od ukazywania „folkloru żydowskiego”, w wrażliwy i przemyślany sposób ilustrując niezwykłą chwilę. Tę prawdę w obrazie dostrzegł korespondent wystawy w monachijskim Glaspalast z 1890, na której po raz pierwszy pokazany został obraz: „Tylko zaczęło dzień i synowie Izraela włożywszy na siebie kapy białe w czarne pasy i rzemienie z dziesięciorgiem przykazań, rozpoczęli poranną modlitwę.”<sup>350</sup>

„We mgle brzasku porannego, który wdziera się do wagonu kolei przez zasłonięte okna, widać trzy brodate twarze. Jest w nich żarliwe rozmodlenie, znużenie, zaduma i nuda; rozłożywszy między siebie te akcenty (...) zrastają się w jedną, żalną, poważną i zarazem dziwną harmonię. Są prawdziwi i nieposzlakowani w swych modlitewnych strojach na głowach i na ramionach i są jednocześnie uszlachetnieni. Obraz ma swoją duszę i o duszy artysty wyraźnie znać daje. Nie ma w nim przesadnego sentymentu, ale jest coś, jakby dopełnienie do *El more rachim* Gomulickiego. (...) Prawdopodobnie sam Grocholski nie namalował by dziś drugiej

---

349 Antoni M. *Żydzi w najnowszym...*, *op.cit.*, s.26.

350 H. Weyssenhoff, *Tegoroczny Salon w Monachium*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 35, s.409-410.

rzeczy tak niebłysłkotiwej i tak szczerze odczutej.”<sup>351</sup>

Sukcesu obrazowi przysporzyły także efekty świetne, znane już z poprzedniej pracy tej tematyce: „Motywem obecnego obrazu, który (...) ma już za sobą uznanie krytyki i artystów, zdobyte w Monachium i Berlinie, jest owa przejściowa pora dnia, niezdecydowana, nieokreślona, w której czuć jeszcze cień nocy, zaledwie tracący na swej sile, przez pierwsze blaski świtania. Niebo coraz się wyjaśnia, coraz więcej opalonych tonów wkrada się na firmament, zwiastunów gorącej czerwieni, pierwszych promieni słońca. Ogólny nastrój przewyborny.”<sup>352</sup> Obraz ten stanowił w oczach ówczesnych krytyków moment przełomowy w twórczości malarza, w którym rozpoczął on grę z nowym kierunkiem malarskim. W *Poranku w wagonie*, mimo ciemnych półtonów, swoistej monochromii, nie ma już śladu po krytykowanym i zdyskredytowanym *stimmungu*, pojawia się natomiast nowy ”właściwy mu sposób malowania, rozdmuchany, rozwiany”<sup>353</sup>, który charakteryzować będzie „dążność do zatracenia konturów, (...) granic między tłem a przedmiotami”<sup>354</sup>, co w oczach krytyków będzie miało ścisły związek z tzw. ”nurtem paryskim”<sup>355</sup>. Podobny efekt słabego rozświetlenia wnętrza poprzez promienie słoneczne padające przez okno osiągnął Samuel Hirszenberg w *Jeszybocie* z 1887 (il. 27), ukazującym równie niespotykany i nieznanym polskim malarzom temat, scenę z ortodoksyjnej szkoły talmudycznej.<sup>356</sup>

Obraz Grocholskiego, a szczególnie nietypową scenerię, w której ukazana została poranna modlitwa trzech Żydów, można interpretować także jako jedną z wielu wersji motywu Żyda „Wiecznego Tułacza”. Temat ten całkowicie nieobecny w twórczości artystów polskich, jest jednak mocno zakorzeniony w tradycjach malarstwa artystów żydowskich.

Motyw z obrazu Grocholskiego, którego ukazania po raz pierwszy w XIX wieku podjął się Maurycy Gottlieb, „doskonale wyraża istotę stosunków żydowsko-chrześcijańskich, wieczną tułaczkę Żydów i ich ostateczny los”<sup>357</sup>, a przy tym doskonale łączy „tradycje polskiego realizmu z żydowskim przedstawieniem niekończącego się starcia z chrześcijaństwem”<sup>358</sup>. Temat,

---

351 C. Jellenta, *Nowe obrazy. Turniej malarski (Obrazy i rysunki wystawione z piętnastu pracowni przez Tygodnik Ilustrowany w Zachęcie)*, „Prawda” 1893, nr 20, s. 236-237.

352 H. Piątkowski, *Polskie malarstwo...*, *op.cit.*, s.255.

353 *Ibidem*, s.256.

354 *Ibidem*.

355 H.Weyssenhoff, *Tegoroczny...*, *op.cit.*, s.410.

356 W.Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wydanie 4, Kraków 1993, s.433.

357 R.I. Cohen, *Żydowskie ikony. Obrazy losu żydowskiego: na rozstaju dróg*, „Krasnogróda”, 2000, nr 11, s.23.

358 *Ibidem*.



opierający się na legendarnych przekazach o Aswerusie, będącym personifikacją ludu Izraela, skazanym za ukrzyżowanie Chrystusa na niekończącą się tułaczkę,<sup>359</sup> szczególnie zyskał na znaczeniu w ostatnim 20-leciu XIX wieku, na fali prześladowań Żydów i ich masowej emigracji - ucieczki z Rosji.<sup>360</sup> Prawdopodobnie właśnie ta atmosfera, strachu i niepewności, oraz głębokie emocje z nią związane odczuwane także na zachodzie Europy, przyczyniły się do wzbogacenia i przeinterpretowania przez artystów tematyki żydowskiej, wcześniej zbanalizowanej i ograniczanej.

Opierając się na tak bogatym kontekście interpretacyjnym dzieł Stanisława Grocholskiego, doskonałych artystycznie a przy tym głęboko przemyślanych i mistycznych w swym charakterze, trudno zrozumieć fakt, iż dzisiejsza historia sztuki całkowicie pomija postać tego artysty w omówieniach prac malarzy 2 poł. XIX wieku uprawiających tematykę żydowską.

### **Czas karnawału i motyw arlekina w twórczości malarskiej Stanisława Grocholskiego**

„Monachium nie stwarzało (...) rynku dla sztuki. Mimo wielkości miasta, atmosfera nie przypominała metropolii. Poza niewielkim centrum Monachium zachowało wiele cech wiejskich, podobnie jak jego ludność. (...)W łagodnym, spokojnym, południowym klimacie miasta najważniejszymi wydarzeniami były spotkania w słynnych ogródkach piwnych, wycieczki na wieś czy też w pobliskie góry”<sup>361</sup>

Wielokrotnie w pracy przytaczane były przeze mnie opinie o Monachium, warto jednak posłużyć się powyższym cytatem, aby pokazać, jak dzisiejsze widzenie „Bawarskich Aten” przez niektórych badaczy sztuki różni się od głosów z epoki, które tak opisywały rzeczywistość miasta: „Morze karnawału wzdymało się coraz wyżej, a szal jego powoli ogarniał całe Monachium. Kronika liczyła już dwadzieścia kilka maskarad ogólnych, parę balów kostiumowych dla silnych tej ziemi i pewnie ze sto pohulanek dla ludu. (...) ruchliwego bożka karnawału czuje się na każdym kroku”<sup>362</sup>.

---

359 *Ibidem*, s.25.

360 Czynnikiem inicjującym emigrację były prześladowania Żydów i pogromów narodu Izraela w Rosji, do których doszło po roku 1881. R.I. Cohen, *Żydowskie ikony...*, *op.cit.*, s.22.

361 W.Tegethoff, *Berlin a Monachium – ośrodki sztuki około roku 1900*, [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*. Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2002, s. 17.

362 C.Jellenta, *Galerya...*, *op.cit.*, s.86.

Taka różnica opinii zapewne uzasadniać może nikłe zainteresowanie historyków sztuki tematyką karnawałową w malarstwie niemieckim omawianego okresu, a przez to w sztuce artystów polskich, którzy bez wątpienia najliczniej obok Bawarczyków zapełnili bary i ulice bawiącego się miasta. Dla krytyków ówczesnych obserwujących „Niemieckie Ateny” związek między światem sztuki a światem zabaw i maskarad był niepodważalny, oba światy przenikały się nieustannie będąc dla siebie wzajemną inspiracją:

„W ojczyźnie nieśmiertelnych „Fliegende Blätter” liczba maskarad zimowych odpowiada zwykle liczbie pracowni. To znaczy, że te i tamte są niezliczone. Bo i pomyśl jakże nie skorzystać z tych nieprzebranych stosów różnobarwnej odzieży wszelkich narodowości, epok i stylów, które zatłaczają szafy, kufry, skrzynie szczęśliwych mistrzów pędzla”<sup>363</sup>.

Relacje Cezarego Jellenty są dowodem, iż bawiący się mieszkańcy Monachium, wylegający na ulice w strojach pierrotów i pierrotek, czy też eleganckie towarzystwo na zamkniętych balach maskowych, było prawdziwą kopalnią motywów dla malarzy przebywających w Monachium.

Z pewnością temat karnawału oraz postać arlekina, pierrota w twórczości Stanisława Grocholskiego, jak i wielu innych artystów, których prace cytowane będą w tym rozdziale, zaliczyć można do malarstwa rodzajowego omawianej epoki. W przypadku wielu obrazów należących do tego kręgu tematycznego, artyści nie odwzorowywali jedynie barwnych zabaw rozgrywających się przed ich oczami, lecz także umieszczali motyw arlekina w szerszym kontekście.

Omawiając prace Stanisława Grocholskiego pamiętać należy o malarstwie dwóch epok, a przy tym dwóch tendencji, z których artysta oraz jemu współcześni korzystali, w sposób mniej lub bardziej świadomy.

Tematyka karnawałowa i motyw błazna ściśle związane są z zagadnieniem „teatralności i teatralizacji” w sztuce, które rozumieć należy poprzez oddziaływanie na sztukę „teatru w najrozmaitszych jego aspektach, od tekstu dramatycznego, poprzez inscenizację, scenografię i grę aktorów, aż po jego znaczenie społeczne”<sup>364</sup>. Zjawisko to uzyskało szczególne znaczenie zwłaszcza w XIX wieku, będąc obecnym w tzw. „wielkim malarstwie historycznym” epoki akademizmu takich twórców jak Thomas Couture (*Rzymianie okresu upadku* 1847), Paul Delaroche (*Ścięcie Jane Grey* 1834) czy Jan Matejko (*Kazanie Skargi* 1864).<sup>365</sup> Od malarstwa

---

363 *Ibidem*, s.64.

364 J.Guze, *Teatralność i teatralizacja w sztuce XVIII i XIX wieku. Próba porównania wybranych zagadnień*, [w:] *Materiały Seminarium Rogalińskiego Teatr, teatralność, teatralizacja w kulturze plastycznej XIX wieku*, Rogalin 1980, s.193.

365 Wybór artystów i ich prac dokonany min. na podstawie w/w artykułu a także w oparciu o W. Lipowicz,

historycznego „oczekiwano, (...) by miało charakter interesującego spektaklu, by wywołało u widza uczucie grozy, skandalizowało, wzruszało do łez”.<sup>366</sup> Malarze wspomagali teatr tworząc bogate scenografie, teatr zaś dawał mistrzom palety rekwizyty, stroje, podpowiadał dramatyczny zazwyczaj temat.

Związek teatru z malarstwem, choć w okresie „pompierów”<sup>367</sup> zyskał najciekawszą formę, miał czas swego wielkiego triumfu w wieku XVII i XVIII. Właśnie z tego okresu, zwłaszcza z kręgu malarstwa włoskiego i francuskiego tych epok, przeszły do malarstwa XIX wieku motywy arlekina i karnawału.

*Arlecchino, Pulcinella, Brighella, Pedrolino* czy *Zanni*<sup>368</sup> to jedna i ta sama postać, której źródeł szukać należy w XVI-wiecznej *Commedia dell'Arte*. Ten rodzaj teatru, a wraz z nim jego główny bohater, przeszedł znaczącą reformę w połowie XVIII wieku. Carlo Goldoni, reformator teatru włoskiego, uczynił obraz Arlecchina bardziej realistycznym, ogłosił „koniec masek”, koniec teatru opartego na improwizacji, mocno stylizowanego.<sup>369</sup> Coraz silniej zaczęto dostrzegać w Zannim bardziej złożoną naturę, odbiegającą daleko od błazna i komedianta ulicznego „przez śmiech aktorzy ukazywali ułomności tego świata, jego przywary i wciąż krążące zło.”<sup>370</sup> Arlekin i arlekinada stały się odbiciem wiecznej walki ścierających się sił „Dobra i Zła, Porządku i Chaosu”. Ta dwoistość natury Arlecchino stała się inspiracją dla stworzonego przez Antoine Watteau w obrazie *Gilles* (1718-1719, il.28), a rozpowszechnionego w wieku XIX motywu „smutnego Clowna”, który także znajdzie swoje odbicie w twórczości Stanisława Grocholskiego.

Weneckie malarstwo XVIII wieku wnosi do historii sztuki jeden z najbardziej barwnych i widowiskowych tematów, temat karnawału. Twórczość barokowych mistrzów pozwala dostrzec jeszcze jeden, mniej alegoryczny aspekt, w którym postrzegany jest Clown, Arlekin czy Błazen, a w którym odczytywać będziemy obrazy Grocholskiego i jemu współczesnych. Mimo bogatych treści, jakie niesie ze sobą karnawał, jako czas zabawy będącej jednak zapowiedzią przygotowań do postu, oczyszczającego duszę i ciało<sup>371</sup>, malarze weneccy dostrzegli w karnawale jego *Malarstwo a teatr w 2 połowie XIX wieku-problemy badawcze*. („Kazanie Skargi” *Jana Matejki w świetle tych problemów*), [w:] *Materiały Seminarium Rogalińskiego...*, *op.cit.*, s.212-232.

366 J.Guze, *Teatralność...*, *op.cit.*, s.197.

367 Termin zaczerpnięty z artykułu M. Poprzęckiej *Renesans pompierów*, „*Artium Questiones*”, 1979, s.97-116.

368 G.Ehret, *Pierrot*, „*Weltkunst*”, 1995, vol.65, nr 21, s.2968. (omówienie wystawy *Melancholie und Maske* z 1995 roku, w monachijskim Haus der Kunst ).

369 B. Anglani, *Appunti su Arlecchino e Goldoni*, [w:] *Arlequin et ses masques:actes du colloque franco-italienne*, Dijon 1993, s.70.

370 M. Słowiński, *Błazen: dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s.287-288.

371 zob.: W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, „*Dialog*”, 2001, nr 3, s.121-135.

charakter rodzajowy. Dla Pietra Longhiego ( *Szarlatan* 1757, *Ridotto* 1757-1760 - il. 29, *Wenecjanie w maskach* ok.1757) Francesca Guardiego (*Miejsce schadzek* 1745-1750), Lorenza Tiepolo, Niccolo Cavalliego, czy Giovanniego Domenica Tiepolo (*Wyrwiząb* 1754, *Scena karnawałowa*, *Menuet* 1779 - il. 30 )<sup>372</sup> dni *carnivale* weneckiego stały się okazją do obserwowania życia codziennego i zabaw mieszkańców miasta nad Canal Grande.

Stanisław Grocholski wydaje się jednym z niewielu artystów polskich 2 poł. XIX wieku, którzy pokusili się o stworzenie obrazu w konwencji „smutnego klauna”, w której zdawali się celować szczególnie artyści francuscy. Odrodzenie tej ikonografii, całkowicie nieobecnej od czasów Gilles Antoine’a Watteau, sztuka zawdzięcza teatrowi, w szczególności zaś postaci Jean-Gaspard Debureau (il. 31) z Theatre des Funambules i kreowanej przez niego, od początku lat 30-tych XIX wieku, postaci Pierrota. Pełna dramatyzmu pantomima zainspirowała pisarzy Charlesa Nodier, Gerarda de Nerval, Theophile’a Gautier i wielu innych, stając się natchnieniem dla artystów malarzy.<sup>373</sup>

Niezwykłe podobieństwo z pracą *Smutny koniec* Grocholskiego (kat. 15) z roku 1897 odnajdujemy w obrazie Jean-Leon Gerome’a *Sortie du bal masque* (il. 32) wystawionego na Salonie w 1857. Ponury krajobraz zimowy stał się w pracach obu artystów tłem dla ukazania śmierci Pierrota. W dziełach tych śmierć zastaje uczestników balu maskowego nad ranem, po nocy pełnej zabawy i beztroski, bohater Gerome’a ginie w pojedynku, Grocholskiego zaś umiera w śniegu, z zimna. Za kontrast dla klimatu i sentymentalnej wymowy obu prac uznać można obraz R. Walthmüllera *Komisches Intermezzo* (il. 33), z wystawy berlińskiej w 1895 roku, w którym odnajdujemy Pierrota w zgoła innej sytuacji, pijanego i rozbawionego wspomnieniem hulaszczęj nocy.

Ikonografię wyraźnie wskazującą na związek karnawału z czasem postu i pokuty, a przy tym czasem zadumy nad przemijalnością ludzkiego życia, uwidacznia także praca F.Nowakowskiego *Po karnawale* (il.36) z 1901 roku , reprezentująca jednak znacznie niższy poziom artystyczny.<sup>374</sup>

Pozostałe prace rysunkowe Stanisława Grocholskiego, wszystkie będące ilustracjami z czasopism z epoki, utrzymane są w konwencji radosnej, głównym ich zadaniem było bowiem jak najwierniejsze oddanie klimatu zabaw i maskarad artystycznej stolicy Niemiec, bogactwa stroju i

---

372 Wybór artystów i dzieł dokonany na podstawie min. A. Pigler., *Barcokthemen*, t.II, Budapest 1974.

373 F. Haskell, *The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth-Century Myth*, [w:] F. Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven , London 1987, s.121-122.

374 W części ilustracyjnej pracy (il.35) zamieszczam także obraz *Karnawał* tego samego autora.

ludzkich zachowań. Atmosfera zabawy stwarzała liczne okazje do flirtów i zalotów, ich obrazem jest zwłaszcza para ilustracji *Gniewasz się? (kat. 40) Mniejsza o to? (kat. 41)* z 1898, *Trubadur karnawałowy* z 1899 (kat. 27, kat. 29), wszystkie pochodzące z „Tygodnika Ilustrowanego” oraz obraz *Pragnienie (Pożądanie, kat. 18)*, wystawiony w 1899 roku na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie.

O tym, iż artysta trafnie uchwycił komizm sytuacji i atmosferę panującą podczas zabaw, świadczą opinie krytyków, jak ta o pracy *Trubadur karnawałowy* (kat. 29): „Pierrot ma charakter trubadura. Widzimy tu scenę komiczno-charakterystyczną (...). Za stołem siedzi Pierrot z gitarą w ręku i przychyła się ku swej damie, która powstała, widocznie obawiając się objawów zbyt żywego temperamentu towarzysza, podnieconego winem. Ta postać kobieca jest doskonała w ruchu i wyrazie, jest w niej przepyszna kokieteria stylowa”<sup>375</sup>.

Zaś o wysokiej klasie artystycznej prac świadczy recenzja rysunku *Gniewasz się? Mniejsza o to* (kat. 40, kat. 41): „Oba rysunki stanowią dobrą całość artystyczną. Są one rodzajem bajki rysowanej, a epiczny jej charakter odbija się w sposobie traktowania motywu. Pan S. Grocholski, ile się zdaje, byłby doskonałym ilustratorem Lafontaine’a”<sup>376</sup>.

Niewątpliwie właśnie ta para ilustracji stanowi najlepszy przykład rysunkowych umiejętności artysty. Dbłość o szczegóły zwłaszcza w oddaniu strojów, a także staranność rysunkowa wyraźnie wyróżniają obie ilustracje na tle stosunkowo nierównej artystycznie twórczości Grocholskiego.

Warto także przyjrzeć się bardziej pracy *Gniewasz się? Mniejsza o to*, aby dostrzec drobne szczegóły ikonograficzne świadczące o zapożyczeniu przez Grocholskiego motywów ikonograficznych z wcześniejszych prac ilustratorskich. Zapożyczenie motywów cyrkowych dekorujących strój Arlekina nastąpiło prawdopodobnie z pracy *Sylwetki z cyrku* J. Weysenhoffa (il. 34), zamieszczonej w czasopiśmie „Kłosa” w 1887 roku. Fakt ten również świadczy o popularności tematyki cyrkowej i karnawałowej w drugiej połowie wieku XIX.

Bogactwo i różnorodność strojów maskarady ukazuje Stanisław Grocholski w pracach ilustrujących zabawę na balach i rautach karnawałowych. Atmosferę bawiącego się Monachium doskonale polskiemu czytelnikowi ówczesnej prasy przybliżają dwie prace rysunkowe Grocholskiego *Trubadur karnawałowy* (kat. 27) z 1898 roku a także pełna dynamizmu praca *Niech żyje karnawał* z 1901 (kat. 32). Doskonale wycucie chwili przez Grocholskiego tak ocenił anonimowy recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”: „Artysta chwyta na płótno epizod

---

375 *Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, półr.1, nr 7, s.137.

376 *Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1, nr 8, s.157.

karnawałowy. Jest w nim smak i wytworność, co nie pozbawia jednak kompozycji i pewnego rozmachu fantazyi. Pan Stanisław Grocholski pogodził wymagania pomysłu aktualnego z artystem.”<sup>377</sup>

Obraz *Trubadur Karnawałowy* z 1898 przywodzi na myśl wspomniane na początku niniejszego rozdziału prace mistrzów weneckich, za tło dla przedstawionej sceny, równie dobrze jak monachijska rezydencja, mogło by posłużyć wnętrze weneckiego *Palazzo*. Warto w tym miejscu zauważyć niezwykle podobieństwo kompozycji obrazu Grocholskiego do powstałej w 1887 roku pracy S.Wolskiego *Z wizyty* (il. 37).

W pracach Stanisława Grocholskiego o tematyce karnawałowej dostrzegamy wielość motywów malarskich i konwencji, łatwość czerpania z różnorodnych źródeł ikonograficznych, z różnych tradycji malarskich. Rysunki te dowodzą zarówno doskonałej świadomości artystycznej malarza, jak również umiejętności obserwacji otaczającego świata. Analizując bliżej bardzo liczne prace ilustratorskie zamieszczone w czasopismach z epoki dostrzegamy, iż wielu artystów znacznie bardziej poświęcało swój talent na pośpieszną dokumentację dni karnawału w bawarskiej stolicy, tracąc przy tym artystyczny charakter swych prac. W gronie ilustratorów Grocholski wydaje się zajmować pozycję szczególną. W pracach z tego kręgu tematycznego widać, iż był on zawsze bardziej malarzem niż ilustratorem, swym przykładem wskazując różnicę między dwoma zawodami, o której pisał Konstanty M.Górski:

„Ilustrator między wierszami nie czyta. Malarz lub rysownik może w cudzym dziele znaleźć pobudkę, pochop do twórczości, może doznać wstrząśnienia, nosić się długo z nagle rozbudzonem uczuciem, wypowiedzieć je później po swojemu, ale wtedy nie będzie już prostym ilustratorem.(...) Działalność jego ( ilustratora - przyp.autorki )nie może być śmiałą, bo nie jest zupełnie samodzielna. Wrażenie, które osiągnie, jest zawsze bardzo drobne, bo doza twórczości jest niewielka”<sup>378</sup>.

## **VI. „Artysta na pograniczu”. Akademik, realista czy sojusznik moderny?**

### **Analiza stylistyczna prac Stanisława Grocholskiego**

„Nad Izarą maluje sto narodowości, krzyżują się wpływy Francuzów, Niemców z epoki Holbeina

---

<sup>377</sup> *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1, nr 7, s.137.

<sup>378</sup> K.M.Górski, *Polska sztuka ...*, *op.cit.*, s.10-11.

i Durera, Włochów, Anglików Holendrów, a przede wszystkim kunsthändlerów.(...)

-Płótna (przyp.autorki) - nie tworzą (...) już szkoły, lecz pstrą gmatwaninę indywidualności osobistych i plemiennych.”<sup>379</sup>

Cytowane słowa Cezarego Jellenty w sposób bardzo wyrafinowany oddają różnorodność stylową panującą w wielkich stolicach sztuki, w tym także w Monachium. Bawarska stolica była bowiem swoistym „molochem artystycznym”, rajem kunsthändlerów, z tysiącami artystów, setkami „ateli”, ciężarem tradycji i wzbierającymi na sile nowymi, modernistycznymi tendencjami. Było to miejsce, gdzie ścierały się poglądy i gusta artystyczne, rodziły się i upadały talenty, mieszały się style, a całym światem artystycznym rządziły przez dziesięciolecia dwa słowa „popyt i sprzedaż”.

O skomplikowanym charakterze stylowym epoki ostatniego 20-lecia XIX wieku w Monachium świadczy sytuacja na monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, stanowiącej niepodważalny autorytet. Właśnie na tej renomowanej uczelni powstały trzy, zdecydowanie dominujące, szkoły malarstwa.

Najbardziej znaną była szkoła Piloty’ ego, najbliższa ideałom sztuki oficjalnej epoki Gründerzeitu, hołdująca wielkiej formie i patosowi. Rozsławili ją malarze historyczni Toby Rosenthal, Heinrich Lossow, Alexander Liezen-Mayer, David Neal , a zwłaszcza geniusz tego gatunku Hans Makart. Obok malarstwa historycznego Piloty wykształcił malarzy „motywów Górnej Bawarii” i „alpejskich”, a malarstwo z tego kręgu reprezentowały nazwiska Franza v. Defreggera, Mathiasa Schmida, Hugo Kotchenreitera, Adalberta Heine czy Hugo Kauffmanna. Artyści ci dawali niegasnący impuls setkom mniej zdolnych malarzy, których dzieła zalewały doroczne Salony monachijskie i lokale marszandów.

Drugą Mekką dla malarzy była akademicka klasa Wilhelma Dieza, funkcjonująca w historii sztuki jako „Diez-Schule”. Nauczyciel odrzucał „wielkie tematy” i patos, zaszczepiał swym uczniom zamiłowanie do malarstwa włoskiego, realizmu XVII wiecznej szkoły holenderskiej oraz naturalizmu malarstwa niemieckiego, stawiając im za wzory Dürera i Holbeina.

Krytycy z epoki, w tym zwłaszcza Friedrich Pecht podkreślali niezwykle „demokratyczny” charakter szkoły W. Dieza. Pecht podzielił uczniów Dieza na trzy grupy,<sup>380</sup> które przytoczone przeze mnie w tej pracy jeszcze bardziej zilustrują, iż jednolitość środowiska akademickiego tego

<sup>379</sup> C.Jellenta, *Galerya...*, *op.cit.*, s.155-156.

<sup>380</sup> Omówienie poszczególnych szkół w oparciu o pracę: H.Ludwig, *Piloty, Diez und Lindenschmit-Münchner Akademielehrer der Gründerzeit*, [w:]*Die Münchner Schule 1850-1914* .Bayerische Staatsgemaldehysammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst, München 1979, s.61-73.

czasu była jedynie pozorna.

Pierwsza grupa to wierni naśladownicy mistrza jak Heinrich Breling, W.Velten, Friedrich v.Puteani czy Victor Weishaupt, lubujący się w tematyce XVII- i XVIII- wiecznej oraz scenach militarnych, czy E.K.G. Zimmermann ze swym zamiłowaniem do malarstwa religijnego w stylu Correggia i Rembranta.

Druga grupa, to zdaniem Pechta artyści, którzy obrali kierunek modernistyczny, grawitujący między impresjonizmem a Jugendstylem. Do tej grupy należeli min Bruno Piglhein, Adolf Hölzel, Max Slevogt, Lovis Cornith, Paul Hocker czy Węgier Pal Szinyei Merse, a także artysta najbardziej oddziaływujący na Stanisława Grocholskiego, Ludwig Löfftz .

Trzecią grupę stanowili malarze pozostający pod wpływem szkoły Dieza, będący często w kontakcie artystycznym z inną grupą działającą na Akademii, mniej oficjalną i stanowiącą wyraźną antytezę dla malarstwa oficjalnego, zwaną „Kręgiem Leibla”. Tymi artystami byli Claus Meyer, William Chase a także Adolf Hölzel, współzałożyciel szkoły malarskiej Neu-Dachau.

Trzecim mistrzem, twórcą działającej na Akademii Sztuk Pięknych szkoły, był Wilhelm Lindenschmidt, nie tak znaczący jak jego dwaj poprzednicy, lecz w jego otoczeniu znajdowali się artyści o najbardziej zróżnicowanych zainteresowaniach artystycznych, mocno zróżnicowanej klasie talentu, nazywani przez H. Ludwiga „eksperymentatorami” i malarzami Trivialkunst. Takie zróżnicowanie między Carlem Marrem, Hugo Konigiem czy satyrycznym ilustratorem „Fligenden Blätter” E. Harburgerem, było wypadkową zainteresowań samego mistrza, czerpiącego po równi z malarstwa historycznego, impresjonizmu, malarstwa *plein-air*, Szkoły Barbizonu, czy stylu „Kręgu Defreggera”

Akademia Monachijska jawi się jako placówka hołdująca zasadom swobody artystycznej, przy jednoczesnym niepowtarzalnym kunszcie i ogromnym autorytecie jej wykładowców, a także akademickim toku nauczania. Jej wychowankowie w tym Stanisław Grocholski, nie musieli obawiać się popadnięcia w „manierę”, która zdaniem Stanisława Witkiewicza „przyczepia się jak trąd i niszczy samodzielność i energię talentu”,<sup>381</sup> zaś droga wyjścia po za jej ramy to „Kuracya (...) trudna i kosztowna”<sup>382</sup>.

Talent pedagogiczny Aleksandra Sandor Wagnera, profesora Stanisława Grocholskiego w „Technische Malklasse”, oraz jego metody kształcenia to kolejny dowód potwierdzający tezę, iż wielcy monachijscy akademicy dalecy byli od narzucania swojego stylu, „manieri” studentom Akademii. Osoba Wagnera była bardzo bliska polskim krytykom i publiczności. W kraju

---

381 S.Witkiewicz, *Wystawa sztuki w Krakowie...*, *op.cit.*, s.701.

382 *Ibidem*.



szybko dostrzeżono jego znaczenie i popularność wśród polskiej kolonii artystycznej Monachium, a artyści z jego klasy cieszyli się w latach 80 i 90 niesłabnącym powodzeniem, i mimo młodego wieku stanowili malarską elitę.

Cenne informacje o jego sposobach kształcenia, pozwalające pojąć styl prac jego uczniów pochodzą z artykułu relacjonującego wystawę prac monachijskiego pedagoga, która odbyła się z wielkim powodzeniem w warszawskiej Zachęcie w 1906 roku. Aleksander Wagner „na żadnym z wychowanków nie zaciążył własną indywidualnością (...) lecz wtajemniczając ich [uczniów-przyp. autorki] w arkana sztuki malarskiej pozwalał każdemu pozostawać sobą, do najbardziej krańcowych manifestacji osobniczych”.<sup>383</sup> Uchodził on także za profesora idealnego, gdyż „przez przeciąg dłużej, bo prawie 40 lat wynoszącej kariery pedagogicznej, nie wytworzył szkoły”.<sup>384</sup>

W stylu Wagnera dostrzegamy te cechy, które pozwoliły na ocenę malarstwa Grocholskiego i wielu jego rówieśników, jako sztuki „postakademickiej” „W nauce staranny układ modeli, prowadzi ucznia do umiejętnego później układania figur w obrazie”<sup>385</sup>, a co za tym idzie w pracach jego uczniów brak „Tej gburowatej, niechlunej, bezradnej (...) gwazdraniny malarskiej”<sup>386</sup>.

Akademicka staranność w oddaniu modelu i rysunkowa poprawność dostrzeżona została u Grocholskiego w pracy *Przenosiny* (kat. 13), w której „widnieją te same zalety co w najlepszych pracach p. Grocholskiego: wielka poprawność rysunku, plastyka figur, układ naturalny i prostota pomysłu (...)”<sup>387</sup>. W *Ślepej babce* (kat. 30) „artysta oddał doskonale żywy ruch rozbawionych panienek i niezgrabny chód oślepionego młodzieńca.”<sup>388</sup>, zaś obraz *W karczmie* (kat. 5) choć „w oryginale nie jest wielkich rozmiarów, ale posiada oprócz zalet rysunku i kompozycji dużo kolorystycznego efektu”<sup>389</sup>.

Staranność rysunkową i techniczne wyrafinowanie, sprawność kompozycyjną a przy tym doskonale dobrany kolor, wspominają także współcześni historycy sztuki, podkreślając doskonale przygotowanie merytoryczne „gruntowną wiedzę malarską” Grocholskiego.

---

383 T. Jaroszyński, *Obrazy Wagnera oraz jego uczni Polaków (z okazji wystawy w Zachęcie 10 prac Wagnera)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1906, półr.1, nr 21, s.408.

384 *Ibidem*.

385 Jeden z byłych uczniów, *Aleksander Wagner jako nauczyciel kształcących się artystów polskich w Monachium*, „Sztuka”, 1887, nr 2, s.2.

386 W. Wankie, *Aleksander Wagner i jego polscy uczniowie*, „Świat”, 1906, nr 24, s.11.

387 *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, półr.2, nr 28, s.30.

388 *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.2, nr 32, s.632.

389 *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, półr.2, nr 298, s.174.

Wszystkie te zalety, w przypadku części prac malarskich artysty, omówionej przeze mnie w rozdziale *Malarstwo rodzajowe* charakteryzują Grocholskiego jako akademika, a bardziej, zwłaszcza poprzez dobór tematu dalekiego akademickim ideałom, jako „postakademika”. Stylistyka malarstwa „salonowego”, „profesjonalnie sprawnego”<sup>390</sup>, choć odznaczająca się pewnym szablonem i cytowanym już w tej pracy „monachijskim stemplem”<sup>391</sup>, była cechą wyróżniającą „fachowych salonowców, a przy tym świetnych rysowników i szczerych malarzy”.<sup>392</sup>

O istnieniu takiego wyrafinowanego stylistycznie i technicznie „postakademickiego” kierunku malarskiego, w którym jednak „wszyscy aktorowie jakiegoś teatru zaczęli mówić jednakowo”<sup>393</sup>, a „liryczny kochanek (...) tak samo władał głosem, tak samo akcentował jak tragiczny bohater”<sup>394</sup>, świadczą ukazujące się równolegle prace artystów niemieckich i w Monachium działających. Tę samą stylistykę co w pracach Grocholskiego, Koniuszki czy Pomian-Wolskiego spotykamy w stosunkowo wczesnym obrazie Moritza von Schwinda *Der Besuch* (ok.1852, il. 41), *Im boudoir* Alfreda Stevensa z lat 80 XIX wieku (il. 42), czy pracy Franza Skarbiny z początku XX wieku pt. *Rokoko Karnewal* (il. 39).

Wyszukaniem i starannością wykonania celuje *Portret kobiety* Grocholskiego, prawdopodobnie z połowy lat 80-tych XIX wieku (kat. 8), przypominający *Portret Signory di Tori* Hugona von Habermanna z 1886 roku (il. 40), choć rozwiązania formalne, bardziej wskazują związek pracy Grocholskiego z *Portretem młodej kobiety* Wacława Koniuszki z 1882 roku (il. 43).

Akademickie wykształcenie malarza dostrzegamy w pracy *Akt męski*, powstałej w Monachium ok. 1900 roku (kat. 17), stanowiącej typowe akademickie studium aktu, utrzymane jednak w bardziej nowoczesnej konwencji stylowej, w której na równi z poprawnością anatomiczną liczy się studium światłocienia. Jak daleką drogę od akademickiego „fini” odbył Grocholski, unaoczni nam zestawienie tego z „szkolnym” aktem powstałym zapewne na Akademii Krakowskiej około 1880 roku (kat. 23), jakich wiele odnajdujemy w archiwach ASP.

Obraz *Akt mężczyzny*(kat. 17), z ok. roku 1900, stanowi dobrą ilustrację bardzo ważnej cechy stylowej malarstwa Grocholskiego z okresu monachijskiego - światłocienia, którego

---

390 M.Poprzęcka, *Polskie malarstwo...*, *op.cit.*, s.6.

391 M.Płażewska, *Warszawski Salon...*, *op.cit.*, s.303.

392 Parafraza słów Clarusa pochodzących z artykułu *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.260.

393 K.M.Górski, *Polska sztuka ...*, *op.cit.*, s.43.

394 *Ibidem*.

stosowanie przyniosło malarzowi miano „pierwszorzędnego luministy”<sup>395</sup>. Umiejętność malarskiego oddania gry światła i cienia, jaką wykazywał się w swych pracach Grocholski była wysoko ceniona przez krytyków z epoki, świadczy o tym zwłaszcza recenzja obrazu *Modlitwa Żydów* (*Żydzi modlący się*, kat. 9) z wystawy konkursowej „Tygodnika Ilustrowanego” z 1893 roku: „Celem, jaki sobie zakreślił artysta, był ów niezdecydowany mrok świtu, rzucający blade, jakby bojaźliwe oświetlenie wnętrza wagonu, na znajdujące się tam postacie. Zadanie to przeprowadzone doskonale, z wyzyskaniem wszystkich szczegółów, z jasnym pojęciem o wartości półtonów”<sup>396</sup> W tym samym roku, prawdopodobnie również na bazie doświadczeń ze światłocieniem powstał obraz *Czarownica* (*Odczynianie uroku*, kat. 12), nagrodzony srebrnym medalem na Wystawie Sztuki Współczesnej we Lwowie w 1894. W obrazie tym zdaniem Clarusa „czaruje widza przede wszystkim pyszne układanie się światła i cieni, imponująca jaskrawość ognia, brutalnie przykuwająca wzrok widza, który oswoić się musi z blaskiem ognia (...) nim oko dostrzeże całą scenę w głębi izby: chorą kobietę na łóżku, wielkie tajemnicze cienie, czepiające się ścian i sprzętów.”<sup>397</sup>

Źródeł owego tenebryzmu możemy szukać wśród kilku tradycji, z których każda żywa była w malarstwie monachijskim końca XIX wieku. Zapewne jednym z ważnych czynników oddziałujących na styl Grocholskiego, był zapewne kunszt jego akademickiego mistrza Aleksandra Sandor Wagnera, bowiem nauka światłocienia stanowiła w jego pracowni ważny element kształcenia. Wspominał o tym monachijski korespondent „Sztuki”: „Studia w szkole Wagnera posiadają prócz starannego układu plastykę i spokojny, lecz silnie akcentowany światłocień, pod który zdaje się nawet podporządkowany koloryt.”<sup>398</sup> Tę cechę szkoły monachijskiego mistrza zdawały się przypominać także niektóre z prac prezentowanych na wystawie poświęconej artystom szkoły Wagnera. Wśród dzieł znalazły się bowiem obraz J.Chełmońskiego *Wieś podolska (Noc)*, czy *Gwiazda Betlejemska* F.Żmurki.

Zamiłowanie do malarskich efektów świetlnych uwidacznia się również w pracach artystów ze szkoły Wilhelma Dieza, których styl wynikał zwłaszcza z zainteresowań profesora holenderskim malarstwem XVII wieku. Gry świetlne, zastosowanie ciemnych nasyconych tonacji widzimy w pracach Ernsta Zimmermanna *Towarzystwo przy stole* z 1872 roku (il. 44), czy w *Studium portretowym* Aloisa Erdelta z 1895 roku (il. 45).

---

395 Clarus, *Monachijczycy nowocześni...*, *op.cit.*, „Kraj” 1900, nr 18, s.260.

396 H.Piątkowski, *Polskie malarstwo ...*, *op.cit.*, s.256.

397 Clarus, *Monachijczycy nowocześni...*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr18, s.260.

398 Jeden z byłych uczniów, *Aleksander Wagner jako nauczyciel...*, *op.cit.*, s.2.

Wpływ ciemnej tonacji malarstwa holenderskiego uwidacznia się również w portretach Stanisława Grocholskiego. Mowa w tym miejscu o olejach *Kobieta z Bawarii* (kat. 21), oraz *Portret dziewczyny z konwalią* (kat. 22), powstałych prawdopodobnie tuż przed 1901 rokiem. W portretach artysta wyraźnie posługuje się grą światła i cienia, twarze portretowanych wydobyte są z ciemnego, tonącego w mroku tła poprzez ich punktowe doświetlenie, a kolorystyka jest brunatna i ciemna. W omawianych pracach Grocholskiego uwidacznia się czerpanie z wzorów portretowego malarstwa Franza Halsy. Wpływ twórczości holenderskiego mistrza portretu dostrzegamy zwłaszcza w pracy *Głowa starca* (kat. 1), pochodzącej prawdopodobnie również z przełomu XIX i XX wieku. W portrecie tym efekty światłocieniowe grają jeszcze większą rolę, a szczególną uwagę zwraca rozedrgany, fakturowy sposób malowania, znany z prac XVII - wiecznego mistrza. Związek prac Grocholskiego z malarstwem holenderskim, a zwłaszcza zainteresowanie nim artysty, tłumaczy relację Michała Szymanowskiego, syna Wacława Szymanowskiego, współprowadzącego z Grocholskim monachijską szkołę malarstwa i rysunku. We wspomnieniach o ojcu Michała Szymanowskiego znalazły się zdawkowe opisy wystroju szkoły, gdzie na ścianach, zgodnie ze zwyczajem panującym na Akademii, wisiły reprodukcje prac mistrzów holenderskich, zwłaszcza prac Fransa Halsy.<sup>399</sup>

Związek światłocieniowych prac Grocholskiego z malarstwem holenderskim wydaje się niepodważalny, choć warto dodać, iż w zacienionych, niedoświetlonych pracach Grocholskiego widać także pozostałości „stimmungu”, jednakże „monachijski sos” pobrzmiwał już jedynie echem w twórczości tego artysty, choć bez wątplenia był wypadkową szerokiego czerpania ze wzorów XVII - wiecznych przez artystyczne środowisko Akademii.

Luminizm Stanisława Grocholskiego miał swoje źródła także we współczesnych mu trendach malarskich, a szczególnie w coraz bardziej znaczącym malarstwie impresjonistycznym, nazywanym w literaturze z epoki „nurtem francuskim”. Henryk Weysenhoff, recenzujący dla czytelników „Przeglądu Tygodniowego” wystawę w monachijskim Glaspalast w 1890 roku, w tych słowach opisał pracę *Modlitwa Żydów w wagonie* (kat. 9) Grocholskiego „Tu już wyraźnie widzimy ów prąd nowy paryski. Zdaje się naprzód, że wszystko nie jest narysowane, że nie widzimy wyraźnych planów, refleksów, a jednak i w naturze nie ma ich wyraźnych”<sup>400</sup>. Autor artykułu pokusił się również o wyjaśnienie czym jest ów nurt paryski, opisując go jako kierunek w którym dominują „barwy lekkie, ten niepochwytne szarawy kolor, ta przeźroczystość

399 Informacje te uzyskałam podczas rozmów z Hanną Kotkowską - Bareją, autorką cytowanej już monograficznej pracy o Wacławie Szymanowskim: *Wacław Szymanowski 1859-1930*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981.

400 H. Weysenhoff, *Tegoroczny Salon w Monachium*, „Przegląd Tygodniowy”, 1890, nr 35, s.410.

powietrza i łagodność konturowych linii, zlewających się z przestrzenią”<sup>401</sup>.

Istotnie od lat 80 malarstwo monachijskie ewoluowało pod wpływem francuskiego impresjonizmu. Zdaniem H. Kotkowskiej-Bareji zmiany te ograniczały się w większości przypadków do przejścia „uproszczonej” wersji tego kierunku, do „rozjaśnienia palety i swobodniejszego sposobu malowania bez akademickiego fini”<sup>402</sup>.

Nie sposób odmówić impresjonistycznego talentu Fritzowi von Uhde święcącemu triumfy na dorocznych Salonach monachijskich, obecnego zwłaszcza w pracach *Duża siostra* z 1885 roku, czy *Pokoju zabaw* z 1889. Impresjonizm w tym samym okresie obecny był także w obrazach Maxa Liebermanna, będących reminiscencją podróży do Holandii (*Ogród domu pensionariuszy w Amsterdamie* 1880, *Przerwa w amsterdamskim sierocińcu* z 1881-1882). Historycy sztuki wyraźnie wskazują właśnie tych dwóch artystów jako prekursorów malarstwa impresjonistycznego w Niemczech, malarstwa opartego na czterech postulatach „Światło, powietrze, naturze i prawdzie”.<sup>403</sup> Źródła luminizmu w pracach Liebermanna i Uhde badacze odnajdują w podróżach do Holandii (szczególnie pobyt we Pays - Bas) i Francji odbytych przez obu malarzy, a także ich fascynacją Szkołą Barbizon.<sup>404</sup>

W przypadku większości artystów monachijskich, w tym także Stanisława Grocholskiego, najważniejsze osiągnięcia malarskie kierunku impresjonistycznego posłużyły głównie za środek do przedstawienia scen rodzajowych. W monachijskim malarstwie impresjonizm funkcjonował zawsze razem z realizmem, a nawet naturalizmem, stanowiąc przy tym ostateczny dowód na odejście od akademickich „wielkich tematów”, a Max Liebermann „był ważnym punktem przejściowym między malarstwem francuskim a narracyjną tradycją sztuki niemieckiej.”<sup>405</sup>

Takie pojmowanie impresjonizmu jako uzupełnienie realizmu widzimy w pracach Grocholskiego, choć tonacja przez niego wybrana bliższa jest impresjonizmowi *Placu Wittelsbachów w Monachium w nocy* z lat 1889-1890, czy *Max-Josephplatz w Monachium w nocy*, z tego samego czasu, autorstwa Aleksandra Gierymskiego.

Realizm w twórczości Stanisława Grocholskiego wydaje się najbardziej znaczącym

---

401 *Ibidem*, s.409.

402 H.Kotkowska-Bareja, *Wacław Szymanowski...*, *op.cit.*, s.7.

403 B.Brand-Claussen, *Uhdes Christusbilder-Eine Erfolgsgeschichte*, [w:] *Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus*. Kunsthalle Bremen, Hatje 1998, s.21.

404 H.Todts, D.Gardyn-Oomen, N.Monteyne, L.De Jong, *Tranches de vie.Le naturalisme en Europe 1875-1915*. Musee Royal de Beaux-Arts d'Anvers, Ludion 1996, s.168, 250. Należy dodać, iż duży wpływ na artystów miała berlińska kolekcja Carla Bernsteina, wielkiego miłośnika impresjonizmu francuskiego. *Ibidem*.

405 G.H.Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven and London 1993, s.184.

kierunkiem stylowym, nie jest to jednak styl jednorodny, prace Grocholskiego balansują bowiem między dwoma skrajnymi odcieniami realizmu, tzw. realizmem w „tradycji lirycznej”, „realizmem idealnym”, a naturalizmem w wydaniu Courbetowskim, czy skandynawskim.

Interesującej klasyfikacji realizmu dokonał R.P. Brettell, w swej pracy *Modern Art 1851-1929. Capitalism and Representation*,<sup>406</sup> dzieląc ten kierunek na dwa istotnie różniące się od siebie odmiany: „transparent realism”<sup>407</sup>, oraz „self-confident realism”<sup>408</sup>.

Większa część malarskich prac Grocholskiego doskonale ilustruje teoretyczne podstawy „realizmu transparentnego, realizmu o podłożu akademickim, opartego na akademickiej technice, oraz podtrzymującego akademickie metody (...) definiowania przestrzeni malarskiej, grupowania figur i form”<sup>409</sup>, a przy tym odrzucającego tradycyjne tematy z historii, literatury i religii, czerpiąc swe inspiracje z życia codziennego.

Ten typ realizmu, w moim mniemaniu będący blisko określenia „styl postakademicki”, zdaje się w dużej mierze tłumaczyć pogląd W. Dobrowolskiego, kwalifikującego Grocholskiego jako „epigona malarstwa rodzajowego”<sup>410</sup>. Malarzy z pokolenia Grocholskiego Dobrowolski uznał za skłóconych z „propagatorami i nosicielami nowości (...) wyznawcami modernizmu”<sup>411</sup>, a przy tym byli to „malarze zacofani i zatrzymani w swoim rozwoju”,<sup>412</sup> którzy kontynuowali „jeszcze w okresie Młodej Polski sztukę przebrzmiałą i paseistyczną.”<sup>413</sup> Ten krytyczny pogląd stworzony został w oparciu o zestawienie stylów i osiągnięć artystycznych malarzy tworzących w jednym czasie, często rówieśników „Zjawisko wstecznictwa artystycznego nie było już wyłącznie kwestią generacji, tj, działalności w tym samym czasie artystów starszych i młodszych, skoro jednostki należące do jednego pokolenia reprezentowały postęp i reakcję. ”Kazimierz Pochwalski był rówieśnikiem Ślewińskiego i Malczewskiego (...), Anna Bilińska i Grocholski byli młodszy od Fałata i Malczewskiego, a Józef Rapacki młodszy nawet od Boznańskiej”<sup>414</sup>

Obrazy „huculskie” Grocholskiego uznać należy za najbliższe założeniom realizmu, przyjmując jednakże za punkt ich oceny tezę R.P.Brettella o „realizmie transparentnym”.

---

406 R.P.Brettell, *Modern Art 1851-1929. Capitalism and Representation*, Oxford 1999.

407 *Ibidem*, s.14.

408 *Ibidem*.

409 *Ibidem*.

410 T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław, Kraków 1960, t.II, s.182.

411 *Ibidem*, s.175

412 *Ibidem*.

413 *Ibidem*.

414 *Ibidem*.

Ten specyficzny realizm w płótnach Grocholskiego, Szymanowskiego, Zubera i Obsta, czyli czołowych malarzy nurtu huculskiej, trafnie scharakteryzowany został już w epoce przez T. Merunowicza: „Są to dzieła nowego rodzaju, nie mające nic wspólnego z tą naturą, która służyła im za pierwowzór i źródło ich działalności. Są to ludzie obdarzeni sporą dozą intuicji i fantazyi, a talentem swoim na tym podkładzie pozwalają bujać i tworzyć np. takie Brandtowskie krajobrazy, które do rzeczywistości i ukraińskich okolic podobne są tyle, ile Rusini z karnawału do prawdziwego chłopca”<sup>415</sup>.

Prace „huculskie” wnoszą do dyskusji o realizmie Grocholskiego jeszcze jeden aspekt, jest nim możliwość wpisania tych kilku dzieł artysty do kierunku „tradycji lirycznej”<sup>416</sup>, scharakteryzowanego przez M. Makelę.

W dużej mierze drogą do „tradycji lirycznej” w realizmie były istotne zmiany jakie uwidoczniły się podczas trzech pierwszych wystaw dorocznych monachijskiego „Genossenschaftu” z lat 1889-1891, więc okresu najbardziej znaczących osiągnięć artystycznych w karierze Stanisława Grocholskiego. Wszystkie te ekspozycje uwidoczniły nowy kierunek realizmu, który przez część krytyków chciał być postrzegany jako odzwierciedlenie „ciężkiej rzeczywistości niepokoju i problemów”<sup>417</sup>, rzeczywistości „plebejskiej”, podczas gdy artyści bardziej dbali o liryczny, sentymentalny, w pozytywnym rozumieniu, wydźwięk ich prac.

Nową drogę realizmu ukazywały prace *Kobieta przy kominku* Adolfa Echterera (wystawa z 1889 roku), czy obrazy skandynawskich realistów m.in. Anny Ancher *Pokojówka w kuchni* (wystawa z 1890 roku), czy praca *Miłość w wiosce* Jules’a Bastien-Lepage’a (il. 46), tak bliska *Sielance* Wacława Szymanowskiego z 1892 roku (il. 47).

Podobny kierunek obrali także niektórzy artyści wystawiający na pierwszych ekspozycjach Secesji Monachijskiej, a ilustruje go praca Maxa von Schmadela *Jego cały dobytek* z 1893 r., ukazująca biedę najniższych warstw społeczeństwa, oraz dzieła najważniejszych reprezentantów secesji: Maxa Liebermanna i Fritza von Uhde. Zwłaszcza ci dwaj artyści często krytykowani byli w ówczesnej prasie za to, iż ich obrazy stanowią komentarz polityczny i socjalny do ciężkiego życia wsi czy najniższych klas społecznych miasta. Przez swą surowość w obserwacji rzeczywistości Liebermann otrzymał nawet przydomek „apostoła brzydoty”. Oskarżenia pod adresem obu artystów dotyczyły naprzemian zbyt dosadnego realizmu społecznego (*Kobieta z*

---

415 T. Merunowicz, *Z wystawy*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr 181, s.1.

416 Odwołuję czytelnika do całego rozdziału IV pt. *The Lyric Tradition. The Secession in the 1890s*, [w:] M. Makela, *The Munich Secession...*, op.cit.

417 M. Makela, *The Munich Secession...*, op.cit., s.25.

kozami na wydmach Liebermanna z 1890 roku), z drugiej zaś strony przesadnej idealizacji przedstawięń, czego ilustracją mogą być słowa Van Gogha, w których określił on Chrystusa z obrazu *Pozwólcie dzieciom przyjść do mnie* von Uhde, mianem Świętego Mikołaja.<sup>418</sup>

Prace Stanisława Grocholskiego, zwłaszcza *Na modlitwie* (kat. 25), *Przenosiny* (kat. 13) a nawet *Odczynianie uroku* (kat. 11, kat.12), można opierając się na charakterze realizmu prac omówionych powyżej, określić mianem malarstwa „tradycji lirycznej”, rozwijającej się na przełomie lat 80 i 90, łączącej surowy realizm malarski z sentymentalną, niekiedy symboliczną, wymową.

O sentymentalnym pojmowaniu realizmu świadczy praca *Śmierć sieroty* (*Chore dziecko*, kat. 3, kat.3 a) Grocholskiego, którą przyrównać można do obrazu *Dein Wille geschehe* Waltera Firle z 1893 (il. 48). Choć obie prace są dalece realistyczne zważywszy na dokładne oddanie samych postaci i skromnego wyposażenia pokoju, ich „liryczny” realizm uwidacznia się znacząco przy zestawieniu obrazów Grocholskiego i Firle z pracą skandynawskiego realisty Ejnara Nielsena *Mata chora dziewczynka* z 1896 roku (il.49).

Niesłusznym byłoby postrzeganie Grocholskiego jedynie jako artysty sentymentalnego, czy wroga realizmu w wydaniu courbetowskim. Na ile akademik, jakim niewątpliwie był ten artysta, mógł sobie pozwolić na związek z naturalizmem, świadczą omawiane już wcześniej „halsowskie” portrety malarza. *Kobieta bawarska* (kat. 21) czy *Portret Starca* (kat. 1) zdają się być doskonałą ilustracją opinii Fritza von Uhde o realistycznym malarstwie jego czasów. Będąc pod wrażeniem portretów Fransa Halsa obejrzanych w Haarlemie, w tych słowach pisał on do żony „Trzy wielkie naturalistyczne L, a raczej U Leibl, Liebermann, Uhde stanowią razem nie więcej niż 1/10 część z Halsa”<sup>419</sup>.

Charakterystykę stylu malarskiego wymienionych prac portretowych, odnaleźć możemy w wypowiedzi Wilhelma Trübnera, jednego z najbardziej wyrazistych artystów w stowarzyszeniu „Secesja Monachijska” „Nie muszę malować pięknej twarzy, nie potrzebuję za temat interesującego wydarzenia, i także nie potrzebuję teatralnie upozowywać przedstawianych obiektów, czy skrywać ich w aksamicie, jedwabiu i satynie (...). Bowiem piękno musi leżeć nie w naturalnym pięknie przedstawianego przedmiotu ale w sposobie przedstawiania”<sup>420</sup>.

Wczytując się w opinie o pracach Grocholskiego, oceniające tego malarza jako realistę, warto przyjrzeć się kryteriom tych ocen, więc sposobowi w jaki realizm był postrzegany.

---

418 M.Makela, *The Munich Secession...*, op.cit., s.100.

419 B.Brand-Claussen, *Uhdes Christusbilder...*, op.cit., s.21.

420 *Ibidem*, s.61.



Kryteria te odnajdujemy w rozprawie *Żydzi w malarstwie polskim* autorstwa A.Makarewicza, w której punktem wyjścia dla rozważań o realizmie pracy *W świątyni* (kat. 4) jest analiza kompozycji. "Jest to właściwością realistycznego kierunku, że nie celuje kompozycją. Celem realizmu tzw. naturalizmu w malarstwie jest wierne oddanie natury a w naturze nie ma przecież złożonych, skomplikowanych kombinacji, sztucznie ustawianych grup, misternie i wzorowo układanych draperyi. Akademia monachijska hołduje nowemu kierunkowi. (...) Pan Grocholski jest wychowawcą powyższej akademii. Nie trzeba się przeto dziwić (...) że kompozycja obrazu jest trochę za uboga".<sup>421</sup>

Zaprezentowana krótka charakterystyka malarstwa realistycznego w oparciu o analizę kompozycji, zdecydowanie różni się od sposobu widzenia tego kierunku przez samych artystów, czego dowodem może być cytowana powyżej słowa Trübnera, z drugiej zaś strony to właśnie prostota kompozycji, obok poszukiwania piękna w prawdzie, stała się dla współczesnych historyków sztuki wizytówką realizmu.<sup>422</sup>

Szukając źródeł realizmu w pracach Grocholskiego, warto przyjrzeć się także malarstwu rodzajowemu, omawianego już szeroko w tej pracy. Styl malarski *Najświeższych płoteczek* (kat. 28), *Cieni* (kat. 33) czy *Lwa salonowego* (kat. 31), odznaczający się pracowitą starannością, a przy tym prostotą kompozycji, bliski jest malarstwu wiktoriańskiemu 2 poł. XIX. Choć jest to być może daleko posunięte porównanie, prace Grocholskiego można z tych samych powodów zaliczyć do kierunku realistycznego, z jakich L.Noehlin wpisała do w.w kierunku obrazu *Małżeństwo z rozsądku* W.Q. Orchardsona z 1884 roku (il. 50), czy *Letni deszczyk* z 1883 roku E.Hayllara (il. 51). Wszystkich tych artystów łączy dążenie do prawdy, do jak najwierniejszego oddania życia klas społecznych, zwłaszcza klasy średniej i arystokracji. W tych kręgach tematycznych trudno jest doszukiwać się związków z konwencją stylową realizmu *Kamieniarzy* Gustava Courbet, czy społeczną prawdą *Praczek* Daumiera. Warto przypomnieć czytelnikowi, iż artyści postrzegani za modernistycznych, w początkach swej twórczości również sięgali do zgoła „wiktoriańskiej” stylistyki. Mowa w tym miejscu zwłaszcza o pracy *Rozmowa* J.Mehofera z 1896 roku (il. 1).

Ostatnią część tego rozdziału pragnę poświęcić odpowiedzi na pytanie, czy Grocholski był modernistą, i czy sprzyjał nowym, awangardowym prądom i korzystał z ich artystycznych rozwiązań.

Między 1892 a 1893 rokiem Stanisław Grocholski przystąpił do nowo utworzonego,

---

421 Antoni M., *Żydzi w malarstwie polskim*, op.cit., s.246.

422 M.Makela, *The Munich Secession...*, op.cit., s.26.

rewolucyjnego w dziejach sztuki stowarzyszenia artystycznego „Verein Bildender Künstler Münchens Secession”, które stało się fundamentem europejskiej Secesji. Dołączenie do grona członków jednego z najbardziej postępowych ruchów, swoistej forpocztę moderny uznać należy za jednoznaczne potwierdzenie sympatii, jakie dla nowych kierunków w sztuce żywił artysta. Stanisław Grocholski będąc jednym z najbardziej wpływowych i poważanych twórców wśród kolonii polskiej w Monachium, a przy tym już od dwóch lat prowadząc prywatną szkołę malarstwa i rysunku, nie mógł pozostać bierny wobec zmieniającej się artystycznej atmosfery i rodzących się prądów.

Niezbitymi dowodami na sympatyzowanie Grocholskiego z nową awangardą malarską są także fakty z jego biografii, w dużej mierze pokrywające się z najbardziej istotnymi dla Secesji wydarzeniami i inicjatywami: utworzeniem Stowarzyszenia „Secesja Monachijska” oraz jej pierwszą wystawą, rozpoczęciem działalności pisma „Jugend”, a także publikacją „Jednodniówki Monachijskiej”.

Wydarzeniem godnym odnotowania był udział Grocholskiego w inauguracyjnej wystawie Secesji w 1893. Znalazł się on wówczas w międzynarodowym gronie artystów, którzy tworzyli obraz tego stowarzyszenia oraz inspirowali kolejne środowiska artystyczne. W pierwszej wystawie przy Prinzregentstrasse, w stworzonej specjalnie na tę okazję Galerii Secesji, udział wzięło 300 artystów różnych dziedzin, prezentujących w sumie ponad 800 dzieł. Byli wśród nich Wilhelm Trübner, Lovis Corinth, Fritz von Uhde, współtwórcy Secesji Berlińskiej Max Liebermann, Walter Leistikow czy Ludwig Hofmann, Francuzi jak Albert Besnard czy Eugène Carrière, Włosi Giovanni Boldini, Giovanni Segantini, Skandynawowie Carl Larsson i Fritz Thaulow.

Fakt przynależności do Stowarzyszenia „Secesja” uznać należy za nobilitujący dla samego artysty, gdyż niewątpliwego zaszczytu dołączenia do grona sław europejskiego formatu dostąpili jedynie trzej „polscy monachijczycy”: Wacław Szymanowski, Stanisław Siekierz-Szykierz i sam Grocholski.

Wybór Stowarzyszenia Secesja Monachijska przez doświadczonego artystę, jakim wówczas był Grocholski, powodowany był niekoniecznie jej awangardowym charakterem, czy tylko atmosferą nowości i sensacji, jakie niosło za sobą jego utworzenie. Wielu artystów, w tym Stanisława Grocholskiego, pchnęła ku Secesji chęć ostatecznego wyzwolenia się spod artystycznego dyktatu i „duszącego prowincjalizmu”<sup>423</sup> Münchener Künstlergenossenschaftu, poprzez kontakt z międzynarodowym światem artystycznym, co zapowiadali twórcy i pomysłodawcy

---

423 P.Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Princeton 1979, s.19.

Stowarzyszenia, „obiecali oni, iż sprowadzą do Monachium elitarne, wysoce selektywne ekspozycje, prezentujące nie tylko rodzimą twórczość, lecz także przybliżające najważniejsze zagraniczne osiągnięcia. Wyrzekali się także zamiarów prezentowania wszystkich kierunków oraz postawili jeden zasadniczy warunek: jedynie prace <<absolutnie artystyczne>>, będą dopuszczane na wystawy”<sup>424</sup>

Grocholskiemu, artyście o akademickim rodowodzie artystycznym, łatwo było przystać na warunki pierwszej, mało agresywnej awangardy malarskiej, „Artyści monachijscy nie byli ani tak odważni, ani tak innowacyjni jak Gustav Klimt, Ferdinand Hodler, czy Edvard Munch, i nie oni byli także tymi, którzy odrzucili naturalizm. Franz von Stuck, bliski Munchowi a przy tym admirator Böcklina, podczas pracy nad tym samym tematem, nigdy nie wyszedł poza anegdotę tradycyjnego malarstwa erotycznego w zaprezentowanym w 1893 *Grzechu* (...), który nie równał się odważnemu ekspresjonizmowi *Madonny* Norweskiego autora, choć, kto wie, być może jego płótna zainspirowały Muncha...”<sup>425</sup>.

Artyści „Stowarzyszenia Secesja Monachijska”, byli niewątpliwie doskonałymi malarzami, większość z nich kształciła się na Akademii, więc wejście Grocholskiego do grupy modernistów stawiało go w rzędzie bardzo dobrych, gruntownie wyedukowanych artystów. Gusta artystyczne tego kręgu tak scharakteryzował Clarus: „Grocholski jest zdecydowanym wrogiem modernizmu i modernistów, tak jak wrogami tegoż byli żyjący i nieżyjący mistrzowie: Puvis de Chavannes, Micheletti, Leighton, Zorn, Thaulow, Segantini, Riepin - modernizmu o ile przejawia się on jako fałsz, efekt, literatura, gonienie za sensacją, tania ekscentryczność, żonglerstwo teoryjkami, humbug artystyczny”<sup>426</sup> Zdarzało się, iż artysta, z właściwą swemu trudnemu charakterowi bezlitosną szczerością, komentował niepochwlebnie „hołdowników secesji dla sensacji, albo sztuki dla sztuczek”<sup>427</sup>.

Mimo raczej ostrożnego, a nawet zachowawczego stosunku Grocholskiego do nowinek artystycznych, kilka jego prac z przełomu XIX i XX wieku wyraźnie wskazują na inspirowanie się przez malarza artystami z kręgu Secesji.

Zainteresowania kierunkiem modernistycznym, zwłaszcza jego symbolistyczną drogą szczególnie widoczne są w bardzo ciekawych stylowo i artystycznie pracach o tematyce religijnej, które choć powstało ich zaledwie kilka pozwalają dostrzec w Grocholskim wytrawnego, choć eksperymentującego jedynie symbolistę.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> H.Stępień, *In the Circle of Munich Modernism...*, *op.cit.*, s.104.

<sup>426</sup> Clarus, *Monachijscy nowocześni...*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.258.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

Inność tych prac dostrzeżono już w epoce, i choć krytyka wyraźnie chwaliła religijną twórczość Grocholskiego, nie rozumiała jej, przyzwyczajona do innego typu malarstwa. Świadczą o tym słowa Clarusa: „Ani *Pieta*, wymęczony, ale świetny w kompozycji, choć niezdecydowany w kolorze obraz, ani *Matka Boża na Wzgórzu Trzech Krzyży*, dziwny czy dziwaczny w kolorze, ale świetny w kompozycji i szczerzy w podniosłym efekcie, ani *Chrystus* nadzwyczajnie malowniczy, choć trochę inny i twardy w liniach, oryginalnie pojęty bo wedle podań i dokumentów z pierwszych wieków chrześcijaństwa - nie mają nic wspólnego z konwencjonalnym malarstwem kościelnym, barokowym i słodkim, a obecnie wszechwładnie jeszcze panującym.”<sup>428</sup>

W porównaniu z raczej zachowawczą sztuką Grocholskiego, obrazem, który istotnie mógł szokować krytyków z epoki, a przy tym zadziwia do dziś, jest obraz *Pieta* (kat. 19), wystawiony prawdopodobnie w 1904 roku na Wystawie Jubileuszowej TPSP w Krakowie, pod tytułem *Stabat Mater*. Atmosfera obrazu pełna tragizmu i bólu, oddana poprzez doskonałe efekty malarskie, wywarła ogromne wrażenia na krytykach współczesnych artyście. Najważniejszą wydaje się być opinia Clarusa, który prawdopodobnie nieświadomie, recenzując pracę Grocholskiego, wymienił jej najważniejsze symbolistyczne cechy, stanowiące o charakterze tego kierunku: „Jest w tych bolesnych profilach średniowieczny ascetyzm, surowość głębokich cierpień i ten typ boskości, trudny do schwycenia tylko barwami i linią, ale który genialną mocą chwyta malarz - myśliciel półtonami, niezwykłym kolorytem, nastrojem tła, linią figur (...) działając mniej na zmysły, a więcej na myśl i sentyment widzów”<sup>429</sup>.

Zmieniwszy jedynie tytuł obrazu można by w tych samych słowach scharakteryzować pracę *Wyspa umarłych* Arnolda Böcklina z 1880 roku, a porównanie to wydaje się tym bardziej uzasadnione, iż właśnie w ostatnim 20-leciu XIX wieku symbolista ten uchodził za jeden z najważniejszych artystycznych wzorów dla środowiska monachijskiego.<sup>430</sup>

Poszukując dosłownych wzorów dla *Stabat Mater* Grocholskiego wskazać należy szczególnie na dwie prace powstałe w odstępie zaledwie kilku lat: Ludwiga von Löfftza *Maria Magdalena opłakująca Chrystusa* z 1883 (il 52), a także obraz Lovisa Corinthy *Pieta* z 1889. Prace obydwu przedstawicieli Secesji, a przy tym wychowanków jednej szkoły na Akademii Monachijskiej, szkoły Wilhelma Dieza, stanowią istotne kamienie milowe na drodze rozwoju niemieckiego malarstwa religijnego. Obie prace ostatecznie zrywają z dwiema akademickimi

---

428 *Ibidem*, s.259.

429 *Ibidem*.

430 Dokładnych rozważań nad Böcklinem podjął się Stanisław Witkiewicz, ceniąc tego artystę za niezwykły koloryt i tajemniczość jego prac. S.Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas...*, op.cit., s.565-581.

tradycjami malarstwa religijnego, zarówno tą nazareńską jak idylliczną, z drugiej zaś strony obaj artyści kierowali się akademickim wychowaniem szkoły Dieza, przewidującym czerpanie z wzorów „Wielkich Mistrzów”. Ludwig von Löfftz sięga do niemieckiej sztuki renesansowej, obierając za wzór obraz Hansa Holbaina *Martwy Chrystus w grobie* z lat 1521/22 (il. 53), Corinth korzysta z lekcji perspektywy jaką dawał akademikom renesans włoski, a jego Chrystus przypomina daleką wersję Chrystusa Mantegni.

Szerokiemu czerpaniu z tradycji malarskiej towarzyszy jednocześnie swoboda jej interpretacji a przy tym, zwłaszcza w pracy Löfftza, symbolistyczne traktowanie tematu, poprzez posłużenie się głębokimi ciemnymi tonami, specyficznym światłocieniu, a także niezwykłą kompozycją. Te wszystkie cechy odnajdujemy w pracy Grocholskiego, i choć obraz ten wydaje się najbardziej odległy od reszty jego twórczości, to poznaliśmy już tego artystę zarówno jako mistrza światłocienia, a także, jak w przypadku *Aktu męskiego* (kat. 17), jako mistrza ascetycznej, a zarazem niezwykłej kompozycji.

O tym, jak dalece symbolizm Grocholskiego był nierówny i niekonsekwentny, świadczą prace rysunkowe artysty będące ilustracjami do monachijskiego czasopisma „Jugend”. Współpraca z tym pismem, założonym w 1896 przez Georga Hirtha i konkurującym z berlińskim „Simplicissimusem” o miano najważniejszego pisma niemieckiej Secesji, była jeszcze jednym ważnym krokiem Stanisława Grocholskiego w stronę środowiska moderny. Trudno jest datować wszystkie ilustracje artysty dla „Jugend”, ze względu na brak kompletu tego czasopisma w bibliotekach polskich, przyjąć jednak należy, iż współpraca z pismem zaczęła się najprawdopodobniej około roku 1900. Różnorodność stylowa prac Grocholskiego powstałych prawdopodobnie w latach 1900 do ok. 1904 jest ogromna, a świadczyć może o tym, iż artysta nigdy nie okazał się zadeklarowanym zwolennikiem konkretnego modernistycznego kierunku, a jego związki z moderną miały raczej charakter „niezobowiązującego flirtu” i stylowych eksperymentów.

O związkach z dekoracyjnością linii, jej rozedrganiem i raz zamaszystym, raz bardzo delikatnym płynnym prowadzeniem, więc rysunkowa konwencją secesji, świadczy praca pochodząca z Fotograficznego Archiwum Uniwersytetu w Marburgu (kat. 34). Rysunek tchnie dynamizmem i pod względem formalnym jest ilustracją tak charakterystycznej dla Secesji płynności form, określanej w anglojęzycznej literaturze mianem „flow”.

Artyzmu na tym samym poziomie odmówić już można pracy *Smok* (kat. 35), w której postacię przedstawione są bardzo słabą techniką, a symbolizm pracy zaczyna i kończy się wyłącznie na tytule ilustracji.

„Uwsteczniczenie” stylowe widać również w pracy *Pastuszek ze stadem podczas burzy naprzeciw Panteonu z posągami Bawarii* (kat. 42), ilustracji stanowiącej wyraźny powrót malarza do konwencji stylowej i tematycznej niewyszukanego kierunku „Lederhosenmalerei”.

Opinie o pracach dla monachijskiego „Jugend” są raczej krytyczne i nie pozwalają one na jednoznaczne uznanie Grocholskiego za secesjonistę. Ilustracje te dalekie są stylowo od prac innych polskich współpracowników monachijskiego czasopisma, Otoli Kraszewskiej, Edwarda Okunia czy Feliksa Wygrzywalskiego.<sup>431</sup> Oceniając poziom prac Grocholskiego warto pamiętać, iż cechą charakterystyczną omawianego pisma była jego różnorodność artystyczna, adekwatna do ilości artystów z „Jugend” współpracujących.

Kolejnym istotnym wydarzeniem w biografii Grocholskiego jako modernisty była praca ilustratorska dla efemerycznego wydawnictwa „Jednodniówka Monachijska”, które ukazało się pod koniec 1897 roku. Pismo krytycy określili mianem „Polskiego Jugend”<sup>432</sup>, a jego współpracownicy i założyciele, których wymieniałam już w rozdziale biograficznym, obrali zdecydowany kurs na tendencję modernistyczną we wszystkich gałęziach sztuki.

Dział literacki „Jednodniówki” dzięki tekstom Stanisława Przybyszewskiego czy Władysława Wankie reprezentował tendencje dekadenskie w poezji końca wieku, w większości dzieł hołdując estetyce *Weltchmerz*, określanego w prasie jako symptom „mentalnych dewiacji wśród młodszej generacji artystów”<sup>433</sup>.

Dział malarski pisma prezentował podobne do zawartych w poezji nurty, przeważał symbolizm z jego przewodnim, obok erotyki, tematem: śmiercią, obrazem ludzkiego osamotnienia, i wyobcowania.

Grocholski nie pozostał obojętny wobec tych konwencji modernizmu końca wieku. Świadczy o tym praca *Smutny koniec* (kat. 15), zaprezentowana w niej scena jest obrazem „samotności, przepełniona tragedią i smutkiem(...). Pustka krajobrazu, mimo pojedynczych świateł widocznych w oddali, jego niewzruszoność i śnieżna cisza intensyfikują uczucie beznadziei i opuszczenia, jakie wyłania się z obrazu martwej postaci w białej szacie, rozciągniętej na śniegu.”<sup>434</sup>

---

431 H.Stępień, *Moderniści z Monachium...*, *op.cit.*, s.49.

432 J. Bołoz - Antoniewicz, *Ze sztuki. Malarstwo Polskie w Monachium i „Jednodniówka” monachijska*, „Kraj”, 1898, nr 11, s.119.

433 Cytat z artykułu: *Ruch artystyczny i literacki*, „Jednodniówka Monachijska”, „Czas”, 1898, nr.103, za: H.Stępień, „Jednodniówka Monachijska” and the Beginning of Polish Modernism, „Polish Art Studies”, 1992, v.13, s.57.

434 H.Stępień, *In the Circle of Munich Modernism...*, *op.cit.*, s.108.

Wszystkie wymienione w tej części rozdziału prace, a przy tym różnorodność środowisk artystycznych w których powstawały, lub dla których były tworzone, nie pozwalają na sformułowanie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy Grocholski był modernistą. Z tej części pracy jawi się jednak bardzo intrygujący obraz artysty - eksperymentatora, który w swej artystycznej wrażliwości nie mógł pozostać obojętnym na nowe prądy artystyczne, choć jego talent był zbyt mało elastyczny, by móc na nowo rozkwitnąć pod wpływem nowych kierunków, a przy tym nadążyć za jego największymi geniuszami.

## **VII. Szkoła malarstwa i rysunku Stanisława Grocholskiego i Wacława Szymanowskiego. Wybrani uczniowie.**

„Napisałem do brata, że mi policja, jako deztererowi, wymówiła dalszy pobyt w Krakowie, a Okuń do swych opiekunów wysłał obszerny list o przestarzałych kierunkach szkoły krakowskiej i zaczęliśmy się na serio szykować do drogi. Nie będąc pewny jak niemiecka policja traktuje rosyjskich deztererów, pożyczyłem od kolegi Żukowskiego paszportu, a że wówczas fotografie przy dowodach nie były używane, poszło więc łatwo, jak również z ulgowymi biletami kolejowymi, które nam studenci, (...) pp.Stejnberg i Ustrzycki, wyrobili. Zaczęliśmy zbierać informacje o podróży”<sup>435</sup>

Takimi oto sposobami, często na wpół legalnymi, polscy studenci opuszczali kraj, by szukać jak mawiał Marian Trzebiński „podniet artystycznych”<sup>436</sup> w Monachium. Tam zasilali grono prawie dwóch tysięcy im podobnych artystów różnych specjalności, którzy równie często głodując i jeszcze częściej usilnie poszukując zatrudnienia, otrzymywali w bawarskiej stolicy to czego pragnęli - głębszy i bardziej intensywny kontakt ze sztuką oraz możliwość własnego rozwoju.

Dotychczas nie przeprowadzono wnikliwych badań nad prywatnym szkolnictwem w Monachium, stąd nie wiadomo, jaki dokładnie procent z tam przebywających artystów uczęszczał na zajęcia w prywatnych szkołach. Nieznana jest także liczba takich szkół, gdyż nie można jednoznacznie sprecyzować pojęcia szkoły artystycznej, zwłaszcza powstałej na gruncie

---

435 M. Trzebiński, *op.cit.*, s.54.

436 *Ibidem*, s. 52.

wielkiej stolicy sztuki, jaką było Monachium. Bowiem czy założycielem szkoły można już nazwać skromnego korepetytora, który prowadzi regularne zajęcia i przyjmuje kilku czy kilkunastu uczniów? Czy nauczycielem prawdziwej szkoły ma być jedynie wielka sława artystyczna, która dzieli się z uczniami swym talentem, czy też każdy, kto potrzebuje doraźnie środków do życia? I ostatnie pytanie: czy szkołami artystycznymi były prywatne pracownie, nawet tak znaczące jak *atelier* Franza Adama czy Józefa Brandta, bo choć ich wkład w artystyczne kształcenie młodszego pokolenia był niewątpliwy, wciąż w dzisiejszej literaturze nazywane są mianem; „szkół nieoficjalnych”<sup>437</sup> czy „nieurzędowych”<sup>438</sup>.

Z pewnością w przypadku „Aten nad Izarą” odpowiedź na wszystkie powyższe pytania jest twierdząca, gdyż nic w Monachium, ani styl, ani forma ani charakter Akademii, ani wreszcie pojęcie szkolnictwa artystycznego, nie da się objąć definicją i zamknąć w jednoznacznych ramach.

Świadectwem takiej niemożności zdefiniowania monachijskiego szkolnictwa prywatnego jest fakt, iż w literaturze przedmiotu często postrzegane jest ono jako jeden z przejawów prywatnej inicjatywy tamtejszego środowiska artystycznego, obok dbania o „udział w wystawach, zaistnienie w świadomości monachijskiej i niemieckiej krytyki i wreszcie obecność na rynku sztuki”<sup>439</sup>.

Na popularności i olbrzymim zapotrzebowaniu na prywatne szkoły artystyczne, w dużej mierze zaważyły czynniki nie dające się skategoryzować; były nimi talent, lub jego niedomiar, siła woli i wytrwałość, bądź ich brak, pieniądze, czy wreszcie moda artystyczna, reklama oraz zwykła miejska plotka.

Wszystkim badaczom zajmującym się uczniami Królewskiej Akademii w Monachium studiowanie ksiąg immatrykulacyjnych czy ksiąg świadectw tejże Akademii nasuwa jeden wniosek: niezwykle małą liczbę dyplomowanych artystów.

„Ustalając długą liczbę studentów zapisanych na Akademii (...) trzeba (...) pamiętać (...) o mimo wszystko nierygorystycznym w istocie trybie odbywania w niej studiów. Przerwanie nauki czy jej zarzucanie to a ogół dość typowe praktyki wszystkich studentów, (...) zakłócające przebieg przygotowywania do zawodu.”<sup>440</sup> Większość ze studentów, którzy przerwali akademickie kształcenie, nigdy nie powracała już do nauki na Akademii, gdy tymczasem „szkoły prywatne w

---

437 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, op.cit, s.144.

438 K.Jarmuł, *Akademizm ...*, op.cit., s.12.

439 H.Stępień, *O polskich...*, op.cit.,s.30.

440 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, op.cit., s.141.



Monachium przyciągały wielu studentów na trwałe, co nie przeszkadzało im przenosić się z jednej do drugiej.”<sup>441</sup>

Tym jednak, którym nie brakło woli kontynuowania regularnych studiów, a często dysponowali prawdziwym talentem, w mury szkół czy *atelier* prywatnych rzucała porażka na egzaminach wstępnych do Akademii. „Egzamin wstępny do akademii jest dziś bardzo trudny.- pisał korespondent „Echa muzyczno - Teatralno - Artystycznego” - Odrzucają bardzo wielu kandydatów, przeszło połowę zwłaszcza obcych (...). Ci, którzy odpadają, znajdują się oczywiście w smutnym stanie, w obcym mieście, wśród obcych ludzi, bez kwalifikacji, jaką daje karta akademicka”.<sup>442</sup>

Jeszcze innym czynnikiem, który decydował o wyborze szkoły, a przy tym o porzuceniu Akademii, nie tylko monachijskiej, było polecenie owej szkoły, jej reklama, czy nawet plotka, której była tematem, „coraz to zjawiał się wśród nas jakiś <<monachijczyk>>, dawniej uczeń krakowski, któremu w Monachium zabrakło pieniędzy na dalszy pobyt. Przychodzili zazwyczaj na wieczorne rysunki, (...) i cuda o Monachium opowiadali. (...) młody malarz ze Lwowa Sęk mówił, że w Monachium znajomość języka niemieckiego jest zbyteczna, gdyż egzystuje tam polska szkoła malarska, prowadzona przez Szymanowskiego i Grocholskiego. Opowiadał, że kiedyś Szymanowski pokazał uczniom, jak można naturalnej wielkości portret namalować w pół godziny. Żadnych konturów, żadnych drucików, tylko szerokim pędzlem kłaść plamy.”<sup>443</sup>

Okresem, który chyba w sposób najbogatszy obrodził w pracownie - szkoły artystyczne, był czas od połowy lat 80 XIX wieku, aż po przełom wieku.

Legendą i niesłabnącą sławą, wśród międzynarodowego grona artystów, otoczona była pracownia Franza Adama, wybitnego batalisty, której wychowankami byli m.in. bracia Gierymscy, Józef Brandt czy Juliusz Kossak.

Drugim obok Adama, wielkim mistrzem malarskim, zwłaszcza dla „polskich monachijczyków”, był Józef Brandt. Jego pracownia, „podobnie jak najstynniejsza pracownia wiedeńska Hansa Makarta (której urządzenie komentowane było przez cały artystyczny świat Europy), jak monachijskie pracownie Lenbacha, Kaulbacha, Adamów czy Stucka, czy krakowskie Matejki i Kossaków, była (...) nie tylko miejscem pracy, nauki i przechowywania zbiorów, ale w pełni zaplanowanym przedsięwzięciem artystycznym.”<sup>444</sup> Właśnie ta różnorodność funkcji samej

---

441 *Ibidem*.

442 Cytat za : H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, s.141.

443 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.53.

444 I.Olchowska - Schmidt, *Monachijska pracownia Brandta*, „Art and Business, 1991,nr 4, s.31. Więcej o

pracowni, a przy tym interdyscyplinarność zainteresowań jej gospodarza stanowiły największą atrakcję dla przynajmniej dwóch generacji artystów, m.in. dla Tadeusza Ajdukiewicza i Olgi Boznańskiej, Alfreda Wierusz-Kowalkskiego i Otolii Kraszewskiej, czy Jana Rosena i Apoloniusza Kędzierskiego.<sup>445</sup>

Fenomen pracowni - szkoły Brandta oraz jej wygląd przybliżają liczne świadectwa z epoki, zwłaszcza monachijskie wspomnienia Jana Rosena,<sup>446</sup> Józefa Ignacego-Kraszewskiego,<sup>447</sup> Henryka Siemiradzkiego,<sup>448</sup> czy relacje z „wędrowek” po pracowniach M. Wołowskiego.<sup>449</sup> Dzisiejsza historia sztuki wyraźniej podkreśla społeczno-narodowy charakter pracowni Brandta. „Postać Brandta, jego <<szkoła>> - a raczej jego oddziaływanie i rady - każą bardzo mocno podkreślić jeden z niezmiernie ważnych aspektów współżycia polskiego kręgu artystycznego. Oto w obcym środowisku, (...) młodzi nasi artyści poddawali się (...) polskim wpływom, własnych wybitnych kolegów - artystów. Nie bez znaczenia były różnice statusu i wieku (...) bardzo różny, często niedostateczny stopień znajomości języka (...) i niewątpliwie różnorakie aspekty psychologiczne, nie wyłączając prostych codziennych ułatwień w omijaniu trudności życiowych w nowym, obcym środowisku.”<sup>450</sup>

Obok pracowni - szkół o wręcz legendarnym znaczeniu, działały w Monachium również pracownie „nieakademików”<sup>451</sup>, artystów nie utrzymujących bliskich kontaktów z Akademią, oraz nie będących jej wykładowcami. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza dwie szkoły, prowadzone z równą pasją i oddaniem dla ich studentów przez cudzoziemców, Słoweńca Antona Ažbè’go oraz Węgra Simona Hóllösy’ego.

W dzisiejszej historii sztuki podkreśla się zwłaszcza ogromne znaczenie dydaktyczne szkoły malarstwa figuralnego, zwłaszcza rodzajowego i portretowego, Ažbè’go, prowadzonej od roku 1891 aż do 1905, kiedy to już po śmierci jej mistrza szkoła funkcjonowała nadal pod zmienioną nazwą „Ažbe und Heidner Schule”.<sup>452</sup> Dziś sława szkoły zawdzięcza wiele osiągnięciom jej uczniów, a zwłaszcza dwóm studentom: Wasilowi Kandinskiemu i Marianne

---

monachijskich pracowniach: zob. B.Langer, *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau 1992.

445 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku...*, *op.cit.*, s.144.

446 J.Rosen, *Wspomnienia*, *op.cit.*, s.27-28, 30, 111, 118.

447 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku...*, *op.cit.*, s.111.

448 I.Olchowska-Schmidt, *Monachijska...*, *op.cit.*, s.36-37.

449 H.Stępień, *Artyści polscy...*, *op.cit.*, s.112.

450 *Ibidem*, s.100.

451 K.Jarmuł, *Akademizm i dziewiętnastowieczne...*, *op.cit.*, s.12.

452 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku...*, *op.cit.*, s.141, *vide* przyp.39 tamże

von Werefkin, jednak o jej ogromnej popularności w epoce zdecydowała nieprzeciętna osobowość Ažbě'go oraz jego talent artystyczny i pedagogiczny. *Professor Nämlich*, gdyż tak nazywany był w środowisku Schwabingu, „Niezwyczajna postać, z ogromnym poczuciem humoru (...) z medalem w dziurce od guzika, brudnych spodniach na nogach i winem w głowie, którego, (...) nie tyle jego pozycja w towarzystwie, co kombinacja niezwykłych zalet, czynią zarazem sympatycznym, co niewyobrażalnie bufonowatym”<sup>453</sup>. Równie jak jego osobowość niezwykle popularnym czynił Ažbě'go jego talent artystyczny i zdolności dydaktyczne, studenci zwykli byli mawiać „pojedyncza korekta Ažbě'go była bardziej znacząca niż jeden rok spędzony na Akademii”<sup>454</sup>, zaś w trakcie pracy zdarzało się Ažbě'mu „pomagać” studentom, przemalowując nieco ich prace, tak że „w pół minuty (studium- przyp.autorki) zmieniało się nie do poznania, a uczeń z zachwytem chciałby się rzucić na szyję i ucałować grubaska”.<sup>455</sup> Student Słoweńca Marian Trzebiński tak scharakteryzował „katechizm malarski Ažbě'go: ”żądał przede wszystkim w obrazie całości, nie pozwalał przy pracy dłużyć, a malować śmiało pociągnięciami, (...) dalej twierdził, że w malowaniu trzeba być *recht frech, recht derb*, nie lubił słodkiego, delikatnego malowania (...). Ažbě w malowaniu nie filozofował. Jako wzór dobrze namalowanej głowy powiesił na ścianie wielkich rozmiarów fotografię z portretu Innocentego X pędzla Valezqueza”<sup>456</sup>.

Mistrz zwykł przyjmować do swej szkoły artystów, którzy nie podolali trudom egzaminów wstępnych na Akademię<sup>457</sup>, czy też zwalniać zdolnych wychowanków, przynajmniej 1/3 uczniów, z opłat za naukę, jeżeli nie było ich na nią stać.<sup>458</sup>

Drugim znaczącym w środowisku pedagogiem „nieakademikiem” był Simon Hóllosy, prowadzący nauczanie artystyczne od 1886 roku aż do pierwszego dziesięciolecia XX wieku. W szkole „Cygana węgierskiego” nauki pobierało kilku Polaków, m.in. Konrad Krzyżanowski, Edward Okuń, Benedykt Kubicki czy Bronisława Rychter-Janowska, choć może nie była to tak liczna grupa, jaką stanowiła polska młodzież w willi Ažbě'go przy Georgenstrasse 16.<sup>459</sup> Niewątpliwą atrakcją przyciągającą adeptów sztuki do studio Hollósy'ego były coroczne plenery

---

453 P.Weiss, *Kandinsky in Munich...*, *op.cit.*, s.14.

454 *Ibidem*.

455 M. Trzebiński, *op.cit.*, s.64.

456 *Ibidem*.

457 H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku...*, *op.cit.*, s.141.

458 M. Trzebiński, *op.cit.*, s.64.

459 H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, 142

w Nagy-Banya, zwanego w epoce „węgierskim barbizonem”<sup>460</sup>, przyczyniające się zapewne do tego, iż studenci Hollósy’ego „wynosili ze szkoły fascynację pejzażem, umiejętność jego uchwycenia i oddania, (...) a przede wszystkim swobodę operowania żywą plamą koloru”,<sup>461</sup> przejmując w tej mierze wiele z zalet szkoły węgierskiego impresjonizmu, której niewątpliwym mistrzem był charyzmatyczny nauczyciel. Obok walorów czysto artystycznych szkoła Hollósy’ego dawała jej uczniom liczne przywileje, co jeszcze bardziej dodawało jej blasku „Ponieważ szkoła była subwencjonowana przez rząd węgierski, przeto jej uczniowie korzystali z rozmaitych przywilejów, jak np. darmowy przejazd od granicy węgierskiej, gratisowe mieszkania na miejscu itd.”<sup>462</sup>

Z pozostałych szkół wartych odnotowania, zwłaszcza ze względu na fakt iż ich studentami byli często artyści polskiego pochodzenia, są prywatne pracownie Adolfa Liera, prowadzącego szkołę pejzażu, szkoła malarstwa akwarelowego Theodora Horschelta, *atelier* Franza Lenbacha, szkoła grafiki Heinricha Wolfa,<sup>463</sup> pracownia Karola Kircherdorfa (nazywana przez Olę Boznańską, jego uczennicę od 1887 roku, „szkołą”)<sup>464</sup>, czy mniej znane szkoły m.in. Paula Nauena czy Wilhelma Młodszego Dürra, których osobiście poznała również Olga Boznańska.<sup>465</sup> Zjawiskiem efemerycznym była zapewne prywatna szkoła Theodora Hummela, o której wiadomo jedynie tyle, iż jej kierowniczką przez krótki okres rekonwalescencji po wypadku Hummela była w 1895 roku Olga Boznańska.<sup>466</sup>

Z biegiem lat, zwłaszcza w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, liczba szkół prywatnych w Monachium stopniowo wzrastała. Najbardziej znane w owym czasie było „Lehr - und Versuchs - Atelier für angewandte und freie Kunst” Hermanna Obrista i Wilhelma von Debschitza, stanowiące zapowiedź weimarskiego „Bauhausu”, czy jedyna w bawarskiej stolicy szkoła-

---

460 *Ibidem*. Uczniami Antona Ažbè’go obok M. Trzebińskiego byli młodzi modernści polscy w tym Alfons Karpiński, Bronisława Rychter - Janowska, Edward Okuń oraz Henryk Szczygliński. *Ibidem*, s.141.

461 *Ibidem*, s.143.

462 M. Trzebiński, *op.cit.*, s.68.

463 H. Stępień, *Polscy artyści w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i pracowniach prywatnych w Monachium w latach 1828-1914 w świetle archiwaliów monachijskich*, [w:] *Między Polska a światem. Od średniowiecza po lata II Wojny Światowej*, red. M.Morka, P.Paszkiwicz, Warszawa 1993, s.205.

464 M. Rostworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Warszawa 2003, s.34, 36.

465 *Ibidem*, s.42, 66.

466 H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, s.140. Autorka odwołuje czytelnika do jedynej notatki o szkole prywatnej T.Hummela zamieszczonej w numerze 2 krakowskiego „Świata”, na stronie 44.

akademia artystyczna dla kobiet „Damenakademie des Künstlerinnenvereins”<sup>467</sup>.

W takim właśnie niezwykle bogatym, kosmopolitycznym środowisku artystycznych szkół oraz prywatnych *atelier*, w których edukowała się i przyjmowała nauki „praktycznego zawodu” młodzież, umieścić należy Prywatną Szkołę Rysunku i Malarstwa Wacława Szymanowskiego i Stanisława Grocholskiego założoną, jak donosi krakowski „Świat”<sup>468</sup>, w kwietniu 1891 roku. Właściwie jedyną słuszną nazwą dla tej placówki wydaje się ta, którą zamieścił korespondent „Świata” z podkreśleniem zwłaszcza kolejności nazwisk artystów -założycieli, była to bowiem pierwotnie szkoła W. Szymanowskiego. Artysta ten miał, wedle relacji jego syna Michała Szymanowskiego, „zaprosić” do współpracy Stanisława Grocholskiego,<sup>469</sup> który dopiero w roku 1893 został oficjalnym kierownikiem szkoły, i tak też nazywany był przez swoich uczniów.<sup>470</sup> Dziś trudno jednoznacznie stwierdzić, dlaczego Wacław Szymanowski zdecydował się na współpracę z Grocholskim, z pewnością nie bez znaczenia był fakt, iż byli to równolatkowie, o stosunkowo podobnych życiorysach artystycznych,<sup>471</sup> a przy tym zbliżonych sukcesach.<sup>472</sup> Obaj artyści mieli więc do siebie pełne zaufanie zawodowe, a mogąc śledzić na bieżąco wzajemne dokonania artystyczne znali swoje umiejętności i cenili się wzajemnie. Według wspomnień o ojcu Michała Szymanowskiego, obu malarzy łączyła także przyjaźń, czego dowodem miało być podarowanie Grocholskiemu przez Szymanowskiego obrazu *Opowiadanie górala (W góralskiej chacie, Wnętrze chaty góralskiej, Wieczornica w chacie góralskiej)*, powstałego w 1884 roku<sup>473</sup>,

---

467 *Ibidem*.

468 *Vide* przyp. 92.

469 Informacje pochodzi od H.Kotkowskiej-Bareji.

470 *Vide* przyp. 44.

471 Wacław Szymanowski (1859-1930) początkowo uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej, następnie w latach 1875-1879 studiował rzeźbę u Cypriana Godebskiego w Paryżu. Od 1880-1883 był uczniem Akademii Monachijskiej u G. Benczura a następnie w klasie L.Löffftza. Studia na Akademii zakończył wyróżniony srebrnym medalem. *Wacław Szymanowski...*, *op.cit.*; A.Lewicka, M.Machowski, M.A.Rudzka, *Słownik...*, *op.cit.*, t.I, s.200.

472 W.Szymanowski nagrodzony w 1883 roku srebrnym medalem na Akademii, 1889 złoty medal II klasy za *Kłótnię Huculów* na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Monachium, także 1889 rok złoty medal I klasy za ten sam obraz na Wystawie Powszechnej w Paryżu, oraz I nagrodę na wystawie TZSP za replikę *Kłótni Huculów*.

W 1890 roku wystawił pracę *Górale w drodze* jako *hors concours* na Salonie Paryskim, a w 1891 wziął udział w wystawie w Pradze, *Wacław Szymanowski...*, *op.cit.*

473 Szymanowski pod tym samym tytułem wystawiał od roku 1887 inny obraz, będący zapewne powiększoną kopią ( 85 cm x 79.5 cm ) pracy podarowanej Grocholskiemu (54cm x 44cm ). Prawdopodobnie właśnie ten większy obraz otrzymał nagrodę podczas Powszechnej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie w 1887 roku. *Wacław Szymanowski...*, *op.cit.*, s.42. Informacja o podarowanym obrazie udzielona mi została przez autorkę książki.

który przekazany został, z woli Grocholskiego, Muzeum Narodowemu w Krakowie.<sup>474</sup>

Nie zachowały się dokładne opisy szkoły Szymanowskiego i Grocholskiego, wiadomo jednak dzięki relacjom Mariana Trzebińskiego, iż mieściła się ona w dzielnicy Schwabing w Monachium przy ul. Gabelsbergstrasse,<sup>475</sup> najprawdopodobniej w mieszkaniu samego Grocholskiego. Bardzo znaczące było samo usytuowanie szkoły malarstwa i rysunku, miała ona bowiem swą siedzibę w dzielnicy zwanej „monachijskim Montmartrem”<sup>476</sup>. Tam koncentrowało się artystyczne życie Monachium, w 1886 w Schwabing powstał nowy gmach Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, tam też były setki pracowni malarskich, słynna Cafe Simplicissimus, w której w drugiej połowie lat 90 XIX wieku spotykali się Anton Ažbè, Ludwig Herterich, Heinrich Zugel, Fritz von Uhde, czy literaci jak Frank Wedekind, Max Halbe, Eduard von Keyserling, czy Karl Wolfskehl zwany „Zeusem Schwabingu”.<sup>477</sup> W dzielnicy tej królowała pospołu artystyczna Bohema i elity intelektualne Monachium, a atmosferę tego miejsca najlepiej oddają słowa Kandinskiego: „Każdy tam malował, lub pisał wiersze lub tworzył muzykę, czy tańczył. Pod dachem każdego domu mieściły się przynajmniej dwa atelier (...). Schwabing było nie tylko geograficzną lokalizacją, co bardziej duchową sytuacją (...) duchową wyspą w wielkim świecie, w Niemczech, lecz zwłaszcza w samym Monachium.”<sup>478</sup>

Nie zachowały się żadne dokładne wzmianki o wyglądzie pracowni - szkoły Grocholskiego i Szymanowskiego, choć w literaturze z epoki znajdujemy bardzo liczne tego rodzaju opisy. Wygląd pracowni malarskich stanowił ważną część sprawozdań z zagranicznych podróży, ilustrujących życie polskich kolonii artystycznych poza granicami kraju, wspomnień z odwiedzin u przyjaciół-artystów, jak relacje Kazimierza Przerwy - Tetmajera z wizyt w studio Brandta, Gierymskiego, Czachórskiego czy Boznańskiej,<sup>479</sup> czy sprawozdań z bardzo popularnych w ówczesnych czasopiśmie „wędrowek” krytyków szlakiem pracowni, które z zapalem odbywał Cezary Jellenta.<sup>480</sup> Dokładny obraz pracowni, zwłaszcza tych należących do „gigantów epoki”, poznajemy także z fotografii, jak zdjęcie Franciszka Żmurki z 1902 roku czy Juliana Fałata z 1900, zdjęcia z *atelier* Władysława Czachórskiego i Alfreda Wierusza -

474 Był to dar Grocholskiego, wynikający z rozdysponowania spuścizny po artyście po jego śmierci, zgodnie z ostatnią wolą. Pisałam o tym w rozdziale *Biografia artysty*, vide s.31.

475 M.Trzebiński., *op.cit.*, s.59.

476 I.Olchowska - Schmidt, *Monachijska pracownia...*, *op.cit.*, s.32.

477 P.Weiss, *Kandinsky in Munich...*, *op.cit.*, s.5.

478 Cytat za : *Ibidem*, s.3.

479 M.Ertman, *W tej pracowni zamknąłem życie me. Pracownie malarzy polskich XIX i pocz.XX wieku*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, b.s.

480 C.Jellenta, *Galerya ...op.cit.*

Kowalksiego. Artyści bardzo często pozowali na tle niedawno skończonych obrazów, dzieł właśnie powstających, oraz prac, które przyniosły im sławę bądź zdobyły znaczące nagrody. Zachowanych jest niezwykle wiele zdjęć z monachijskich pracowni artystów niemieckich, przedstawiających *atelier* malarzy, wyposażone w rekwizyty w sposób jednoznacznie ukazujący specjalizację tematyczną artystów (*atelier* malarza scen historycznych i portretów Georga Papperitza,<sup>481</sup> czy malarza historycznego Ferdinanda Wagnera<sup>482</sup>). Inny rodzaj zdjęć to te, których zadaniem było unaocznienie przepychu, bogactwa, a co za tym idzie wysokiej pozycji społecznej gospodarza *atelier*; na artystycznym firmamencie 2 poł. XIX wieku świeciły najjaśniejszym światłem gwiazdy Hansa Makarta oraz Franza Lenbacha<sup>483</sup>.

Wygląd samej willi Grocholskiego, w której mieściła się szkoła, a przy tym jej wnętrza bez wątpienia daleki był od przepychu omówionych powyżej *atelier*. Zapewne nie wyróżniał się niczym specjalnym, gdyż w przeciwnym razie dom przy Gabelsbergstrasse, podobnie jak willa Ažbègo „duży, drewniany dom, zbudowany w *quasi* rosyjskim stylu”<sup>484</sup>, zostałby zapamiętany i komentowany przez jego uczniów czy gości. Wnętrze szkoły także nie różniło się wyglądem od innych pracowni czy szkół Monachijskich. W willi, w której znajdowało się zapewne centralne ogrzewanie, co dla wielu studentów było warunkiem *sine qua non*, pamiętali oni bowiem niewygody krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, obok części mieszkalnej i wypoczynkowej znajdowała się prawdopodobnie sala ćwiczeń, bardzo dobrze oświetlona, być może dodatkowo dogrzewana z podestem dla modelu, pracami nauczycieli i uczniów na sztalugach, kierownik być może uczynił - podobnie jak Franz Adam - „Masę obrazów ponawieszał, swoje wszystkie studia, kompozycje (...) umieścił i pozwolił z nich korzystać”<sup>485</sup>, tam też znajdowała się „miednica do rąk mycia i ręcznik i mydło”<sup>486</sup>, „wreszcie kilka małych pokoików, które przeważnie stały puste.”<sup>487</sup>

Według często przytaczanych w tej pracy relacji Michała Szymanowskiego w szkole na Schwabingu wisiały na ścianach reprodukcje dzieł mistrzów z dawnych epok, a zwłaszcza Franza Halsy, także i w tym przypadku znajdujemy podobieństwo *atelier* Grocholskiego i Szymanowskiego do pracowni Ažbègo, gdzie obok fragmentu obrazu Valezqueza „wisiały

---

481 B.Langer *Das Münchner...*, *op.cit.*, s.105.

482 *Ibidem*, s.71.

483 *Ibidem*, s.101, 103.

484 P.Weiss, *Kandinsky in Munich...*, *op.cit.*, s.13.

485 M.Ertman, *W tej pracowni...*, *op.cit.*, bs.

486 *Ibidem*.

487 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.62.

fotografie z obrazów Franza Halsa, którego Ażbe uwielbiał.”<sup>488</sup> Równie skromnie prezentowała się za pewne druga siedziba szkoły, w prywatnej willi Grocholskiego w Neu-Passing pod Monachium przy Printz Regenten Strasse nr 54<sup>489</sup>, tym razem prowadzona już samodzielnie przez Grocholskiego od 1893 roku aż po 1901 rok.

Sposób prowadzenia zajęć w szkole Polaków był identyczny z zajęciami w innych szkołach, lecz zważywszy na akademickie wykształcenie obu jej kierowników niewątpliwie duży nacisk kładziony był na rysunek i jego staranność, odrzuciwszy raczej niedbale kładzione plamy i mieszanie barw. Zdaniem Clarusa Grocholski był twórcą pewnego „kanonu artystycznego”, który zaszczerpiał konsekwentnie swym uczniom, zaś jego specyficznymi cechami były: ”poprawny i śmiały rysunek, malowanie nie z pamięci a z natury, wstręt do sosów pracowniowych, blagi i smaczków, efektów, słodczy, nadto studia, studia, i jeszcze raz studia.”<sup>490</sup> Istotne znaczenie miały studia żywego modelu. Niewątpliwie rozpowszechnioną, zwłaszcza poza murami akademii, praktyką w prywatnych szkołach, w tym także w szkole Grocholskiego, były studia aktu. „Pamiętam, że kiedyś pozowała modelka do aktu, co pierwszy raz w życiu widziałem. Dla mnie kolor ciała ludzkiego był nijaki, toteż zdziwiło mnie, że Geisler w swym studium tyle barw naumieszczał, a jeszcze więcej zdziwiło, że Grocholski w tym studium tyle błędów znalazł.”<sup>491</sup> O innych metodach prawdopodobnie stosowanych w szkole przy Gabelsberrgstrasse czy w Neu-Passing mogą świadczyć również relacje M. Trzebińskiego. Zwracał on uwagę, iż w Monachium niezwykłą popularnością wśród pedagogów cieszyła się technika węglowa, „którą można było wydobywać efekty bardzo bogate i rozmaite”. Do pracy w tej technice „nie potrzeba było żadnych przyrządów, żadnych <<wyszorków>>, ani nawet gumy do wycierania. Tylko węgiel i palce, wreszcie ośródek z bułki. Niektórzy używali jeszcze szerokiego płaskiego pędzla szczecinowego.” Trzebiński zwraca także uwagę na naukę oddawania efektów świetlnych poprzez stosowania najpopularniejszego w Monachium rodzaju światła -”Streiflicht”, było to światło „z tyłu rzucone na przedmiot, który dzięki temu był naokoło obwiedziony świetlnym konturem.”<sup>492</sup>

Nieco bardziej liczne niż opisy samej szkoły są oceny postaci kierownika, Stanisława Grocholskiego. W oczach uczniów czy krytyków artystycznych z epoki jawił się on jako postać

---

488 *Ibidem*, s.64.

489 *Korespondencja Seweryna Böhma. Litory od A-G Abramowicz Bronisław Grosse Juliusz*, nr karty 441

(Biblioteka Jagiellońska, sygnatura – rkps BJ 6688/II, Mf. P-350/1 )

490 A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni...*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.259.

491 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.61.

492 M. Trzebiński., *op.cit.*, s.61-62.



niezwykła i charyzmatyczna, co czyni tego artystę prawdopodobniej bardziej znaczącym i decyzyjnym w parze Szymanowski - Grocholski.

Obok cytowanych już przeze mnie w pracy wspomnień Mariana Trzebińskiego, ucznia Grocholskiego,<sup>493</sup> o swym nauczycielu, przytoczyć należy również słowa Clarusa (A. Nowaczyńskiego), który zdaniem Trzebińskiego „Doskonałą sylwetkę Grocholskiego nakreślił”<sup>494</sup>. Clarus w tych słowach opisał kierownika szkoły: „Stanisław Grocholski, profesor i kierownik własnej szkoły, szczerze kochany przez swoich uczniów i otoczenie, mimo to sceptyk, pesymista złośliwy i gorzki, a człowiek takiego głębokiego spokoju i harmonii duszy, takiej dojrzałości męskiego temperamentu, jakich rzadko spotkać wśród artystów...naszych”.<sup>495</sup>

Zdaniem Nowaczyńskiego Grocholski z przykrością i głębokim niezadowoleniem przyglądał się sztuce miernej, której twórcy w sposób niewłaściwy korzystali z osiągnięć modernizmu, tworząc sztukę płytką, stawiając jedynie na efekt, a co za tym idzie na łatwy zysk, <<*Vive la blague!*>> Która - popłaca”<sup>496</sup>. Ten źle obrany przez młodych kierunek, w który podążała sztuka przełomu wieków, według krytyka zmienił Grocholskiego, niezwykle wrażliwego artystę, a przy tym doskonale wyedukowanego i obdarzonego bardzo dobrym warsztatem. Zmianę Nowaczyński opisał w tych słowach „Stąd też złośliwość i zgryźliwość w Grocholskim, stąd zamknięcie się w sobie, w swym *atelier*, w obrębie swych prac, stąd dalej te walki z samym sobą, niezadowolenie z samego siebie, rozterka wewnętrzna, maskowane na zewnątrz angielską flegmą.”<sup>497</sup>

Charakter Wacława Szymanowskiego zdaje się być równie skomplikowany jak Grocholskiego. We wspomnieniach swego syna Michała Szymanowski jawi się jako osoba niezwykle trudna we współżyciu, raczej kłótniwa, nawet agresywna. Szymanowski był niezwykle przeculony na punkcie własnej osoby, własnej pozycji i talentu artystycznego. Po studiach paryskich u Godebskiego a później po wyróżnieniu go dyplomem w klasie Löffftza, czuł się pewnie w środowisku artystycznym, był świadomy własnej wartości, w której utwierdzały go kolejne sukcesy. Trudny charakter Grocholskiego i Szymanowskiego stał się zapewne przyczyną konfliktu obu artystów, co doprowadziło do rozpadu współpracy w 1893 roku. O tym, iż kłótnia, zapewne na tle różnic w poglądach artystycznych, była możliwa, świadczyć może fakt, iż Szymanowskiemu często zdarzały się konflikty oparte na zazdrości o tematy swych dzieł,

---

493 *vide*, s.13

494 M. Trzebiński, *op.cit.*, s.60.

495 A. Nowaczyński, *Monachijczycy ...*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.258.

496 *Ibidem*.

497 *Ibidem*.

zakazywał także wchodzić do swojej pracowni w obawie przed „kradzieżą” pomysłu czy tematu.<sup>498</sup> Zważywszy na fakt, iż obaj artyści parali się podobną tematyką, zwłaszcza tematyką huculską, przyczyn kłótni mogło być wiele, choćby to, kto był odkrywcą tej tematyki. Bezpodstawność takiego konfliktu wytłumaczyłam już czytelnikowi w rozdziale poświęconym malarstwu „Huculów”.

Wszystkie cechy osobowości i zachowań Grocholskiego wiele mówią o nim nie tylko jako o człowieku, lecz przede wszystkim jako o pedagogu, niezwykle wrażliwym, a przy tym perfekcjonście stawiającym przed swymi wychowankami wysokie wymagania.

Grupa studentów w szkole Wacława Szymanowskiego i Stanisława Grocholskiego, a później już w tej prowadzonej przez samego Grocholskiego, była niezwykle zróżnicowana pod wieloma względami. W większości byli to młodzi artyści - jak Marian Trzebiński i Edward Okuń - często świeżo przybyli do Monachium, szukający drogi artystycznej, lub po prostu chcący zacząć w ten sposób swój monachijski pobyt. Artystów do Szkoły Szymanowskiego i Grocholskiego przywiodła sława jej twórców, zarówno w polskim, jak i niemieckim środowisku oraz ich niezwykła popularność w Polsce, podtrzymywana udziałem obu artystów w wystawach krajowych, a także bardzo częstą obecnością ilustracji Grocholskiego w codziennej prasie. Nie bez znaczenia były zapewne cytowane już przeze mnie opowieści artystów, którzy z różnych, często finansowych powodów zmuszeni byli opuścić „Bawarskie Ateny”, a także anons w krakowskim „Świecie” z kwietnia 1891 roku.<sup>499</sup> Analizując życiorysy artystyczne przeważającej większości uczniów Grocholskiego, warto dodać jeszcze jeden, zdaje się najbardziej istotny powód dla którego ostatnie już, najmłodsze pokolenie „polskich monachijczyków” wchodziło często do międzynarodowego świata sztuki przez drzwi *atelier* Grocholskiego i Szymanowskiego. Decydującym o wyborze szkoły był zapewne fakt, iż obaj kierownicy Szkoły Malarstwa i Rusunku byli członkami „Verein bildender Künstler Münchens Secession”. Stowarzyszenie to niewątpliwie zelektryzowało ówczesny świat artystyczny, ustanawiając początek nowej ery w malarstwie, ery modernizmu, prowadzącej grę między Jugendstylem a impresjonizmem, powstałej na gruzach Gründerzeitu, dystansującej malarstwo rodzajowe, a przy tym ostatecznie zmieniającej oblicze europejskich akademii sztuki.

Z powodu silnego napływu młodych uczniów, artystów eksperymentujących, wciąż

---

498 H.Kotkowska-Bareja za przykład takiego zachowania stawia słynną sprawę sądową między Szymanowskim a Jasińskim. Szymanowski oskarżył Jasińskiego o plagiat swej pracy *Modlitwa*, w obrazie *Święto Wielkanocne*. Konflikt między artystami zakończył się w Sądzie.

499 *Kronika*, „Świat”, 1891, półr.1, nr 9, s.220.

szukających „artystycznych podniet”, zmieniających nauczycieli, szkoła na Szwabingu, a później w Neu-Passing pod Monachium nigdy nie przybrała jednego, określonego kierunku stylowego, a przy tym nie doczekała się także wysokiej renomy. Szkoła nie cieszyła się dobrą opinią, choć mimo wszystko oceny młodych były w tej kwestii znacznie bardziej surowe niż doświadczonych krytyków: „szkoła Grocholskiego jest stale zapełniona przez zamożnych dyletantów i że tam niewiele nauczyć się można pomimo dobrych chęci samego kierownika. Szkoła jest zapeszona i zdyskredytowana, bez zdolnych uczniów i bez zapału do pracy!”<sup>500</sup>. Dość fatalistycznie przedstawił także Trzebiński grupę uczniów, których zastał przy Gabelsbergstrasse w 1891 roku, gdy zapisał się do szkoły: „Zespół w szkole Grocholskiego był niewielki - około 10 osób, w tym dwóch Niemców, z których jeden, (...) Huber, był szkolnym starostą, a do pracy przychodził z psem. Drugi Niemiec Geisler, był stanowczo najlepszym uczniem w szkole. Z Polaków (...) żyje jeszcze kilku, z wyjątkiem Grodzickiego, który sobie w Monachium życie odebrał, Radwana zmarłego nagle w restauracji Hotelu Europejskiego, wreszcie Paygerda, który utonął w morzu, gdzieś u wybrzeży Francji.”<sup>501</sup>

Grupa uczniów Grocholskiego i Szymanowskiego nie zamknęła się w liczbie podanej przez Trzebińskiego; pamiętać należy, iż artysta ten zapisał się do Szkoły Malarstwa i Rysunku prawdopodobnie tuż po jej powstaniu. Aż do momentu ostatecznego zaprzestania działalności pedagogicznej Grocholskiego, co spowodowane było wyjazdem do Stanów Zjednoczonych i ostatecznym opuszczeniem Monachium w 1901 roku, w szkole Grocholskiego (nie licząc Niemców) uczyło się 32 artystów polskich.<sup>502</sup> Wśród studentów prywatnej szkoły były także cztery kobiety, Zofia Atteslanderowa (studiowała prawdopodobnie jeden rok od 1900-1901), Anna Berent (studia prawdopodobnie w połowie lat 90-tych), Anna Sariusz - Zaleska, oraz Amelia Paleczna (studia ok. 1900). Koedukacyjność była zawsze wysoko ceniona przez mężczyzn bowiem „obecność pań dawała gwarancje pewnego poziomu towarzyskiego”,<sup>503</sup> a ówczesne Akademie nie przyjmowały kobiet w poczet swych studentów.

Omawiając twórczość uczniów Szkoły Rysunku i Malarstwa Szymanowskiego i Grocholskiego, analizując życiorysy artystyczne, a przy tym poznając stylistykę ich obrazów, nasuwa się bardzo ważny wniosek: z niewielkimi wyjątkami byli to przedstawiciele kierunku

500 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.61

501 *Ibidem*, s.60-61.

502 Liczbę artystów podaję w oparciu o: A. Nowaczyński, *Monachijczycy Nowocześni...*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.259; *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914*. Materiały źródłowe, *op.cit.*, s.97; *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, *op.cit.*, s.143. *vide*: Aneks VI.

503 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.63.

modernistycznego, w jego najważniejszych odmianach: secesji, symbolizmie, ekspresjonizmie, czy noeimpresjonizmie.

Zdeklarowany realista o korzeniach akademickich a przy tym "umiarkowany secesjonista"<sup>504</sup> Stanisław Grocholski, oraz realista i początkujący ekspresjonista Wacław Szymanowski, byli świadkami kształtowania się młodej generacji, generacji która tworzyć będzie oblicze sztuki polskiej aż do II wojny światowej.

Niewątpliwie najstarszymi „uczniami” Szkoły byli Alfred Wierusz-Kowalski oraz Tadeusz Popiel. Bardziej stosowne będzie jednak mówienie o nich jako o słuchaczach a nie wychowankach Grocholskiego czy Szymanowskiego. Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915) w latach 1868-1871 był uczniem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie Rysunkowej<sup>505</sup>, przybył do Monachium w 1873 roku.<sup>506</sup> W tym samym roku zapisał się na Akademię do klasy Aleksandra Wagnera, skąd po rocznej nauce przeniósł się do pracowni Józefa Brandta. W 1890 roku Wierusz - Kowalski został honorowym profesorem Akademii,<sup>507</sup> w 1894 wraz z J. Brandtem i W. Czachórkim stanął na czele towarzystwa pomocy dla popierania młodych artystów.<sup>508</sup> Zawsze pozostawał on w przyjaźni z Chełmońskim, Gierymskim, Brandtem i Czachórkim, będąc przy tym jedną z najważniejszych postaci „monachijskiego sztabu.”. Trudno artystę takiego znaczenia i pozycji wśród „polskich monachijczyków” uznać za ucznia szkoły, choć historycy sztuki uznają dziś Wierusza - Kowalskiego za studenta Szymanowskiego.<sup>509</sup> Takie przypisanie tego artysty tłumaczyć mogą czysto osobiste, nie zaś artystyczne względy. Otóż Wierusz - Kowalski, będąc „słuchaczem szkoły” prawdopodobnie przez trzy lata przed 1897 rokiem,<sup>510</sup> był mężem siostry Szymanowskiego<sup>511</sup>. Zapewne z tego powodu, jako szwagier i przyjaciel Szymanowskiego interesował się szkołą, często w niej bywał, może nawet ćwiczył wspólnie z innymi uczniami.

Właściwie rówieśnikiem obu kierowników Szkoły był Tadeusz Popiel (1863-1913). W latach 1876-1884 był studentem J. Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych.<sup>512</sup> Już w czasie

---

504 *Ibidem*, s.XXIII.

505 SAP, t.III, Wrocław 1979, s.202.

506 A.Morawska, M.Machowski, M.A.Rudzka, *Słownik...*, *op.cit.*, s.217.

507 SAP,t.III, s.203.

508 *Ibidem*.

509 *Artyści polscy w środowisku monachijskim...materiały źródłowe*, *op.cit.*, s.47.

510 *Ibidem*.

511 Informacja pochodzi od H.Kotkowskiej-Barejki.

512 *Nowoczesne malarstwo polskie*. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie pod red. Z.Gołubiew, cz.I: H.Blak, B.Małkiewicz, E.Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Kraków 2001, s.263.

studiów na oddziale kompozycyjnym otrzymał z polecenia Matejki zamówienie na wykonanie *Zmartwychwstania Pańskiego* do kaplicy w Stanisławowie.<sup>513</sup> W 1885 roku został studentem Hansa Makarta na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu,<sup>514</sup> także w tym roku zapisał się do monachijskiej klasy K. von Piloty'ego i Aleksandra Wagnera.<sup>515</sup> W 1890 po powrocie do kraju rozpoczął wykłady w Lwowskiej Szkole Rysunku dla kobiet M. Harasimowicza. Rok 1891 to dla artysty początek intensywnej pracy i licznych podróży. Wraz z M. Harasimowiczem wyjechał do Berlina, Pragi i Kopenhagi.<sup>516</sup> W tym czasie brał także udział w licznych salonach krajowych i zagranicznych, wystawiając obrazy o tematyce głównie rodzajowej (*Dola chłopca*, *Po burzy* - złoty medal na wystawie w Chicago 1893 i San Francisco 1894<sup>517</sup> - il.56), oraz żydowskiej (*Mojżesz na górze Synaj* - medal brązowy na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1889 roku<sup>518</sup>). Po 1897 artysta zajmował się głównie restauracją i projektowaniem polichromii (m.in. freski w kościele Świętej Katarzyny w Petersburgu), zaś w 1899 roku wygrał konkurs na freski w padewskiej kaplicy Świętego Stanisława. W tym roku wykonał także prace dla kościoła w parafii Arcelli oraz polichromię kaplicy w Ponte di Brento koło Padwy.<sup>519</sup> Także w 1899 Popiel rozpoczął współpracę z Wojciechem Kossakiem i Janem Styką przy *Panoramie Racławickiej* (pejzaże i postacie chłopów), oraz przy panoramach *Golgota* i *Bem w Siedmiogrodzie*.<sup>520</sup>

Tadeusza Popiela, mającego w Monachium własne *atelier*<sup>521</sup>, można, podobnie jak Grocholskiego czy Szymanowskiego, uznać również za malarza „postakademistę”. Wywodził się on z tradycji akademickiej, uprawiał głównie malarstwo rodzajowe, choć prawdziwą sławę międzynarodową przyniosło mu malarstwo religijne, za które uhonorowany został przez Papieża Piusa X tytułem *Cameriere del'onore di spada e cappa* ok. 1905/1906 roku.<sup>522</sup> Zapewne podobnie jak Wierusz - Kowalski był on jedynie gościem w Szkole, prawdopodobnie tuż po roku 1891, nie miał bowiem czasu na regularną naukę, a jako równolatek właścicieli Szkoły uchodził bardziej za przyjaciela obydwu artystów, niż ich „wychowanka”. T. Popiel i Stanisław Grocholski obracali się w tych samych kręgach towarzyskich, świadczyć może o tym choćby fakt, iż Grocholski znał osobiście

513 *Artyści ze szkoły ...op.cit.*, s.160.

514 *Ibidem*.

515 *Artyści polscy w środowisku monachijskim...materiały źródłowe, op.cit.*, s.59.

516 *Artyści ze szkoły...*, *op.cit.*, s.160.

517 *Nowoczesne malarstwo polskie...op.cit.*, s.263-264.

518 *SAP*, t.VII, Warszawa 2003, s.399.

519 *Ibidem*, s.400-401.

520 *Artyści ze szkoły...*, *op.cit.*, s.160.

521 *SAP*, t.VII, s.399.

522 *Ibidem*.

właściciele Hotelu „George” we Lwowie, państwa Hausmann, których bliźniacze portrety - tonda, wykonał w roku 1886 (kat. 6.), zaś Popiel wystawiał swe prace w tym hotelu w 1896 roku.<sup>523</sup> Wspólni znajomi, to być może przypadkowa zbieżność, choć niczego co działo się w artystycznej polskiej kolonii w Monachium nie należy traktować w kategorii przypadku.

Najwierniejszym uczniem Grocholskiego i Szymanowskiego, zwłaszcza ze względu na bardzo długi okres czasu spędzony w Szkole, był Franciszek Horodyski (1871-1935), uczeń szkoły od 1891 do 1901. Horodyski, malarz scen rodzajowych z Podola i Zakopanego, przebywał w Monachium do 1908 roku, łącząc naukę u Grocholskiego z pobytem w pracowni Franza von Lenbacha<sup>524</sup>. Artysta ten był przyjacielem J. Brandta, W. Czachórskiego oraz samego Grocholskiego. Autor noty biograficznej Horodyskiego w *Polskim Słowniku Biograficznym* sugeruje, iż nieznanymi mi portret pędzla Grocholskiego, miał przedstawiać właśnie Franciszka Horodyskiego.<sup>525</sup>

Artystami, którzy razem w 1893 roku zapisali się do Szkoły, jeszcze przy Gabelsbergstrasse, byli dwaj przyjaciele Marian Trzebiński i Edward Okuń (1872-1945).

Marian Trzebiński początkowo uczeń Klasy Rysunkowej u W. Gersona, później Izydora Jabłońskiego i Władysława Łuszkiewicza w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych<sup>526</sup>, przeniósł się do Monachium pod koniec 1893 roku, 30 października tegoż roku zapisał się do akademickiej Naturklasse Karla Rauppa, do 1895 roku był także studentem Johanna Caspara Hertericha.<sup>527</sup> Pod sam koniec 1893 roku przeniósł się razem z Okuniem do szkoły Antona Ažbè'go, gdzie kontynuował naukę do 1895.<sup>528</sup> Rok ten uznać należy za koniec edukacji Trzebińskiego. osiągnąwszy dostateczne wykształcenie artystyczne malarz opuścił Monachium, udając się w artystyczną podróż. Na drodze jego wędrówki znalazły się Włochy: „Talent jego szedł łukiem przez Monachium, Wenecję, Florencję, Sienę, Pizę Rzym - do kraju. Nigdzie czasu nie zmarnował, idąc wciąż naprzód, malując wszystko - zdobywając wszystko; odporny na trudy, oswojony z pracą zdobywcą.”<sup>529</sup> W 1900 roku osiedli się na stałe w Warszawie, gdzie miał własną pracownię, jednak jeszcze przez kilkanaście lat często opuszczał kraj, powracając na

---

523 *Ibidem*.

524 *Artyści polscy w środowisku monachijskim...materiały źródłowe, op.cit, s.41.*

525 *PSB*, t.X, s.8.

526 M.Trzebiński, *op.cit.*, 32, 41-47.

527 *Artyści polscy w środowisku monachijskim...materiały źródłowe, op.cit, s.65.*

528 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.61-63.

529 A.Gawiński, *Marian Trzebiński. Z powodu wystawy prac w Salonie Al.Krywulta, „Wędrowiec”, 1903, nr 39, s.764.*

przemian do Włoch i do Monachium.<sup>530</sup>

Wpływ, jaki Grocholski wywarł na młodego artystę, jest widoczny w twórczości Trzebińskiego, bardziej niż w pracach innych uczniów Szkoły. Twardy, realistyczny styl, a przy tym swobodne, impastowe kładzenie farby w *Portrecie starca*, z ok. 1895 roku (il. 57), przypominają niewątpliwie zabiegi Stanisława Grocholskiego i jego odwołania malarskie do niderlandzkiej sztuki XVII wieku. W portrecie Trzebińskiego widać wyraźny oddziaływanie prac *Portret starca* (kat.1) oraz *Bawarska robotnica* (kat. 21) - obie sprzed 1901 roku - Grocholskiego, a przy tym malarstwa portretowego Halsa. Trzebiński wyniósł również z monachijskiej szkoły zamiłowanie do ciemnej tonacji w obrazach, co wśród krytyków nazywane było „wspominkami znad Izary, resztkami rajsztuli, silną wolą”<sup>531</sup>. W swych pracach powstałych już we Włoszech po roku 1900 pozostawał zawsze wierny realizmowi w jego wydaniu nazywanym „wściekłym”, Trzebiński w oczach ówczesnej krytyki „bierze (obraz-przyp.autorki) po prostu <<za łeb>> - maluje przemocą, nie modli się nie łka ani nie jęczy (...) tworzy obraz wzięty tak dobrze, tak prawdziwie, tak wiernie – a tak gwałtownie i od razu <<za łeb>>”<sup>532</sup>

Obrazem pozostającym w charakterystycznym „stimmungowym” tonie monachijskiego malarstwa jest niewątpliwie praca *Pogrzeb członka bractwa Misericordi we Florencji* (il. 58), powstały między 1900 a 1903, praca w tonacji i klimacie nokturnów Aleksandra Gierymskiego czy Adama Chmielowskiego z lat 80 XIX wieku.

Wraz z Marianem Trzebińskim do Monachium przybył jego przyjaciel Edward Okuń, stosunkowo bardziej zamożny od Trzebińskiego i równie spragniony kontaktu ze światem bawarskiej stolicy, co czyniło tych dwóch artystów doskonałymi kompanami.<sup>533</sup>

Okuń poznał Trzebińskiego jeszcze w trakcie studiów w Klasie Rysunkowej u Gersona, i podobnie jak on był także uczniem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, z przerwą dwusemestralną między 1891 a 1893 rokiem. Jesienią 1893 wspólnie z Trzebińskim opuścił SSP i wyjechał do Monachium, gdzie zaraz po przyjeździe zapisali się obaj do szkoły Grocholskiego i Szymanowskiego.<sup>534</sup> W 1894 Okuń, podążając śladami przyjaciela zapisał się do klasy Karla Rauppa na Akademii i w tym samym roku przeszli razem do prywatnej szkoły Antona Ažbè’go.

---

530 M.Trzebiński, *op.cit.*, s.65.

531 A.Gawiński, *Marian Trzebiński...*, *op.cit.*, s.754.

532 *Ibidem*, s.764-765.

533 Okuń regularnie otrzymywał rentę po zmarłych rodzicach w wysokości 30 rubli, wypłacaną przez administratorów rodzinnego majątku. M.Trzebiński, *op.cit.*, s.53.

534 SAP, t.VI, Wrocław 1998, s.222.

<sup>535</sup> Okuń nie uczęszczał regularnie na zajęcia w obu pracowniach, bo w tym samym roku wyjechał do Paryża gdzie podjął naukę w Academie Julian u Jeana Paula Laurensa. W 1896 artysta zapisał się do szkoły Simona Hollósy'ego i uczestniczył w organizowanych przez mistrza plenerach w Nagy - Bánya. Niezwykle istotnym dla twórczości Okunia był jego wyjazd do Rzymu w 1898 roku, gdzie osiadł wraz z żoną na ponad 20 lat.<sup>536</sup> Krajobrazy południa fascynować będą artystę właściwie do końca życia, mimo, iż powracał do kraju (w 1922 zostaje wiceprezesem TZSP, od 1930 uczył malarstwa w warszawskiej SSP im W. Gersona), jeszcze częściej podejmował podróże do Sorrento, na Capri, czy na dalmatyńskie wybrzeże Adriatyku.<sup>537</sup> Trudno z perspektywy tak licznych zmian mistrzów malarskich, i tak różnorodnych kontaktów i inspiracji artystycznych poszukiwać w twórczości Okunia śladów nauczania Grocholskiego. Jest to jednak artysta, który otwiera grupę wybitnych modernistów uczęszczających na zajęcia w Szwabingu a później w Neu - Passing. Choć początkowo jego twórczość była inspirowana realizmem (*Wieśniaczki z Kampanii* przed 1900), czy sztuką prerafaelitów (*Autoportret z żoną na tle Anticoli-Corrado* 1900<sup>538</sup>), wkrótce ujawniły się jego niezwykle zdolności malarskie czyniące zeń symbolistę i secesjonistę. Symbolizm Okunia przejawiał się zwłaszcza w portretach kobiet (*Tęsknota* z 1899, *Melancholia* wyst. w 1902, *Rozpacz* wyst. w 1902 r., *Amore* z 1902 roku)<sup>539</sup>, a także w pracach o tematyce baśniowej, fantastycznej (*Sen królowny* 1898, *Za siódmą górą za siódmą rzeką* wyst. 1899, czy *Królowna w sadzie* wyst. 1911)<sup>540</sup>, czy literackiej (ilustracje do *Pana Wołodyjowskiego*, *Boskiej Komedii* Dantego, tragedii Gabriele d'Annunzio *Francesca z Rimini - Francesca i Paolo*, czy *Księżniczki Maleny* Maurice'a Maeterlincka).<sup>541</sup> Symboliczny wymiar miały niektóre z pejzaży Okunia, gdzie włoski pejzaż był „ważnym tłem kompozycji symbolicznych i portretów.” (*Autoportret z żoną*, *Portret Mickiewicza*)<sup>542</sup>.

Okuń - secesjonista to przede wszystkim Okuń - ilustrator. W 1900 roku Zenon Przesmycki -Miriam zaprosił go do współpracy w piśmie „Chimera”, założonym rok później w 1901 roku, będącego sztandarowym pismem polskiej secesji. W ilustracjach tych poznajemy Okunia jako artystę konsekwentnie opowiadającego się za „secesją, tą najbardziej falistą i płaską”<sup>543</sup>. W

---

<sup>535</sup> *Artyści polscy w środowisku monachijskim...materiały źródłowe, op.cit., s.55.*

<sup>536</sup> *SAP*, t.VI, s.222-223.

<sup>537</sup> *Ibidem*, s.224

<sup>538</sup> S.Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka...*, *op.cit.*, s.253.

<sup>539</sup> *SAP*, t. VI, s.229.

<sup>540</sup> *Ibidem*, s.230.

<sup>541</sup> *Ibidem*.

<sup>542</sup> *SAP*, t.VI, s.228-229.

<sup>543</sup> S.Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka...*, *op.cit.*, s.253.



secesyjnym malarstwie „dość zręcznym lecz mało oryginalnym”<sup>544</sup> krzyżowały się „Właściwa temu kierunku arabeska linii i bluszczowość, reminiscencje z Beardsleya i Botticellego”.<sup>545</sup>

Zróznicowana i bogata artystycznie sylwetka Edwarda Okunia otwiera wśród uczniów Grocholskiego grupę artystów, którzy w sposób mniej lub bardziej odważny korzystali z nowych prądów w sztuce, eksperymentowali z nimi wychodząc nieraz odważnie poza granice secesji czy symbolizmu.

Artystą pozostającym w swej twórczości w kręgu secesji i symbolizmu, nie sięgającym do nowych, bardziej awangardowych kierunków, a przy tym nie wykraczającym poza granice XIX wiecznej stylistyki, był Antoni Gawiński (1876-1954). Artysta ten zaliczany obok Edwarda Okunia, Kazimierza Stabrowskiego, Bolesława Biegasa i Mariana Wawrzeckiego do warszawskiego kręgu secesji,<sup>546</sup> swoje artystyczne studia rozpoczął w Klasie Rysunkowej u W.Gersona, gdzie studiował od 1894 roku. W dwa lata później w 1896 rozpoczął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza, trwającą do 1899. W tym roku Gawiński udał się na krótko do Monachium, gdzie uczył się w Szkole Grocholskiego. Istotnym etapem artystycznej podróży stał się dla malarza pobyt we Włoszech, w latach 1903-1904, który przyniósł Gawińskiemu fascynację włoskim malarstwem quattrocenta i jego stylistyką.<sup>547</sup> Uznać należy, iż każdy etap nauki i każde środowisko artystyczne, w którym przebywał młody malarz, wywarły wpływ na jego twórczość. W początkowych pracach Gawińskiego przeważa stylistyka prac Gersona, pobyt na krakowskiej uczelni, a później związki ze środowiskiem warszawskim wyczuliły artystę na stylistykę secesyjną (cykl *Anielski ogród* repr. 1908 - il. 60), zaś studia pod kierunkiem Malczewskiego przyniosły mu zamiłowanie do tematyki baśniowej i fantastycznej (*Pieśń wiosenna* 1899, il. 61). Symbolizm i secesyjność prac Gawińskiego nie uległa zapewne żadnym zmianom podczas nauki u Grocholskiego, a temu etapowi artystycznego kształcenia przypisać należy ugruntowanie takiej stylistyki, czego dowodem może być praca *Samotny grób* (repr. 1908) pozostająca w bliskim związku z pracami A. Böcklina. Bardzo silny wpływ na twórczość Gawińskiego wywarło także XV- wieczne malarstwo włoskie, przekształcone przez artystę i dostosowane do jego artystycznych gustów, na drodze podobnej pracom malarskim angielskich prerafaelitów (*Źródło miłości, Jakub i Rachel*, repr. 1908) .

---

544 S.Krzysztofowicz-Kozakowska, F.Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s.357-358.

545 *Ibidem*.

546 M.Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s.136.

547 A.Lewicka-Morawska, M.Machowski, M.A.Rudzka, *Słownik...*, *op.cit.*, s.51-52.

Późne prace Gawińskiego, zwłaszcza z lat 20 XX wieku również pozostają w atmosferze symbolistycznej, wciąż dominują tematy baśniowe, nostalgiczne ( *Tęsknota* 1925). Jednakowa pozostaje także strona formalna prac, intensywność barw a przy tym wciąż secesyjna dekoracyjność kompozycji.<sup>548</sup>

Wszystkie wymienione cechy twórczości Antoniego Gawińskiego odnajdujemy także w ilustratorskich pracach tego artysty, zwłaszcza tych tworzonych dla literatury dziecięcej (J.J. Kraszewski *Stara baśń* 1908, M. Konopnicka *O Janku Wędrowniczku* 1929).<sup>549</sup>

Malarstwo Gawińskiego, „barwne fragmenty sennych kompozycji”<sup>550</sup>, oddające różnorakie i tajemnicze „stany duszne”, było zdaniem krytyki wolne od akademickich kanonów, szkolnych reguł, nie miało nic z „z rzemieślnictwa, fachu, profesyj, (...) oglądając je ma się (...) zadowolenie z poznania jeszcze jednego polskiego egotysty plastyka”.<sup>551</sup>

„Duchowość, myśl, natchnienie, inspiracja”<sup>552</sup> w pracach malarskich artysty oddalały Gawińskiego nieustannie od kierunku naturalistycznego, interpretowanego jako „umiłowanie brzydoty, kalectwa, bezkształtu proletaryackiego, (...) zwyrodniałe objawy (...) wschodnioeuropejskiej barbaryjności”,<sup>553</sup> czyniąc przy tym artystę „młodym bojownikiem malowanej poezji”<sup>554</sup>

Omawiając twórczość A. Gawińskiego na koniec wspomnieć należy, iż pisał on także książki i artykuły o sztuce (m.in. *O książkach Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1908, *Józef Buchbinder - polski malarz religijny*, w rkps: *Malarstwo wczorajsze w Polsce*, Warszawa 1910)<sup>555</sup>, z których jeden cytowałam w niniejszej pracy.<sup>556</sup>

Niewątpliwie jedną z najciekawszych artystycznych osobowości w szkole Grocholskiego i Szymanowskiego był Gustaw Gwozdecki (1880-1935). „Odbywane w ciężkich warunkach finansowych i dość nieregularne studia pozwoliły Gwozdeckiemu zdobyć szerokie i wielorakie umiejętności malarskie i rzeźbiarskie. Pewna chaotyczność przebiegu studiów, przy śmiałym i gwałtownym temperamentem artystycznym młodego malarza, przyczyniła mu cech, które krytycy

---

548 *Ibidem*, s.52.

549 *SAP*, Wrocław 1975, t.II, s.287-289..

550 A.Nowaczyński, *Antonii Gawiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, półr.2, nr 30, s.595.

551 *Ibidem*.

552 *Ibidem*, s.596.

553 *Ibidem*.

554 Parafraza cytatu, *Ibidem*.

555 *SAP*, t.II, s.287-289.

556 *Vide* przyp.529.

uznawali bądź za owoc niedokształcenia i dyletantyzm, bądź za wyraz silnej bezkompromisowej indywidualności.”<sup>557</sup> W tych słowach o chaosie studiów i artystycznym temperamentcie Gwozdeckiego pisał w 1904 roku Ryszard Fański:

„typowym jest - przez tę niecierpliwość tworzenia, tak wspólną całemu jego pokoleniu, przez tę niemożność, sztuczną, czy szczerą, przebycia porządnie studiów artystycznych; przez indywidualność, rozwijającą się z krańcową energią i gardzącą historią i szkołami.”<sup>558</sup>

Śledząc biografię Gwozdeckiego wartym odnotowania jest fakt, iż właśnie od szkoły Grocholskiego w Monachium rozpoczął on w 1899 roku studia artystyczne.<sup>559</sup> Tam też odnalazł zapewne niczym nie skrzepowaną swobodę twórczą. Prywatne szkoły, w tym także szkoła przy Gabelsberrgstrasse stanowiły zawsze doskonały azyl dla samouków jakim niewątpliwie był Gwozdecki, stroniący zawsze od „reguł, szkół i katedr akademickich”<sup>560</sup>, który „samoistnie dociekał (...) zagadek i (...) zawiłych problemów sztuki”.<sup>561</sup> Zapewne z braku funduszy na dalszą naukę w szkole artysta wyjechał do Dachau, stamtąd też przesyłał na wystawy Kunstvereinu swe krajobrazy, które wkrótce zyskały wysokie oceny krytyki niemieckiej. Po roku 1900 Gwozdecki prawdopodobnie studiował w krakowskiej SSP, później został uczniem K. Krzyżanowskiego. Po niewątpliwym sukcesie obrazu *Anioł oracz* malarz wyjechał do Paryża gdzie rozpoczął naukę rzeźby w pracowni H.Ponscarne’a.<sup>562</sup> We francuskiej stolicy Gwozdecki brał regularnie udział w salonach, swe prace prezentował na ekspozycjach Société Nationale des Beaux-Arts, Salon des Indépendants, Salon d’Automne, i Salon Tuileries.<sup>563</sup> W 1912, w swej paryskiej pracowni, Gwozdecki po raz pierwszy urządził autorską wystawę obrazów rzeźb. Wstęp do wydanego specjalnie na tę okazję niewielkiego katalogu sporządził Andre Salmon, określając w nim Gwozdeckiego mianem „kwiatu młodości”, artysty „wyzwolonego z kajdan akademizmu”, wróżąc mu przy tym świetlaną przyszłość.<sup>564</sup> W katalogu, wydanym rok później (w 1913), podczas kolejnej indywidualnej wystawy artysty znalazł się fragment recenzji prac Gwozdeckiego autorstwa Apollinaire’a, niewątpliwie świadczący o zainteresowaniu jakim w

---

557 *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.530.

558 W.Juszczak, *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, Wrocław 1976, s.138.

559 *Artyści polscy w środowisku...materiały źródłowe*, o.cit., s.40.

560 Cytat z A.Schrödera, za: A. Lipa *Gustaw Gwozdecki 1880-1935*. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznań 2003,s.8.

561 *Ibidem*.

562 *SAP*, t.II, s.530.

563 *Malarstwo Polski. Modernizm*, oprac.W.Juszczak, M.Liczbińska, Warszawa 1977, s.336-337.

564 *Gustaw Gwozdecki. Exposition du samedi 15 au lundi 24 juin 1912*, Paris 1912, s.8.

środoowisku paryskim cieszył się ten malarz.<sup>565</sup> Nobilitacją dla Gwozdeckiego było zaprezentowanie jego prac wśród dzieł P.Picassa, A. Archipenki czy F. Picabii, swoistych ikon kubizmu, podczas Salonu Jesiennego w 1913 roku. W 1917 roku Gwozdecki wziął udział w I Wystawie Ekspresjonistów Polskich, będącej znaczącym wydarzeniem w historii tego kierunku w sztuce polskiej.<sup>566</sup> Rok przed Wystawą Ekspresjonistów malarz wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie jego twórczość dostrzeżona została przez tamtejszą publiczność, będąc przy tym szeroko komentowana w prasie amerykańskiej (artykuły w „Vanity Fair” z 1920, „Art News” z 1921/22 czy „Poland” z 1921 roku)<sup>567</sup>. W 1928 Gwozdecki stanął na czele Komitetu Stosunków Artystycznych Polsko-Amerykańskich, a staraniem tego Komitetu w roku 1930, w paryskiej Bibliotece Polskiej, otworzono wystawę nowopowstałego Związku Artystów Grafików w Paryżu. W Nowym Jorku był on także członkiem Zarządu Amerykańskich Salonów Dorocznych.<sup>568</sup>

Początkowy okres twórczości Gwozdeckiego pozostawał pod silnym wpływem malarstwa monachijskiego końca wieku. „Przebywając w Monachium w szczytowym okresie rozwoju tamtejszej sztuki modernistycznej (przy niesłabnącej popularności twórczości Arnolda Böcklina ) Gwozdecki przesiąka atmosferą rodzącej się secesji, głównie dzięki osobie swego nauczyciela, Grocholskiego (...). W Monachium styka się z malarskim zjawiskiem <<stimmungu>> (...) oraz uczy się techniki rysowania węglem, którą wykorzystywał w wielu studiach portretowych.”<sup>569</sup> Obrazem najbliższym twórczości Grocholskiego, zwłaszcza jego pracom portretowym, jest *Autoportret ( Głowa chłopca - Apokalipsa)* z ok.1900 roku. W dziele tym zastosowane zostało podobne do portretów Grocholskiego rozwiązanie formalne, wydobycie twarzy portretowanego jasnym światłem, a przy tym spowicie reszty przedstawienia w ciemności. O nowej drodze stylistycznej obranej przez Gwozdeckiego, na którą nie zdecydował się jednak Grocholski, świadczy inne „studium portretowe”, *Sfinks* (ok. 1904) bardziej nowoczesny, ekspresyjny, mimo zastosowania tych samych środków formalnych. Artysta poszedł nawet dalej w swych artystycznych poszukiwaniach, o niezwykłym charakterze jego twórczości, coraz śmiej ewoluującej między symbolizmem a ekspresjonizmem, świadczą prace *Kapliczka* z 1900 roku (il. 62), debiut malarski Gwozdeckiego, pozostające w podobnej ciemnej tonacji *Melancholia* z 1906 roku (il. 63) czy *Księżyc* z 1908 (il. 64), a przede wszystkim praca *Ballada F-dur*, która

---

565 SAP, t.II, Wrocław 1975, s.530.

566 *Ibidem*, s.530-531.

567 Zob.w: A.Lipa *Gustaw Gwozdecki 1880-1935...*, *op.cit.*

568 *Malarstwo Polskie...*, *op.cit.*, s.336.

569 Cytat z A.Schrödera, za: A.Lipa *Gustaw Gwozdecki 1880-1935...*, *op.cit.*,s.44.

przyniosła artyście I nagrodę na konkursie paryskiego pisma „Sztuka” w 1904 roku.<sup>570</sup> W pracy tej poznajemy najbardziej mroczną, tajemniczą stronę twórczości artysty, wydobytą niezwyklej doborem ciemnych, głębokich tonów barwnych „Kiry na pierwszym planie, ciemność widmowa, dalej martwa bladość lic pielgrzymy, sylwetowy cień krzyża i wreszcie tło obłoków, nasiąkniętych miękko jasnością i cieniem (...). Cała potężna harmonia czarnych i białych tonów - harmonia żałoby. I w tej potężnie wyrażonej wartości kolorystycznej tkwi jedna z kardynalnych cech młodego artysty. On rzeczywiście kocha się w barwach: wielbi kadm, szaleje za kobaltem, tarza się w karminach”.<sup>571</sup> Niewątpliwie źródłem tych barwnych eksperymentów z nasycenymi ciemnymi tonami szukać należy pośrednio w malarskim stylu niektórych prac Grocholskiego, jak również we wpływach środowiska monachijskiego z A.Böcklinem na czele.

W pracach *Martwa natura z japońską laleczką*, z 1913 roku, najbardziej „Matisowskim” obrazie<sup>572</sup>, czy w dziełach *W pracowni* oraz *Akt kobiecy* z lat 20-tych, artysta bliski jest twórczości francuskich fowistów, gdy tymczasem rzeźby z tego okresu np. *Amazonka*, stanowią odwołania do kubizmu i sztuki prymitywnej.<sup>573</sup> Pobyt we Francji przyczynił się zapewne do zainteresowania artysty sztuką środowiska *Ecole de Paris*, którego stylistykę, zbliżoną do Ch. Soutina czy A.Modiglianiego odnajdujemy w jednej z najbardziej paryskich prac tego artysty, w datowanej na rok 1920 pracy *Kiki z Montparnasse* (il. 65). O różnorodności malarskiej twórczości Gwozdeckiego, swoistym eksperymentowaniu stylistycznym, świadczyć może także praca *Judyta II* (il. 66), jeszcze jedna wersja tego samego obrazu, pochodząca z klasycyzującej serii.

Autorka najnowszej publikacji biograficznej Gwozdeckiego, A.Lipa, stawia tego ucznia Grocholskiego wśród najznakomitszych nazwisk artystycznej awangardy, „Weissa, Dunikowskiego i Wojtkiewicza.”<sup>574</sup>

Wśród uczniów Szymanowskiego i Grocholskiego odnajdujemy dwóch członków krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, mistrzów formy secesyjnej i zdeklarowanych modernistów Ignacego Pieńkowskiego oraz Henryka Szczyglińskiego.

Obok twórczości Gustawa Gwozdeckiego, czerpiącego inspiracje ze sztuki ekspresjonizmu, malarstwa fowistycznego czy sztuki kręgu *Ecole de Paris*, twórcą o równie

570 SAP, t.II, s.530.

571 W.Juszczak, *Teksty o malarzach...*, op.cit., s.137.

572 A.Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880-1935...*, op.cit, s.22 - M. Gołąb zestawia pracę Gwozdeckiego z obrazem *Statuetka i wazy na orientalnym dywanie* Henri Matisse’a.

573 SAP, t.II, s.531.

574 A.Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880-1935...*, op.cit., s.8.

niejednolitym charakterze drogi artystycznej, był Ignacy Pieńkowski (1877-1948). Do Szkoły Grocholskiego zapisał się w roku 1899<sup>575</sup> po wcześniejszej nauce początkowo w Klasie Rysunkowej u W. Gersona (w latach 1892-95), oraz studiach u T. Axentowicza i L. Wyczółkowskiego w SSP (w latach 1895-98).<sup>576</sup> Nieregularne studia u Grocholskiego oraz przebiegające prawdopodobnie w tym samym czasie studia na paryskich Académie Julian oraz Académie Colarossi<sup>577</sup>, były istotnym dla rozwoju artystycznego uzupełnieniem edukacji młodego malarza.<sup>578</sup> Życiorys artystyczny Pieńkowskiego od 1910 roku wiąże się bezpośrednio z historią Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, którego właśnie w tym roku został członkiem.<sup>579</sup> Jednym z najważniejszych działań, jakie artysta podjął w Towarzystwie, było opracowanie w 1922 roku jubileuszowego albumu „Sztuki” we współpracy z Janem Bukowskim i Stanisławem Filipkiewiczem.<sup>580</sup> Pierwsze dwudziestolecie XX wieku to czas intensywnych podróży artystycznych (1906-09 pobyt w Paryżu, 1909-13 w Warszawie - profesor SSP, 1914-1918 w Rosji), oraz udziału w licznych wystawach w kraju (najczęściej wystawiał w krakowskim TPSP oraz warszawskiej Zachęcie) i za granicą (1917-1918 wystawy w kijowskim Salonie Artystycznym).<sup>581</sup> W 1918 roku po powrocie z Rosji, gdzie artysta spędził lata I Wojny Światowej, Pieńkowski objął stanowisko profesora krakowskiej ASP, choć nominację na nie otrzymał już w 1914 roku.<sup>582</sup> Artysta podróżował również do Francji, Włoch i Brazylii, gdzie w 1925 roku w Kurytybie zorganizowana została jedna z jego licznych indywidualnych wystaw.<sup>583</sup> W twórczości Ignacego Pieńkowskiego trudno dostrzec wpływ malarstwa Stanisława Grocholskiego. We wczesnej twórczości tego artysty, zwłaszcza w pracy *Tivoli* z 1901 roku, odnajdujemy jednak inspiracje ponurym i tajemniczym symbolizmem oraz ciemną tonacją barwną, tak charakterystyczną cechą stylową w środowisku monachijskim końca XIX wieku.

---

575 H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku...; materiały źródłowe*, *op.cit.*, s.58.

576 A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Słownik...*, *op.cit.*, s. 160.

577 I. Pieńkowski wyjechał do Paryża razem z Wojciechem Weissem oraz Janem Bukowskim za: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, *op.cit.*, t.III, s.29.

578 *Malarstwo Polskie...*, *op.cit.*, s.346.

579 *Sztuka kręgu „Sztuki”. Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka 1897-1950. Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 1995, s.88.

580 *Ibidem*, s.34. I. Pieńkowski był także sekretarzem „Sztuki” (1922), prezesem (1923) i wice prezesem Towarzystwa (1926) oraz jego skarbnikiem (1935-1936). *Sztuka kręgu „Sztuki”...*, *op.cit.*, s.45-46.

581 *Malarstwo Polskie...*, *op.cit.*, s.346.

582 A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Słownik...*, *op.cit.*, s.160.

583 *Malarstwo Polskie...*, *op.cit.*, s.346.

Zdecydowanie silniejsze oddziaływanie na twórczość Pieńkowskiego miało artystyczne środowisko Paryża, gdzie malarz miał okazję zapoznać się z twórczością P.-A.Renoira, P.Cézanne'a czy P.Gaugéna. Prace Pieńkowskiego, podobnie jak wspomnianych mistrzów francuskich, mają bardzo urozmaicony i nasycony koloryt, artysta stosuje barwy jasne, używa czystych kolorów „Wybitną cechą jego talentu jest niezwykle poczucie koloru. A kolorystyka ta nie polega na posługiwaniu się jaskrawymi, wprost z palety czerpanymi farbami, ale na przetapianiu ich na pewne z góry obmyślane i konsekwentnie przeprowadzone harmonie barwne.<sup>584</sup> Obok koloru istotną cechą jego twórczości jest nieustannie obecny „miękki, łagodny modelunek, akcentowanie linii i rytmów, zgodnie z duchem dyskretnie zresztą stosowanej secesji”.<sup>585</sup>

W tematach wybieranych przez Pieńkowskiego, oraz w zastosowanych w nich układach formalnych i stylistyce widoczny jest wpływ malarstwa P.Cézanne'a ( *Portret żony - Tulipany* 1907 – il. 67, *Martwa natura z muszlą* 1910, *Zielony pajac* wyst 1922). Portrety, obok martwych natur zdają się być jednym z najczęstszych a przy tym najciekawszych tematów w twórczości Pieńkowskiego. Wspomniany już „cézannowski” portret żony Junty z tulipanami, czy *Dama z pomarańczami* (1907), *Przy śniadaniu* (repr.1922), *Panna i pajac* (repr.1922), wpisują się w charakterystyczną dla tego artysty konwencję obrazowania kobiet wraz z towarzyszącą im martwą naturą, na którą często składają się patery z owocami, wazony z kwiatami, zawsze ustawione na stołach zaślanych barwnymi obrusami z doskonale wystudowaną draperią. Motyw materiału, draperii, kotar powraca również w przypadku aktów kobiecych, pozostających w nowoczesnej, modernistycznej stylistyce (*Poranek* wyst.1904, *Kobieta z lustrem* repr.1911 *W zaciszu domowym* repr.1917 - il. 68, *Fatima* 1919 - il. 69 ).<sup>586</sup> W późniejszym malarstwie pejzażowym, zwłaszcza w cyklach brazylijskich krajobrazów Pieńkowski czerpał inspiracje z prac francuskich fowistów, zwłaszcza z H.Matisse'a,<sup>587</sup> wyraźnie rozdzielając barwami poszczególne elementy kompozycji.

Henryk Szczygliński (1881-1944) po studiach w Szkole Rysunkowej W.Woźczarskiego w Łodzi<sup>588</sup> udał się do Monachium gdzie przez rok, od 1898 do 1899 uczęszczał na zajęcia w

---

584 W.S., *Ignacy Pieńkowski. Wystawa Towarzystwa „Sztuka” w TPSP*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, półr.1, nr 16, s.249.

585 T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, *op.cit.*, t.III, s.30.

586 SAP, t.VII, Wrocław 2003, s.121.

587 T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, *op.cit.*, t.III, s.30.

588 Informacja zamieszczona w biografii artysty na stronie serwisu [www. artinfo.pl](http://www.artinfo.pl)

prywatnych szkołach Grocholskiego i Ażbè'go.<sup>589</sup> Kolejnym etapem, zdaje się najbardziej znaczącym i kształtującym artystyczną drogę Szczyglińskiego, był okres studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (późniejszej ASP) w latach 1899-1907. Krakowskie studia przebiegały pod kierunkiem wybitnych artystów, stanowiących o nowym obliczu Szkoły i Akademii, powołanych przez Juliana Fałata na profesorów uczelni: J.Malczewskiego, L. Wyczółowskiego, T. Axentowicza i J. Stanisławskiego.<sup>590</sup> Artysta pozostał w Krakowie do 1914 roku, a po służbie w Legionach przeniósł się w 1917 roku do Warszawy.<sup>591</sup> Od 1918 roku należał do prestiżowego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, gromadzącego wówczas najważniejszych artystów z kręgu moderny.<sup>592</sup> Od 1921-1925 Szczygliński obejmował stanowisko prezesa Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego.<sup>593</sup> Artysta był wielokrotnie nagradzany na wystawach krajowych i zagranicznych, jednak za najważniejszą wystawę, w której uczestniczył, uznać należy wystawę wiedeńską z 1906 roku, będącą przełomowym wydarzeniem dla Towarzystwa „Sztuka”. Na ekspozycji zorganizowanej wspólnie z artystami Secesji Wiedeńskiej, Szczygliński wystawiał obok takich artystów jak J. Mehoffer, T. Axentowicz, W. Ślewiński, K.Frycz i S. Kamocki.<sup>594</sup>

Historycy sztuki z epoki oraz dzisiejsi badacze jednoznacznie wiążą artystyczną postawę Szczyglińskiego ze szkołą pejzażu Jana Stanisławskiego. „Nazwisko Szczyglińskiego wiąże się organicznie z dziejami tego kursu pejzażowego; był to jeden z najbardziej wówczas obiecujących uczniów Stanisławskiego. Jego wybitne i oryginalne poczucie koloru, jego entuzjazm dla barwy, dla jej dźwięku i harmonii, zwróciły na Sz. uwagę profesora i kolegów. W szkole tej prowadzonej przeważnie w <<plein- airze>> pozostawiano indywidualności ucznia pełną swobodę”.<sup>595</sup> Zdaniem T. Dobrowolskiego Szczygliński był, obok Stanisława Kamockiego i Stefana Flipkiewicza, najbardziej cenionym przez Stanisławskiego uczniem.<sup>596</sup>

W pejzażach Szczyglińskiego obok „secesyjnego konturu i (...) nalotu rysunkowego stylu Wyspiańskiego”<sup>597</sup>, szczególną uwagę zwracają efekty kolorystyczne płócien artysty, uzyskane poprzez ciekawy dobór farb, często gęstych zieleni, „ciemnych szarości, ugrów, granatów (...)

---

589 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku...; materiały źródłowe, op.cit.*, s.63.

590 A.Lewicka-Morwska, M.Machowski, M.A.Rudzka, *Słownik...*, *op.cit.*, s.198.

591 Informacja z biogramu na stronie [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl)

592 *Sztuka Kręgu „Sztuki”...*, *op.cit.*, s.95.

593 Informacja z biogramu na stronie [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl)

594 *Sztuka kręgu „Sztuki”...*, *op.cit.*, s.25.

595 W. Mitański, *Wystawa Henryka Szczyglińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1918, półr.2, s.441.

596 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, *op.cit.*, t.III, s.36.

597 *Ibidem*, s.42.



kładzionych grubo i szeroko”<sup>598</sup>, impastowo. Wszystkie te zabiegi formalne miały na celu oddanie specyficznej atmosfery, tajemniczości przedstawienia (*Padający śnieg* ok 1907 il. 70, *Wiatrak* repr. 1932 - il. 71), a w nokturnach służyły wzmocnieniu niepokoju, podkreślając ponury nastrój architektury (*Kościół Piotra i Pawła w nocy* ok 1900).

„Szczygliński (...) jest stukaratomowym poetą i śni mu się zarówno bajka życia jak i bajka sztuki. Przez pryzmat tego poetycznego nastawienia ogląda przyrodę stając się w ten sposób jednym z najbardziej oryginalnych malarzy krajobrazu.”<sup>599</sup>

Pejzażystą w Szkole Grocholskiego, tworzącym prace w odmiennej od Szczyglińskiego konwencji, był Soter August Jaxa Małachowski (1867-1952), jeden z najważniejszych przedstawicieli polskiej szkoły marynistycznej. Dziś twórczość tego artysty znana jest zwłaszcza na rynku antykwarycznym, jednak już w epoce nie przeszła ona niezauważona. Po studiach w Odeskiej Szkole Rysunkowej a następnie w latach 1892-94 w krakowskiej SSP u F.Cynka, I.Jabłońskiego i W.Łuszczkiewicza<sup>600</sup> artysta przybył do Monachium i zapisał się w roku 1894 do szkoły Grocholskiego, działającej zapewne już przy Printz Regenten Strasse w Neue-Passing.<sup>601</sup> Fakt, iż nazwisko tego artysty nie figuruje wśród studentów Akademii ani żadnych innych szkół prywatnych, pozwala nam postawić tezę, iż przez większą część swojego pobytu w Monachium malarz uczęszczał do podmonachijskiej willi Grocholskiego. Świadczyć o tym może fakt, iż Soter Jaxa opuścił bawarską stolicę w 1901 roku,<sup>602</sup> w tym samym, w którym Grocholski ostatecznie zamknął szkołę i wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Zaraz po tym wydarzeniu Małachowski powrócił do Krakowa, gdzie zamieszkał na stałe. Artysta podróżował do Włoch, Zakopanego oraz nad Morze Czarne,<sup>603</sup> z każdej podróży przywożąc ciekawe i bardzo dobre artystycznie pejzaże.

Artysta omówiony został pokrótce przez Clarusa w jego cyklu artykułów poświęconych „Monachijczykom Nowoczesnym”. Krytyk wysoko ocenił prace początkującego malarza, określając go jako „bardzo silny, choć za powoli rozwijający się talent, specjalistę morza Czarnego, z którego rozwinię się być może kiedyś polski Thaulow”<sup>604</sup>.

Podróże artystyczne przyniosły Małachowskiemu dwie fascynacje, wyraźnie objawiające się w

---

598 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka...*, *op.cit.*, s.202-203.

599 W. Bunikiewicz, *Nasi artyści. Hentyk Szczygliński w trzydziestolecie twórczości*, „Świat” 1932, nr 47, s.11.

600 Informacje ze strony [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl)

601 H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku...; materiały źródłowe*, *op.cit.*, s.52.

602 *Ibidem*.

603 Informacje ze strony [www.arinfo.pl](http://www.arinfo.pl)

604 Clarus, *Monachijczycy Nowocześni...*, *op.cit.*, „Kraj”, 1900, nr 20, s.289.

jego marinach. O pierwszej z nich świadczy umiłowanie wybrzeży Morza Czarnego, zwłaszcza okolic rodzinnej Odessy, widoczne zwłaszcza w pracach *Brzeg Morza Czarnego*, *Burza u brzegów Krymu* czy *Burza w Dafinówce pod Odessą* (wyst. 1897 rok) czy w pełnej dramatyzmu, dynamicznie malowanej pracy *Rozbitkowie* (il. 72). Kolejnym miejscem, które przyciągało malarza była niewątpliwie Wenecja i wody jej zatoki, które obrazował w latach 20 XX wieku. W pracach *San Giorgio Maggiore* (1925, il. 73) czy *Wenecja* (1920, il. 74), malowanych w jednej z najczęściej wybieranych technik przez Małachowskiego, technice mieszanej akwareli i gwaszu, widać bliski symbolizmowi, pełen tajemniczości nastrój przedstawienia, potęgowany pastelowymi, zgaszonymi mgłą barwami. Swoista tajemniczość i nastrojowość uwidacznia się również w licznych nokturnach marynistycznych Sotera Jaxy, z których wspomnieć można *Nokturn* (il. 75) oraz *Port w nocy* (il. 76).

Choć ze względu na czas spędzony przy boku Grocholskiego w Neue - Passing uznać należy Sotera Jaxę Małachowskiego za najwierniejszego ucznia Grocholskiego, to we wspomnianych pracach trudno doszukać się wpływu mistrza, choć podobnie jak większość uczniów Szkoły, także ten artysta nazwany być może wychowankiem moderny.

Omawiając uczniów Szkoły Malarstwa i Rysunku, warto na koniec przybliżyć czytelnikowi dwie sylwetki bardzo dobrych, moim zdaniem, portrecistów - Zofii Atteslanderowej (il. 77-79) oraz Wacława Dyzmańskiego (il 80-83), którzy w tym samym czasie, zaraz po roku 1900, podjęli studia w szkole Stanisława Grocholskiego.

Zofia Atteslander (1874-1927) przyjechała do Monachium, po krótkich studiach w Krakowie u Jacka Malczewskiego, w 1900 roku.<sup>605</sup> Studia u Grocholskiego prowadziła równoległe z nauką w pracowniach prywatnych Franza von Lenbacha, mistrza monachijskiego malarstwa portretowego, oraz Heinricha Knirra.<sup>606</sup> W 1902 roku artystka rozpoczęła naukę malarstwa pejzażowego w „niemieckim Barbizonie”, podmonachijskim Dachau u boku akademickiego wykładowcy Adolfa Hölzela. Kariera malarki rozkwitła jednak dopiero po 1904 roku, kiedy w Wiesbaden portretowała członków rodziny królewskiej i arystokratycznych rodów.<sup>607</sup>

Prezentowane w części ilustracyjnej pracy studia Zofii Atteslander celują doskonałą techniką rysunkową oraz elegancką w swej oszczędności środków artystyczną formą.

Zgoła odmienny styl prezentują prace Wacława Dyzmańskiego, który w swej twórczości portretowej, fascynującej krytyków tajemniczą i melancholijną atmosferą, zawsze starał się łączyć pierwiastek symboliczny z secesyjną formą. Artysta ten, wzorem wielu innych twórców,

605 SAP, t.I, Wrocław 1971, s.44.

606 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku...; materiały źródłowe, op.cit, s.28.*

607 SAP, t.I, s.44

po studiach w Klasie Rysunkowej u W. Gersona, podjął naukę w krakowskiej SSP u F. Unierzyskiego i L. Wyczółkowskiego, trwającą z przerwami od 1899 do 1902 roku. Przed 1900 rokiem przebywał kolejno w Rzymie, Mediolanie i Florencji.<sup>608</sup> Jak wynika z artykułu poświęconego Dyzmańskiemu z okazji jego indywidualnej wystawy w TZSP w Warszawie, artysta pracował także w Paryżu, długie lata przebywał we Florencji i Rzymie.<sup>609</sup> W. Dyzmański pracował jako konserwator w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, przypisuje mu się konserwację prawie 40 obrazów z kórnickiej Galerii Obrazów, zaprojektował także polichromię kościoła NMP w Pabianicach.<sup>610</sup>

Zdaniem komentatora wystawy Dyzmańskiego w TZSP w 1917 roku, sztuka tego artysty łączy różnorakie wpływy, uległa bowiem oddziaływaniu wielu artystycznych środowisk „Z racji tej zapewne i na dorobku jego artystycznym odzwierciedla się wpływ atmosfery artystycznej w jakiej przebywał.”<sup>611</sup> Krytyk dostrzega w autoportrecie artysty „echa Böcklinizmu”, czy wpływy Moreau w studium *Salome*.<sup>612</sup> Najbardziej niezwykle wydają się być portrety kobiet, „Poprzez spojrzenie czarnych oczu niewieścich, poprzez linię ust i układ rąk spowiada melancholii swoją smętną, idealistyczną tęsknotę. Nawet przez karnację ciał (...) mówi duchowość, mówi właśnie to smętne zapatrzenie, któremu Dyzmański oddał się całkowicie.”<sup>613</sup> Portrety obdarzył artysta „niepokojem, (...) tęsknotą, swoim idealizmem”<sup>614</sup>, i w tym najbliższe są stylistyce symbolizmu końca wieku. Zgoła inny styl prezentują prace z wystawy warszawskiej z 1922 roku, na której Dyzmański zaprezentował „typy” Z Górnego Śląska. Zdaniem Władysława Wankie są one pozbawione idealizmu, dominuje w nich „sucha (...) twarda przyroda”<sup>615</sup>, gdzie „dymy z hut i kopalni, mgła słońca niebo zaciemniając lub refleksując ziemię” .<sup>616</sup>

Nie sposób w tej pracy omówić dokładnie wszystkich uczniów Stanisława Grocholskiego czy Waclawa Szymanowskiego. Nie sposób znaleźć także wspólnego mianownika dla twórczości tych artystów - malarzy, podobnie jak nie jest możliwym syntetyczne ujęcie artystycznego obrazu całego pokolenia. Artyści ci kształcili się na akademiach lub w akademickich pracowniach,

---

608 *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.142.

609 *Indywidualności. Wystawa prac Waclawa Dyzmańskiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Świat”, 1917, nr 37, s.3.

610 *SAP*, t.II, s. 142.

611 *Indywidualności. Wystawa prac...., op.cit.*, s.3

612 *Ibidem*.

613 *Ibidem*.

614 *Ibidem*, s.3-4.

615 W.Wankie, *Z wystaw warszawskich*, „Świat”, 1922, nr 51, s.8.

616 *Ibidem*.

terminowali krótko w rozmaitych szkołach artystycznych często zmieniając mistrzów i przerywając naukę, a nade wszystko podróżowali. Właśnie te podróże artystyczne, a nie szkoły i regularna nauka, kształtowały i inspirowały artystyczny wizerunek twórców urodzonych na przełomie lat 60 i 70 XIX stulecia. Wszystkich omówionych przeze mnie malarzy nazwać można „artystycznymi Nomadami”, eksperymentujących z kierunkami i konwencjami w sztuce, pozostających częściej wiernymi bardziej tematowi niż konkretnej stylistyce. Dla nich Szkoła Malarstwa i Rysunku Wacława Szymanowskiego i Stanisława Grocholskiego była jedynie etapem, jeszcze jedną studnią, z której zaczerpnęli podczas krótkiego postoj.

## **Zakończenie**

Rozpoczynając badania nad tematem niniejszej pracy, kontaktując się z muzealnikami, prosząc o dokumentację prac Stanisława Grocholskiego czy o pokazanie jego dzieł, spotykałam się z wieloma pytaniami. Często dotyczyły one samego artysty, faktów z jego biografii zarówno prywatnej jak i artystycznej, równie często pytano także o powody, dla których zajęłam się takim tematem. Pod sam koniec pracy nad tematem pojawiły się inne głosy, świadczące o zaciekawieniu, czy nawet zaskoczeniu zebranych przeze mnie materiałem, dotyczącym artysty poniekąd zapomnianego, a tym bardziej mało docenionego.

Celem pracy stało się właściwie w równym stopniu przywrócenie pamięci o samym artyście, na drodze uzupełnienia jego biografii a także sprostowania wielu zawartych w niej błędów czy niejasności, jak również, poprzez analizę twórczości, przypomnienie sylwetki artystycznej Stanisława Grocholskiego.

Istotne znaczenie miało zwłaszcza wyjaśnienie nieścisłości biograficznych, których źródeł należy doszukiwać się w *Pamiętniku Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie* E. Świewowskiego. Autor ten pomylił dwóch artystów - malarzy Stanisława Grocholskiego oraz Tadeusza Grocholskiego, podpisując biogram Stanisława Grocholskiego imieniem Tadeusz. Konsekwencją tego błędu jest mylenie przez dzisiejszą literaturę, dotyczącą malarstwa polskiego XIX wieku, biografii obu artystów, a przy tym przypisywanie Stanisławowi Grocholskiemu niektórych faktów z życia Tadeusza Grocholskiego. Mowa w tym miejscu zwłaszcza o rzekomych studiach Stanisława Grocholskiego w Paryżu u Leona Bonnata, czy o pobycie tegoż

artysty na Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w charakterze wykładowcy. Sprostowanie faktów biograficznych wydaje się o tyle znaczące, iż środowisko muzealników również powtarza błędy wynikające z publikacji Świeykowskiego, czego dowód stanowią może najnowsza publikacja z 2001 roku, o zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, i zawarty w niej biogram Stanisława Grocholskiego. Kontakty z rodziną Grocholskich pomogły mi w dużej mierze w uściśleniu szczegółów z biografii artysty, zaś rozmowy z mgr Hanną Kotkowską – Bareja, monografistką Wacława Szymanowskiego, rzuciły nowe światło na właściwie enigmatyczne zagadnienie prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Wacława Szymanowskiego i Stanisława Grocholskiego.

Zebrany dla potrzeb pracy materiał ilustracyjny pozwolił odkryć zapomniane malarstwo Stanisława Grocholskiego, nieobecne na stałych ekspozycjach muzealnych.

Rozmowy z muzealnikami, badania biograficzne, a także studia nad artystycznym dorobkiem Grocholskiego utwierdziły mnie w przekonaniu, iż temat mojej pracy stanowić może głos w dyskusji nad poniekąd zapomnianym rozdziałem polskiego malarstwa. Stanisław Grocholski, Wacław Szymanowski oraz wielu innych artystów, których dzieła przytoczyłam w pracy czy zaprezentowałam w części ilustracyjnej, należą w moim przekonaniu do zapomnianego, nawet nieobecnego dziś pokolenia artystycznego. Jest ono poniekąd zagubione i niewidoczne, pozostając w historii sztuki gdzieś pomiędzy legendarnym tzw. brandtowskim sztabem a fenomenem Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, czy „nowym w sztuce” odkrywanym przez Jana Stanisławskiego i jego uczniów.

Twórczość pokolenia artystów, których aktywność malarska przypada na lata 80 i 90 XIX wieku, związanych z „Bawarskimi Atenami” - Monachium, stanowi moim zdaniem świadectwo istnienia swego rodzaju wewnętrznego prądu malarskiego. Kierunek ten funkcjonujący od połowy lat 80 aż do I wojny światowej, istniał równoległe z wszystkimi najważniejszymi, kierunkami ówczesnej sztuki - impresjonizmem, symbolizmem, wreszcie secesją czy ekspresjonizmem. W literaturze pozostaje on do dziś bez nazwy, przez to wielu artystów z ich bogatą i różnorodną twórczością zamyka się w jednym rozdziale pt. „Malarstwo czwartej ćwierci wieku”, lub określany jest mianem epigonizmu, czy artystycznego wstecznictwa, Taka klasyfikacja jest w moim przekonaniu nie tyle krzywdząca co bardzo nieścista, nie da się bowiem jednoznacznie zdefiniować twórczości pozostającej pod tak wieloma różnorodnymi wpływami, kształtowanej przez wiele artystycznych środowisk, żywo reagującej na zmieniające się kierunki w sztuce, a przy tym, z powodów czysto materialnych, kształtowanej przez twarde rynkowe reguły i wymogi klienteli o raczej mało wyszukanych, choć bardzo jednolitych gustach.

Świadomym terminem jaki użyłam dla określenia tego swoistego „drugiego dna” polskiej sztuki malarskiej był postakademizm. Pisząc zwłaszcza o malarstwie rodzajowym oraz o tematyce karnawału i arlekinady w sztuce Grocholskiego przybliżam powyższą nazwę sformułowaniu Marii Poprzęckiej „malarstwo salonowe”, nie jest to jednak nazwa tożsama. Myśląc o polskim malarstwie salonowym historycy sztuki i jej koneserzy myślą najczęściej o wyrafinowanych stylowo, bogatych kompozycjach Władysława Czachórskiego, czy nieco cikliwych pracach Piotra Stachewicza.

Postakademizm Grocholskiego i innych artystów z jego pokolenia, opierał się na kilku ważnych podstawach. Pierwszą z nich było akademickie wykształcenie artystów, zdobyte w toku mniej lub bardziej regularnych studiów zarówno na akademiach sztuki jak i w szkołach prywatnych u mistrzów „nieakademików”. Inną równie ważną cechą tego malarstwa, związaną bezpośrednio z akademickim wykształceniem, była doskonała technika malarska, opierająca się na maestrii rysunkowej, studiach aktu, zamiłowaniu do efektów świetlnych i kolorystycznych. Malarze „postakademicy”, w tym także sam Grocholski, byli grupą niezwykle zróżnicowaną pod względem malarskich talentów, często jednak niedobory właśnie talentu wypełniali przywiązaniem do akademickiej techniki, „szkolnego” wyrobienia technicznego.

Obok akademickiego wykształcenia i dopracowanej techniki malarskiej kolejną istotną cechą, która pozwala na określenie malarstwa Grocholskiego i wielu innych malarzy jego generacji mianem postakademickiego, jest brak artystycznego rozwoju. Malarze postakademicy, wzorem swych akademickich mistrzów, nie ewoluowali, pozostając przy tym w większości w artystycznej izolacji. Ceną takiego zamknięcia na określoną stylistykę była klęska, jaką poniosło to malarstwo w zetknięciu z coraz bardziej narastającymi w siłę kierunkiem modernistycznym czy nieco później, z malarską awangardą.

Pod względem tematów większość pokolenia Grocholskiego jednoznacznie odrzuciła jedną z najważniejszych cech malarstwa akademickiego, jego „wielkie”, „pompierskie” tematy. Malarstwo historyczne ustąpiło miejsca tematyce opartej na gustach burżuazji, czy średnich warstw społeczeństwa. Królewskie orszaki wyparła codzienna tematyka pierwszych kroków dziecka, obrazy karnawałowej zabawy, niezobowiązujących flirtów, skradzionych pocałunków czy małżeńskich konfliktów.

Malarstwo zbliżyło się do codzienności nie tylko w tematach, sami twórcy również opuścili artystyczny parnas. Część z nich zaczęła tworzyć dla popytu, podporządkowując swój talent wymogom „kunsthändlerów”, gustom publiczności wystaw monachijskich, wiedeńskich, berlińskich czy krajowych Salonów, inni podjęli pracę ilustratorską dla najbardziej poczytnych i

popularnych czasopism. Wszyscy artyści bez względu na kierunek pracy, który obrali, nadal pozostawali wierni akademickiemu kształceniu.

Cechy stylistyczne oraz specyfika tematyki podejmowanej przez artystów postakademików: Grocholskiego, jemu współczesnych polskich monachijszczyków i artystów o niemieckim rodowodzie, pozwalają twierdzić, iż była to twórczość kreowana w równym stopniu przez Akademię co przez „kunsthändlerów”, gusta publiczności Salonów czy też czytelników codziennej prasy. Takie stwierdzenie nasuwa się zwłaszcza po analizach przeważającej liczby prac wystawianych na polskich czy niemieckich Salonach, a także ogromnego materiału ilustracyjnego jaki zawarty jest w prasie z epoki. Czynnikiem dyktującym swoistą modę, której nie oparła się także większość szkół prywatnych kształcących w dziedzinie malarstwa i rysunku, był konserwatyzm zarówno środowiska monachijskiego jak także krakowskiego. Publiczność, salonowy tłum przyzwyczajony do malarstwa realistycznego, często anegdotycznego i przystępnego, trudno było przekonać do nowych prądów w sztuce, stąd niezmiennosc i jednostajność stylistyczna i tematyczna prac malarzy - regularnych bywalców Salonów a zarazem wziętych ilustratorów, wśród których znaczącą pozycję miał Stanisław Grocholski.

Jednak także w tych kilku artystycznych kręgach akademickich profesorów i wychowanków, ilustratorów oraz bardzo aktywnych uczestników wystaw międzynarodowych, narastała świadomość schyłkowości ich sztuki; brak artystycznego ewoluowania zawsze niósł za sobą śmierć danej szkoły, stylistyki czy całego kierunku.

W tym miejscu należy odpowiedzieć na pytanie, czy Stanisław Grocholski był modernistą. Jednoznaczna odpowiedź na tak sformułowane pytanie wydaje się być niemożliwa, choć niewątpliwie Grocholski był artystą świadomym ograniczeń, jakie niosła pokoleniu postakademików nowa era w sztuce, stąd przyłączenie się artysty do grona członków pierwszej europejskiej Secesji, czy współpraca z jej prasowym organem „Jugend”. Konsekwencją tego było wyjście poza artystyczny mur Akademii poprzez próby przyjęcia nowych kierunków, eksperymentowanie z symbolizmem, secesją, wreszcie wyraźna akceptacja i zaufanie, jakim Grocholski obdarzył pod koniec swej malarskiej aktywności nową epokę w sztuce. Dodać należy, iż nigdy nie był on artystą biernym, pamiętajmy, że jego związki z kierunkami końca wieku poprzedziły prace nawiązujące do osiągnięć oswojonego już w epoce impresjonizmu, poprzez stosowanie gry światła i cieni czy posługiwanie się rozedrganą, fakturową powierzchnią malarską.

Stanisław Grocholski w swych doświadczeniach z modernizmem pozostał jednak na etapie eksperymentu, a jego artystyczna wizja daleka była dramatycznym wyborom jego przyjaciela -

Szymanowskiego, który przeczuwając popadnięcie w rutynę, porzucił malarstwo dla rzeźby, by w niej odrodzić się na nowo. Dziś już właściwie jedynie katalog Hanny Kotkowskiej - Barejki przypomina o „postakademickiej” przeszłości twórcy *Pochodu na Wawel*, zwłaszcza w atmosferze rodzącej się koncepcji odtworzenia w naturalnych rozmiarach postaci polskich władców z secesyjno-symbolistycznej rzeźby.

Świadectwem artystycznej dojrzałości i akceptacji dla zmian w sztuce była otwartość Grocholskiego na indywidualizm i artystyczną swobodę twórczą jego uczniów w Szkole Malarstwa i Rysunku, prowadzonej wspólnie z Wacławem Szymanowskim. Grocholski wraz z Szymanowskim, nieświadomi pełni artystycznego rozwoju swych wychowanków, umożliwili im ten rozwój, a wielu z uczniów Szkoły uzyskało status artystycznych indywidualności. Właśnie ta swoboda, nie będąca zapewne wynikiem braku zainteresowania uczniami, czy też niedostateczną dbałością o poziom szkoły, choć zdarzają się nieraz takie głosy, nie pozwala dziś na uchwycenie jednoznacznych cech jakie przejęło od Grocholskiego i Szymanowskiego młodsze pokolenie.

Pojawienie się moderny, a zwłaszcza przejście artystycznych akademii przez nowe pokolenie wykładowców, będących jej wyznawcami, wyznaczyło kres twórczości Stanisława Grocholskiego. Za symboliczne w swej wymowie uznać należy odrzucenie kandydatury artysty na profesora krakowskiej szkoły Sztuk Pięknych przez Juliana Fałata. Szkoła, późniejsza Akademia, zmienia swój kierunek, a artystami, którzy tę zmianę ugruntowali, byli nowi profesorowie Teodor Axentowicz, Leon Wyczółkowski, czy Jan Stanisławski. Zmieniło się również środowisko monachijskie, a punkt zwrotu jednoznacznie wyznaczyło dla wielu historyków Sztuki przybycie do bawarskiej stolicy Wassila Kandinsky’ego. Powstają kolejne stowarzyszenia: Secesja Wiedeńska, Secesja Berlińska, na nowo odżywa koncepcja odnowy rzemiosł. W tej nowej artystycznej rzeczywistości trudno odnaleźć się Grocholskiemu, początek nowego wieku wydaje się być najlepszym momentem wyjazdu. Artysta opuszczał Europę świadom nowego ducha sztuki, zapoznawszy się z nim i zmierzywszy. Nie jest to bynajmniej ucieczka „epigona”, artysty zagubionego i na straconej pozycji, choć sam wyjazd był niewątpliwie powodowany osobistymi rozterkami i zawodem, jaki spotkał Grocholskiego ze strony środowiska artystycznego.

Pobyty w Stanach to czas smutny, pełen finansowych problemów, poczucia braku samorealizacji, wyobcowania. To czas, gdy artystyczna twórczość dyktowana jest przez zysk finansowy nie zaś przez wewnętrzną potrzebę. Dla historii sztuki działalność malarska z okresu amerykańskiego nie jest znana, być może jest to kolejne wyzwanie dla autorki pracy. W moim przekonaniu bardziej właściwe byłoby jednak utrwalenie pamięci o Stanisławie Grocholskim z



czasów jego artystycznej świetności, renomy i uznania wśród krytyków, poważania i szacunku wśród uczniów i akademickich środowisk. Żywą winna zostać pamięć o jeszcze jednym „polskim monachijczyku”, który miał jednakże swój znaczący wkład w historię polskiego malarstwa. Grocholski niewątpliwie ugruntował tematykę huculską, ciekawił i fascynował krytyków i publiczność obierając w swej twórczości motywy z życia wyznawców Starego Zakonu, w jego epoce obrazowane właściwie tylko przez artystów żydowskiego pochodzenia. Był też artystą, który choć eksperymentował z modernistycznymi kierunkami, sięgał do malarstwa renesansowego i barokowego, a swoją wiedzę o dawnych malarskich epokach przekazywał uczniom, jako wytrawny i utalentowany pedagog.

**Aneks I**

Świadectwo Stanisława Grocholskiego ze Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, za rok 1877/78.<sup>617</sup>

W KRAKOWIE.

L. 7

## ŚWIADECTWO.

Pan Grocholski Stanisław rodem z \_\_\_\_\_

wyznania \_\_\_\_\_ uczęszczał do c. k. Szkoły Sztuk pięknych w Krakowie

w roku szkolnym 1877/78 i otrzymał stopnie:      POSTĘP      PILNOŚĆ

RYSUNKI	Z wzorów sztychowanych . . . . .		
	Z ornamentów gipsowych . . . . .		
	" odlewów części ciała ludzkiego . . . . .	<i>bardzo Dobry</i>	<i>bardzo Dobra</i>
	" antyków głowy . . . . .	<i>bardzo Dobry</i>	<i>bardzo Dobra</i>
	" " figury . . . . .	<i>Dobry</i>	<i>Dobra</i>
	" głów i półfigur żywej natury . . . . .		
	Rysunek z antyków wieczorny . . . . .	<i>bardzo Dobry</i>	<i>bardzo Dobra</i>
	" " dzienny . . . . .	<i>bardzo Dobry</i>	<i>bardzo Dobra</i>
	" aktu akademickiego wieczorny . . . . .		
	" " " dzienny . . . . .	<i>Dobry</i>	<i>Dobra</i>
MALARSTWO	Z martwej natury . . . . .		
	" głów z natury . . . . .		
	" figury z natury . . . . .		
	Próby kompozycji w ogólności . . . . .		
RZEZBA	Modelowanie z antyków . . . . .		
	" podług natury żywej . . . . .		
NAUKI POMOCNICZE	Z Perspektywy . . . . .		
	" Anatomii . . . . .	<i>doskończenie</i>	<i>doskończenie</i>
	" Historii powszechnej i historii cywilizacji . . . . .	<i>nie znam</i>	<i>nie znam</i>
	" Historii sztuki . . . . .		
	" Nauki o stylach . . . . .		

Zachowanie się powyższego ucznia było \_\_\_\_\_ z wymaganiem, co podpisami i pieczęcią  
stwierdza się.

Kraków dnia \_\_\_\_\_ 187

**UWAGI:**

Dyrektor: \_\_\_\_\_

Profesor Oddziału: *Feliks Strykowski*

Profesorowie: \_\_\_\_\_

**Aneks II**

Świadectwo Stanisława Grocholskiego ze Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, za rok 1878 /

617 Księga świadectw z lat 1877-1881. Klasyfikacja 1877-1881. Wykaz świadectw uczniów CK Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie poczynszy od roku szkolnego 1877/8 zaprowadzony. (Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, sygn.KS2)

C. K. SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH  
W KRAKOWIE.

*Oddział III*

L. 59

ŚWIADECTWO.

Pan *Grocholski Stanisław* rodem z *Kotym*  
wyznania *r. k.* uczęszczał do c. k. Szkoły Sztuk pięknych w Krakowie  
w roku szkolnym 1878/9 i otrzymał stopnie:      POSTĘP      PILNOŚĆ

RYSUNKI	Ze wzorów sztychowanych . . . . .		
	Z ornamentów gipsowych . . . . .		
	" odlewów części ciała ludzkiego . . . . .		
	" antyków głowy . . . . .	<i>Celujacy</i>	<i>Celujaca</i>
	" " figury . . . . .		
	" głów i półfigur żywej natury . . . . .		
	Rysunek z antyków wieczorny . . . . .		
	" " dzienny . . . . .		
	" aktu akademickiego wieczorny . . . . .	<i>br Dobry</i>	<i>Celujaca</i>
	" " " dzienny . . . . .	<i>br Dobry</i>	
MALARSTWO	Z martwej natury . . . . .		
	" głów z natury . . . . .		
	" figury z natury . . . . .		
	Próby kompozycji w ogólności . . . . .		
RZEZBA	Modelowanie z antyków . . . . .		
	" " podług natury żywej . . . . .		
NAUKI POMOCNICZE	Z Perspektywy . . . . .	<i>Dobry</i>	<i>Celujaca</i>
	" Anatomii . . . . .		
	" Historii powszechnej i historii cywilizacji		
	" Historii sztuki . . . . .		
	" Nauki o stylach . . . . .		

Zachowanie się powyższego ucznia było z wymaganiem, co podpisami i pieczęcią  
stwierdza się.

Kraków dnia      187

UWAGI:

Dyrektor:

Profesor Oddziału:

Profesorowie: *Dr Jętkowski*  
*Albrycht*

## Aneks III.

Świadectwo Stanisława Grocholskiego ze Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie za rok 1879 /

C. K. SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH  
W KRAKOWIE.

L. 66.

## ŚWIADECTWO.

Pan *Grocholski Stanisław* rodem ze *Lwowa*  
wyznania \_\_\_\_\_ uczęszczał do c. k. Szkoły Sztuk pięknych w Krakowie

w roku szkolnym 1877/78 otrzymał stopnie:

	POSTĘP	PILNOŚĆ	
RYSUNKI	Z wzorów sztychowanych . . . . .		
	Z ornamentów gipsowych . . . . .		
	" odlewów części ciała ludzkiego . . . . .		
	" antyków głowy . . . . .		
	" " figury . . . . .	<i>celujacy</i>	<i>bardzo dobra</i>
	" głów i półfigur żywej natury . . . . .		
RYSUNEK	z antyków wieczorny . . . . .		
	" " dzienny . . . . .		
	" aktu akademickiego wieczorny . . . . .	<i>bardzo dobry</i>	<i>bardzo dobra</i>
	" " " dzienny . . . . .		
MALARSTWO	Z martwej natury . . . . .		
	" głów z natury . . . . .		
	" figury z natury . . . . .		
Próby kompozycji w ogólności . . . . .	<i>dobry</i>	<i>dobra</i>	
RZEZBA	Modelowanie z antyków . . . . .		
	" " podług natury żywej . . . . .		
NAUKI POMOCNICZE	Z Perspektywy . . . . .	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobra</i>
	" Anatomii . . . . .		
	" Historii powszechnej i historii cywilizacji . . . . .		
	" Historii sztuki . . . . .		
	" Nauki o stylach . . . . .	<i>dobry</i>	<i>dobra</i>

Zachowanie się powyższego ucznia było \_\_\_\_\_ z wymaganiem, co podpisami i pieczęcią stwierdza się.

Kraków dnia \_\_\_\_\_ 1877

**UWAGI:**

Dyrektor: \_\_\_\_\_  
 Profesor Oddziału: *W. J. J. J.*  
 Profesorowie: \_\_\_\_\_

**Aneks IV.**

Wpis do *Matrikelbuch* Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium

619 *Ibidem.*

(Archiv der Akademie der Bildenden Künste München, *Matrikelbücher*, t.II ( 1841-1884), wpis nr 4056).

**Aneks V.**

Listy Stanisława Grocholskiego do Seweryna Böhma i do Piotra Stachiewicza...

### List I

Stanisław Grocholski do Seweryna Böhma<sup>620</sup>

Monachium, XI 1893

Szanowny Panie,

Na wystawę krakowską poleciłem wystawić portret hr. Jana Tyszkiewicza.

Wysłałem go (tekst nieczytelny- przyp.autorki) gdyż wiele miejsc kompletnie mokrych było, obawiałem się więc że przy znacznie dłuższej trwającej podróży uszkodzonym być mógł.

Koszta wynikające proszę zapisać na mój rachunek.

Z szacunkiem

St. Grocholski

Portret jest własnością prywatną

### List II

Stanisław Grocholski do Seweryna Böhma<sup>621</sup>

Monachium [ otrzymane dnia 18 listopada 1893. ]

Szanowny Panie,

Do pewnego czasu pozostawiam portret w Krakowie - a później będę prosił Szanownego Pana o odesłanie go na wystawę warszawską. Gdzie zapewne będzie odebrany przez p.Tyszkiewicza.

Pozostaję z wysokim szacunkiem

St. Grocholski

### List III

Stanisław Grocholski do Seweryna Böhma<sup>622</sup>

Monachium [ nadesłano 25 kwietnia 1895 ]

---

620 *Korespondencja Seweryna Böhma. Litory od A-G Abramowicz Bronisław Grosse Juliusz*, nr karty 438

(rkps BJ 6688 II, Mf. P-350/1 Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

621 *Ibidem*, nr karty 439.

622 *Ibidem*, nr karty 441.

Szanowny Panie Sekretarzu!

Upraszam Szanownego Pana Sekretarza o łaskawe polecenie bezzwłocznego wysłania (...) obrazu mego „Czarownica” pod moim nowym adresem, który brzmi następująco  
St.Grocholski im Neu —Passing bei München  
Printz Regenten Str.54.

Z wyrazami poważania St. Grocholski

- Gdyby tylko dobrze zapakowali!!!!

List IV

Stanisław Grocholski do Piotra Stachiewicza (?)<sup>623</sup>  
Monachium [listopad lub grudzień 1894]

Kochany Pietrze!

Za łaskawe zajęcie się moją sprawą dziękuję Ci bardzo i proszę o dalsze zaopiekowanie się. Miejsce profesora przyjąłbym z wielką chęcią na warunkach, jakie w ostatnim liście wymieniałeś (z pracownią, gdyż chciałbym być bliżej szkoły). Co do „ducha niespokojnego”, to mogę zaręczyć panu Rodakowskiemu że przede wszystkim spokoju pragnę!

Napisz mi, kiedy byłoby najlepiej do Krakowa wybrać się (gdyż, o ile mi się zdaje najlepiej byłoby osobiście rozmówić się z panem Rodakowskim), a będę się starał na pewno przyjechać.

Po wzmiankach gazeciarskich, że mam być powołanym na profesora do Krakowa, wybiera się wiele uczeni z Monachium do krakowskiej Szkoły. Racja - dlaczego mają wyjeżdżać za granicę, kiedy i w Krakowie (po dobrej organizacji) mogliby się tego samego nauczyć? Oczekując choćby kilku słów na pytanie, kiedy przyjechać, całuję Cię serdecznie, dziękując po raz wtóry. Twój

St.Groch.

## Aneks VI

Alfabetyczna lista uczniów Szkoły Malarstwa i Rysunku Wacława Szymanowskiego i Stanisława Grocholskiego.

Lista stworzona w oparciu o artykuł A.Nowaczńskiego *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*<sup>624</sup>, *Pamiętnik malarza M.Trzebińskiego*<sup>625</sup>, najnowsze publikacje o polskich artystach w

---

<sup>623</sup> H. Rodakowski i jego otoczenie. *Korespondencja artysty*, oprac. A.Ryszkiewicz, Wrocław 1953, s.197.

<sup>624</sup> A.Nowaczński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.258-260.

<sup>625</sup> M.Trzebiński, *Pamiętnik Malarza*, Wrocław 1956, s.60-61.



Monachium, autorstwa H.Stępień,<sup>626</sup> a także Słownik Artystów Polskich (tomy I-VII).<sup>627</sup>

Polacy:

Zofia Atteslander ( Atteslanderowa ) (1874- ) - nauka w szkole po 1900 roku.

Alfred Beer-Kornaszewski - nauka w szkole w 1890 roku.

Anna Berent (1872- ) - nauka w szkole w latach 90-tych.

Kazimierz Bisier -Soubise - nauka w szkole w 1896 roku.

Karol Ciszewski (1874- 1926) - nauka w szkole ok. roku 1898.

Adolf Herman Duszek (1872-1964) - nauka w szkole w latach 1899/1900.

Stanisław Dyzmański (1878-1939) - nauka w szkole ok.1900 roku.

Antonii Gawiński (1876-1954) - nauka w szkole w 1899 roku.

Wiktor Gosieniecki (1876-1954) - nauka w szkole od 1894 do 1901 roku.

Władysław Granzow (1872 - ) - nauka w szkole w 1891 roku.

Aleksander Józef Grodzicki( - 1893) - nauka w szkole prawdopodobnie ok. 1893 roku.

Gustaw Gwozdecki (1880-1935) - nauka w szkole ok.1899 roku.

Franciszek Horodyski (1871-1935) - nauka w szkole w latach 1891-1901.

Karol Wierusz Kowalski (1849-1915) - pobyt w szkole w latach 1890-1893.

Benedykt Kubicki - nauka w szkole w latach 1897-1899

Soter August Jaxa Małachowski (1867-1952 ) - nauka w szkole od 1894 do 1901 roku.

Aleksander Mann (1869-1929) - nauka w szkole w latach 1896-1897.

Edward Franciszek Okuń (1872-1945) nauka w szkole w 1893 ( zapisany razem z Marianem Trzebińskim).

Amelia Paleczna ( 1870-1953) - nauka w szkole ok. 1900 roku.

Władysław Paygert (1865 lub 1867 - 1893) - nauka w szkole między 1891 a 1893 r.

Czesław Pełczyński (1878-1913)- studia u S.Grocholskiego prawdopodobnie ok.1901.<sup>628</sup>

Ignacy Pieńkowski (1877-1948) - ok. 1898 był uczniem szkoły.

Mieczysław Korwin Piotrowski ( 1869-1930) - studia u Grocholskiego w latach 1898-1890.

Tadeusz Popiel - studia w szkole po roku 1895.

Proskur

---

626 H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim; materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s.197.

H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim latach 1856-1914*, Warszawa 2003, s.143

627 *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, Wrocław 1971-.

628 Autorka noty biograficznej w *Słowniku Artystów Polskich / t.VII*, Wrocław 2003, s.8 / podaje błędną informację, iż artysta przebywał w Szkole Grocholskiego w 1904 roku. Przypomnieć należy, iż Szkoła Malarstwa i Rysunku ostatecznie przestała istnieć w 1901 roku, po wyjeździe Stanisława Grocholskiego do Stanów Zjednoczonych.

Wacław Radwan – okres studiów nieznan.

Seiffman

Henryk Szczygliński (1881-1944) – studia u Grocholskiego w latach 1898-1899.

Marian Trzebiński - studia w szkole w latach 1891-1895.

Stanisław Turbia-Krzyształowicz (1867-1942) - studia w szkole w latach 1890-1893.

hrabia Tyszkiewicz

Anna Sariusz Zaleska - pobyt w szkole przed 1897 rokiem.

Niemcy:

Huber

Geisler

Obaj wymienieni artyści przebywali w szkole Grocholskiego w 1893 roku.<sup>629</sup>

## **Bibliografia**

### Źródła

1. Archiwalia

Przemyśl

Archiwum Archidiecezjalne

Metryka urodzenia i chrztu Stanisława Grocholskiego

---

<sup>629</sup> Jako uczniów Szkoły wymienia ich jedynie Marian Trzebiński. M.Trzebiński, *Pamiętnik...*, *op.cit.*, s.61.

Warszawa

Ludgard z Grabowa Grocholski, *Materyały do Genealogii* (spisane przez Zdzisława z Grabowa Grocholskiego w 1955 roku) - rękopis w posiadaniu rodziny Grocholskich

Kraków

Biblioteka Jagiellońska

rkps. BJ 6688 II: *Korespondencja Seweryna Böhma. Litery A-G Abramowicz Bronisław – Grosse Juliusz*, Mf. P-350/1, karta nr.438.

rkps. BJ 6688 II: *Korespondencja Seweryna Böhma. Litery A-G Abramowicz Bronisław – Grosse Juliusz*, Mf. P-350/1, karta nr.439.

rkps BJ 6688 II: *Korespondencja Seweryna Böhma. Litery od A-G Abramowicz Bronisław Grosse Juliusz*, Mf. P-350/1, nr.karty 441.

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

KS<sub>2</sub>: *Księga świadectw z lat 1877-1881. Klasyfikacja 1877-1881. Spis Uczniów w C.K. Szkole Sztuk Pięknych w roku szkolnym 1877/8 z nadmienieniem roku pobytu i uwag.*

KS<sub>2</sub>: *Księga świadectw z lat 1877-1881. Klasyfikacja 1877-1881. Wykaz świadectw uczniów CK Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie poczynszy od roku szkolnego 1877/8 zaprowadzony.*

Teczka nr.171: *Protokoły za dyrektora Jana Matejki 14 XII 1877 – 18 XII 1892.*

Wiedeń

Archiv und Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien

Biogram Stanisława Grocholskiego

Monachium

Archiv der Akademie der Bildenden Künste München

Księgi immatrykulacyjne ( Matrikelbücher): t.II ( za lata 1841-1884), wpis nr 4056.

2. Źródła publikowane od lat 80 XIX wieku po lata 30 XX wieku - recenzje prac i wystaw, korespondencje z wystaw, artykuły prasowe

Antoni M., *Żydzi w najnowszym malarstwie polskim*, „Echo muzyczno-teatralno-artystyczne”,

1885, nr 90

H. Blumówna, Nekrolog Stanisława Grocholskiego, „Nauka Literatura Sztuka”, 10 VII 1933, nr 26, s.II (dodatek do: „Słowo Polskie” nr.187, 1933).

J. Bołoz - Antoniewicz, *Malarstwo polskie w Monachium i „Jednodniówka Monachijska”*, „Słowo Polskie”, 1898, nr 15.

- *Malarstwo polskie w Monachium i „Jednodniówka” monachijska*, „Słowo polskie”, 1898, nr 16.

- *Malarstwo polskie w Monachium i „Jednodniówka” monachijska*, „Słowo polskie”, 1898, nr.17.

W. Bunikiewicz, *Nasi artyści. Hentyk Szczygliński w trzydziestolecie twórczości*, „Świat” 1932, nr 47

M. Ejsmondowa, *Książe Luitpold a artyści polscy w Monachium (wspomnienie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, półr.1, nr 2.

A. Gawiński, *M.Trzebiński. Z powodu wystawy prac w Salonie Al.Krywulta*, „Wędrowiec”, 1903, nr 39.

*Kronika*, „Świat”, 1981, półr.1, nr 9.

W. Gerson, *Malarstwo i rzeźba na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych w Salonie Krywulta*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1886, półr.2, nr 198.

*Indywidualności. Wystawa prac Wacława Dyzymańskiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Świat”, 1917, nr 37

T. Jaroszyński, *Obrazy Wagnera oraz jego uczni Polaków (z okazji wystawy w Zachęcie 10 prac Wagnera)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1906, półr.1, nr 21

C. Jellenta, *Nowe obrazy. Turniej malarski. Obrazy i rysunki wystawione z piętnastu pracowni przez Tygodnik Ilustrowany w Zachęcie*, „Prawda”, 1893, nr 20.

J. Kwiatkowski, *Stanisław Grocholski*, „Kurier Literacko Naukowy”, 1933, nr 51, s.V. (dodatek do: „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1933, nr 350).

S. Masłowski, *Modlitwa*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1893, półr.2, nr 203

K. Matuszewski, *Konkurs doroczny Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Echo muzyczno – teatralno - artystyczne”, 1885, nr 68.

T. Merunowicz, *Z wystawy*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr 181.

- *Z wystawy. Sztuka*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr.182

- *Korespondencja z Wystawy Lwowskiej*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr 180.

- *Korespondencja z Wystawy Lwowskiej*, „Gazeta Narodowa”, 1894, nr 181.

W. Mitrarski, *Wystawa Henryka Szczyglińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1918, półr.2, nr 2.

M. Müterlmilch, *Malarstwo. Monachijczycy polscy*, „Prawda”, 1900, nr 14.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, półr.2, nr 298.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, półr.2, nr 46.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, półr.1, nr 13.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, półr.2, nr 41.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, półr.2, nr 28.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1, nr 7.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1, nr 8.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.2, nr 28

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, półr.1, nr 7.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.1, nr 6.

*Nasze Ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany, 1900, półr.2, nr 32.

Nekrolog Stanisława Grocholskiego, „Sztuki Piękne” R.9, 1933.

N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźb we Lwowie*, „Kłosa”, 1878, półr.1, t.XXVI, nr 666.

N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźb*, „Kłosa”, 1878, półr.1, t.XXVI, nr 669.

A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 18.

- *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 19.
- *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 20.
- *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 22.
- *Antonii Gawiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, półr.2, nr 30

*Pogrzeb Stanisława Syrokomli Grocholskiego we wtorek w kościele Świętych Piotra i Pawła*, „Dziennik dla Wszystkich, z dn.29 II 1932.

*Przestroga*, „Prawda” 1893, nr 31.

Seweryn Obst. 50-lecie twórczości, „Tygodnik Ilustrowany”, 1912, półr.1, nr 16.

W. Szymanowski, *Secesja Monachijska*, „Kurier Warszawski”, 1893, nr 280.

„Tygodnik Ilustrowany”, 1892, półr.2, nr 30 - relacja z wystawy z monachijskim Glastpalast.

W. Wankie, *Aleksander Wagner i jego polscy uczniowie*, „Świat”, 1906, nr 24.

- *Z wystaw warszawskich*, „Świat”, 1922, nr 51.

H. Weyssenhoff, *Tegoroczny Salon w Monachium*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 35.

„Wędrowiec”, 1903, nr 43 - recenzja obrazu *Rekonwalescentka* M.Trębacza.

W.S., *Jgnacy Pieńkowski. Wystawa Towarzystwa „Sztuka” w TPSP*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, półr.1, nr 16.

S. Witkiewicz, *Wystawa Sztuki w Krakowie. Szkoła Krakowska*, „Życie”, 1887, nr 44.

*Ziemie i kolonie słowiańskie*, „Kraj” 1887, nr 9.

*Ze sztuki*, „Tygodnik, Ilustrowany”, 1890, półr.2, nr 52.

*Zmarł Stanisław Grocholski artysta malarz europejskiej sławy*, “Dziennik dla Wszystkich”(z dnia 27 II 1932r.), s.9.

### 3. Wydawnictwa źródłowe

A. Boniecki, *Herbarz Polski*, t.VII, Warszawa 1904.

*Fałat znany i nieznan* T.I: *Korespondencja z lat 1874-1895*, wybór i oprac. M. Aleksandrowicz, Bielsko-Biała 2003.

J. Fałat, *Pamiętniki*, wyd.2, Katowice 1987.

*Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, oprac. A. Ryszkiewicz, Wrocław 1953.

W. Juszcak, *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, Wrocław 1976.

L. Lepszy, *Wspomnienia artysty*, Kraków 1895.

*Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J. Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała H. Stępień, Wrocław 1973.

J. Rosen, *Wspomnienia 1860-1925*, Warszawa 1933.

E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904*, Kraków 1905.

M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, Wrocław 1958.

S. Uruski, *Rodzina. Herbarz Szlachty Polskiej*, t.IV, Warszawa 1907, s.380.

M. Zgórnjak, *Jan Matejko 1838-1893 – kalendarium życia i twórczości*, Kraków 2004.

### B . Opracowania

B. Anglani, *Appunti su Arlecchino e Goldoni*, [w:] *Arlequin et ses masques: actes du colloque franco-italienne*, Dijon 1993, s.69-77.

W. Bałus, *Mundus melancholicus: melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

B. Brand - Claussen, *Uhdes Christusbilder-Eine Erfolgsgeschichte*, [w:] *Fritz von Uhde. Vom*

- Realismus zum Impressionismus*. Kunsthalle Bermen, Hatje 1998, s.21-31.
- R.P. Brettel, *Modern Art 1851-1929. Capitalism and Representation*, Oxford 1999.
- H.Blak, B.Mańkiewicz, E.Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku. Nowoczesne malarstwo polskie*. Katalog zbiorów pod red.Z Gołubiew, cz.I, Kraków 2001.
- H.P. Bühler, *Józef Brandt, Alfred Wierusz Kowalski i inni: polska szkoła monachijska*, Wwa 1998.
- K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873.
- J.A. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991.
- R.J. Cohen, *Żydowskie ikony: obrazy żydowskiego losu na rozstaju dróg*, "Krasnogruda", nr 11, 2000, s.21-43.
- G.A. Craig, *Germany 1866-1945*, New York 1981.
- G.Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst. Der Neunzehnte Jahrhundert*, b.4, Berlin-Leipzig 1934.
- T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t.II, Wrocław-Kraków, 1960.
- Dzieje sztuki polskiej*, pr.zbiorowa, Kraków 2004.
- G.Ehret, *Pierrot*, "Weltkunst", 1995, vol.65, nr 21, s.2968.
- M. Ertman, *W tej pracowni zamknęłam me życie. Pracownie malarzy polskich XIX i pocz.XX wieku*. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991.
- R.J. Evans, *Introduction: Wilhelm II's Germany and the Historians*, [w:] *Society and Politics in Wilhelmine Germany*, ed. R.J. Evans, New York 1978.
- German Cultural History from 1860 to the Present Day*, introduction by B.Spangenberg, Munich 1983.
- J. Gintel, *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, wyd.2, Kraków 1966.
- K.M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1887-1894*, [w:] *Powszechna Wystawa we Lwowie 1894*, t.II, Kraków 1896.
- L. Grajewski, *Bibliografia Ilustracji w Czasopismach Polskich XIX i pocz.XX w. ( do 1918 r.)*, Warszawa 1972.
- T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984.
- *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie ok.1900*, „Folia Historiae Artium”, 18, 1992, s.113-149.
- T. Grzybkowska, *Monachijskie impulsy malarstwa krakowskiego drugiej połowy XIX wieku*, [w:] *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. W.Bałus, Kraków 1991, s.69-77.
- J. Guze, *Teatralność i teatralizacja w sztuce XVIII i XIX wieku. Próba porównania wybranych*

zagadnień, [w:] *Materiały Seminarium Rogalińskiego Teatr, teatralność, teatralizacja w kulturze plastycznej XIX wieku*, Rogalin 1980, s.192-198.

G.H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven and London 1993.

F. Haskell, *The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth - Century Myth*, [w] F. Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London 1987, s.116-128.

J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, Warszawa 1995.

A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 2003.

*Historia polskich nazw stolicy Bawarii Monachium*, „Język Polski”, 1996, z.1, s.51-52.

K. Jarmuł, *Akademizm i dziewiętnastowieczne „szkoły mistrzowskie”*, [w:] *Artyści ze szkoły Jana Matejki; wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, luty - kwiecień 2004*. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2004, s.7-15.

A. Jankowska - Mann, *Ludowość w twórczości malarzy młodopolskich na przykładzie tematyki huculskiej*, „Lud”, t.85, 2001, s.13-43

C. Jellenta, *Galerya ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897.

S. Jordanowski, *Vademecum malarstwa polskiego*, New York 1988.

- *Vademecum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996.

W. Juszcak, *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, Wrocław 1976.

M. Kłak - Ambrożkiewicz, *Z życia Jana Matejki- artysty i pedagoga*, [w:] *Artyści ze szkoły Jana Matejki; wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, luty-kwiecień 2004*. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2004, s.16-19.

F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce. Wiek XIX i XX*, Kraków 1929.

S. Kozakowska, B. Małkiewicz, *Malarstwo polskie od ok.1890-1945 roku. Nowoczesne malarstwo polskie*, Katalog zbiorów pod red. Z.Gołubiew, cz.II, Kraków 1997.

S.Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000.

S. Krzysztofowicz - Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 2003.

B. Langer, *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau 1992.

R. Lenman, *A Community in Transition: Painters in Munich 1886-1924*, “Central European History”, v.15, 1982, p.3-33.

- *Politics and Culture. The State and the Avant-Garde in Munich 1886-1914*, [w:] *Society and Politics in Wilhelmine Germany*, ed. R.J. Evans, New York 1978, p.90-111.



- W. Lipowicz, *Błazen. Wokół toposu "vates biformis" w wyobrażeniach aktora*, [w:] *Materiały Seminarium Rogalińskiego Teatr Teatralność, teatralizacja w kulturze plastycznej XIX wieku*, Rogalin 1980, s.228-232.
- W. Okoń, *Malarstwo a teatr w 2 połowie XIX wieku-problemy badawcze. („Kazanie Skargi” Jana Matejki w świetle tych problemów)*, [w:] *Materiały Seminarium Rogalińskiego Teatr Teatralność, teatralizacja w kulturze plastycznej XIX wieku*, Rogalin 1980, s.212-228.
- H. Ludwig, *Piloty, Diez und Lindenschmit - Münchner Akademielehrer der Gründerzeit*, [w:] *Die Münchner Schule 1850-1914*. Bayerische Staatsgemaldehysammlungen und Ausstellung Haus der Kunst, München 1979, s.61-73.
- Malarstwo Polskie. Modernizm*, oprac. W.Juszczak, M.Liczbińska, Warszawa 1977
- T. Mann, *Gladius Dei* [ w: ] *Die Erzählungen*, t.I, Frankfurt 1967.
- M. Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn of the Century Munich*, Princeton 1990.
- J. Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997
- *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1976.
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, red. J.E. Dutkiewicz, t.I, cz.1: 1816-1895, Wrocław 1959.
- E. Matyaszewska, *Mnichów - czyli o artystach polskich w Monachium słów kilka*, „Akcent”, nr 3/4, 1995,s.206-214.
- W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, „Dialog”, 2001, nr 3, s.121-135.
- A. Melbechowska - Luty, *Stanisław Lentz*, Warszawa 1957.
- *Widmo. Życie i twórczość Ludwika de Laveaux (1868-1894)*, Wrocław 1988.
- J. Michałowski, *Jan Matejko*, Warszawa 1979.
- E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926.
- A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
- Ogień niestrzeżony: pracownie malarzy polskich XIX i pocz.XX wieku*, cz.II. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995.
- W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w II poł. XIX wieku*, Wrocław 1992.
- I. Olchowska-Schmidt, *Monachijska pracownia Brandta*, „Art and Business”, nr 4, 1991, s.32-37.
- A. Pigler, *Barcokthemen*, t.II, Budapest 1974.

- M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta 1880-1906*, "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, nr X, 1966.
- A. Pollo, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki. 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994.
- H. Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895.
- Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław- Warszawa - Kraków 1967.
- M. Poprzęcka, *Renesans pompierów*, „Artium Questiones”, 1979, s.97- 116.
- *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
  - *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.
  - *Matejko a akademizm*, [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red.nauk. P.Krakowski, J.Purchla, Kraków 1994.
- B. Pranke, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003.
- J. Radziszewska, *Obraz huculszczyny w XIX wiecznych relacjach podróżniczych*, „Wrocławskie Studia Wschodnie”, t.V, 2001, s.97-111.
- J. Rejduch -Samkowa, *Dawna sztuka żydowska w Polsce*, Warszawa 2002.
- L. Ręgowicz, *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928.
- H. Rostworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Warszawa 2003.
- R. Salvadori, *Kandinsky i Jawlensky w Monachium*, „Kresy”, nr 1, 1997, s.207-212.
- T. Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society 1900-1925*, New York 1976.
- J.J. Sheehan, *German Liberalism in the Nineteenth Century*, Chicago 1978.
- M. Słowiński, *Błazen: dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990.
- *Błazen*, Warszawa 1993.
- H. Stępień, *O Wieczornicy Ukraińskiej Maksymiliana Gierymskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 32, 1970, nr.2, s.186-198.
- *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Wrocław - Warszawa 1979.
  - *Ze studiów nad środowiskiem monachijskim XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R.47, 1985,

nr 3-4, s. 313-317.

- *Moderniści z Monachium i Miriam*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R.41, 1989, nr 1, s.45-62.

- *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1928 - 1955*, Wrocław 1990

- *O polskich monachijczykach*, „Art and Business”, 1991, nr 4, s.24-30.

- *“Jednodniówka Monachijska” and the Beginning of Polish Modernism*, “Polish Art Studies”, 1992, v.13, p.53-60.

- *Polscy artyści w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i pracowniach prywatnych w Monachium w latach 1828-1914 w świetle archiwaliów monachijskich*, [w:] *Między Polska a światem. Od średniowiecza po lata II Wojny Światowej*, red. M.Morka, P.Paszkievicz, Warszawa 1993, s.200-207.

- *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1928- 1914; materiały źródłowe*, oprac. H. Stępień, M. Liczbińska, Warszawa 1994.

*In the Circle of Munich Modernism. Under the Banner of Secession. Facts and Reflexions*, [w:] *Totenmesse: modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Warszawa 1996, s.101-109

- *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003.

A. Szpakowski, *Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t.II, 1964, s.273 - 329.

D. Szelest, *Lwowska galeria obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990.

M. Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1985.

W. Tegethoff, *Berlin a Monachium – ośrodki sztuki około roku 1900*, [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*. Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2002.

K. Wachtl, *Polonia w Ameryce*, Filadelfia 1944, s.253, 258.

M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984.

J. Wdowiszewski, *Trzej dyrektorowie Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych i trzy kierunki jej malarstwa*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, t.19, 1891, z.IV, V, VI, VII.

P. Weiss, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, Princeton 1979.

J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 1860-1914*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1969

S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red.J.Z.Jakubowski, M.Olszaniecka., t.I: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarz M.Olszaniecka, Kraków 1971.

- *Aleksander Gierymski (1901)*, [w:] *Pisma zebrane*, red. J.Z. Jakubowski, M.Olszaniecka., t.II: *Monografie artystyczne*, oprac. M.Olszaniecka, Kraków 1974.

H. Uhde - Bernays, *Die Münchner Malerei im 19 Jahrhundert*, 2 Teil: 1850-1900, Neu herausgegeben von E.Ruhmer, München 1983

A.Zaspa, *Początki zainteresowań folklorem huculskim w malarstwie polskim II poł. XIX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo, z.33, 2002, s.211-227.

## Katalogi

*Artyści ze szkoły Jana Matejki; wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, luty-kwiecień 2004*. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2004.

*Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impresionismus*. Kunsthalle Bermen, Hatje 1998.

*Gustaw Gwozdecki. Exposition du samedi 15 au lundi 24 juin 1912*, Paris 1912.

*Katalog I-szej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie*, Kraków 1887.

*Katalog Ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929.

*Katalog Ilustrowany Wystawy Dzieł Sztuki Współczesnej we Lwowie*, Lwów 1894.

*Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Współczesnej we Lwowie*, Lwów 1894.

H.Kotkowska - Bareja, *Wacław Szymanowski 1859-1930*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981.

A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880-19*. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Zacheta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznań 2003.

*Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*. Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2002.

*Die Münchner Schule 1850-1914*. Bayerische Staatsgemaldehysammlungen und Ausstellungs Haus der Kunst, München 1979.

*Sztuka kręgu "Sztuki"*. Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka 1897-1950. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995.

H. Todts, D. Gardyn - Oomen, N. Monteyne, L. De Jong, *Tranches de vie. Le naturalisme en Europe 1875-1915*. Musee Royal de Beaux-Arts d'Anvers, Ludion 1996.

*Żydzi Polscy*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1989.

## D. Słowniki, encyklopedie

*Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von U.Thieme und F.Becker, heraus. H.Vollmer, Leipzig 1908-.

Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert in vier Bänden, band 1, München 1981.

Bruckmanns Lexikon der Munchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert in vier Bänden, band 2, München 1982.

*Deutsche Biographische Enzyklopäde*. Herausgegeben von W.Killy, R.Vierhaus, Munchen, New Providence, London, Paris 1996, t.III, s.7

*The Dictionary of Art*, ed. by J.Turner, b.24, New York 1998.

W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wydanie 4, Kraków 1993.

A.Lewicka - Morwska, M.Machowski, M.A.Rudzka, *Słownik Malarzy Polskich.Od średniowiecza do modernizmu*, t.1, Warszawa 1998.

*Słownik Artystów Polskich I Obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, Wrocław 1970 -.

*Słownik Biograficzny księdza Franciszka Bolka*, New York 1970.

## **Katalog prac malarskich i rysunkowych Stanisława Grocholskiego**

Pozycje, których miejsca przechowania są nieznane, uznać należy za zaginione bądź pozostające w nieznanym autorce pracy kolekcjach osób prywatnych.

### **Obrazy olejne**

#### **Kat.1.**        *Portret starca*

Olej, drewno, 24,7 x 21,3 cm, sygn. p.śr.: Grocholski/Stanisław, 1881 (?).

Wł. Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, dar księżnej (?) Ogińskiej z Potulic.

Bibl.: *Katalog Ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929.

Patrz nota katalogowa: **nr 1**

**Kat.2.** *Portret młodej dziewczyny* (studium do obrazu *Pauza* (?))

Olej, płótno, 37,5 x 29cm, sygn.l.d.: St.Grocholski, 1884.

Praca wystawiana w Salonie Krywulta w Warszawie w 1885, razem z kompozycją *Pauza*, prawdopodobnie również autorstwa Grocholskiego.

Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, dar artysty.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1885, półr.2, nr 145, s.227.

**Kat.3.** *Śmierć sieroty, Matka z umierającym dzieckiem, Strapiona matka, Dola matczyna, Rozpacзлиwa noc, Chore dziecię, W kwiecie wieku*

Olej, płótno, 133 x 174 cm, sygn.i dat. p.d.: St.Grocholski Monachium 1884, 1884.

Obraz wystawiony na I Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie w 1887 roku, wtedy też zakupiony został do Muzeum Narodowego w Krakowie. Praca wystawiana była wcześniej w TZSP w Warszawie w 1884 roku, TPSP w Krakowie w 1885 roku i prawdopodobnie także w 1900, również w krakowskim TPSP.

Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, dar księcia Marcelego Czartoryskiego.

Bibl.: „Echo muzyczno - teatralno - artystyczne”, 1885, nr 69, s.36; *Katalog Ilustrowany I Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie*, Kraków 1887; A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj” 1900, nr.18, s.258-260; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyźnej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53, 88.; *Ilustrowany Katalog Obrazów i Rzeźb XIX w. Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1903; F.Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce, cz.III: Malarstwo w Polsce w XIX i XX wieku*, Kraków 1929, s.422-423; T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie, t.II*, Wrocław Kraków 1960, s.187; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110; Stanisław Witkiewicz, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, T.I: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i kom. M.Olszaniecka, Kraków 1971, s.68-69; M.Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; M.Poprzęcka, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.

Rep.: „Kłosa”, 1885, półr.2, s.288; „Ognisko domowe”, 1885, s.132; „Tygodnik

Ilustrowany”, 1887, półr.1, s.145.

**Kat.3a.**        *L'enfant malade*

Wycinek z prasy fransuskiej, 20,5 x 28,5cm, ok.1890.

Wł. Warszawa, Muzeum Narodowe.

**Kat.4.**        *Na modlitwie, W świątyni, Żydzi*

Wg obrazu ol. 50 x 64cm, 1885.

Ryt. A.v.W.A. (nieczytelne nazwisko) München.

Obraz prezentowany w Monachium - 1885, Warszawa TZSP- 1885.

Wł. W 1885, na wystawie TZSP, obraz wylosowany został przez Wincentego Okęckiego.

Bibl.: „Echo-Muzyczo - teatralno - artystyczne”, 1885,nr 90, s. 245-246; „Tygodnik Ilustrowany”, 1885, półr.2, nr 142, s.181; „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, półr.2, nr 35,s.142; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, półr.2, nr 35, s.129.

**Kat.5.**        *Przerwana modlitwa ,W karczmie, W szynku (?), Za ostatni grosz*

Wg obrazu ol., 34 x 25cm ( jedna z wersji obrazu), sygn. p.d.: St.Grocholski, 1886.

Obraz prezentowany na wystawach w TZSPw Warszawie w 1888 i 1887 roku (prawdopodobnie druga wersja obrazu ) oraz na wystawie TPSP w Krakowie w 1893.

Wł. Na wystawie TZSP w Warszawie w 1886 roku, obraz wylosował Kościuszk-Kałużyński, zaś w 1887, także podczas wystawy warszawskiej płótno (prawdopodobnie inną wersję obrazu ) zakupił Stanisław Rotwand.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, półr.2, nr 298, s.174; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904.Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyźnej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, półr.2, nr 298, s.169; „Kłosa”, 1889, półr.1, s.88;

„Biesiada Literacka”, 1892, półr.2, nr 45, s.297.

**Kat.6.** *Portrety małżonków Hausmann*

Obie prace: Olej, płótno, 71 x 62 cm (tonda), sygn. i dat.: St.Grocholski/1886, 1886.

Nota aukcyjna: Według przekazu ustnego: Portrety małżonków Hausmann właścicieli lwowskiego Hotelu George.

Wyst.: DA Rempex, Warszawa – aukcja z dnia 28.01.2004.

Wł. prywatna

Bibl.: informacje ze strony aukcyjnej [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl)

**Kat.7.** *Urlopnik, Bohater na urlopie, Bójka pijanych górali z Beskidu*

Wg obrazu ol., 41 x 27 cm, sygn. p.d.: St.Grocholski, 1887.

Ryt. C.Angerer&GOSCHZ

Obraz prezentowany na wystawach: TZSP Warszawa - 1887, TPSP Kraków -1887.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1890, półr.2, nr 46, s.315; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

Rep.: „Kłosa 1888, półr.2, s.5.

**Kat.8.** *Portret kobiety*

Olej, płótno, dykta, 50 x 40 cm, sygn.p.d.: St.Grocholski, Monachium, lata 80-te lub pocz. lat 90-tych XIX w.

Wł.: Opole, Muzeum Śląska Opolskiego, zakup od osoby prywatnej.

**Kat.9.** *Modlitwa poranna, Żydzi modlący się w wagonie, Modlący się Żydzi, Ranek w wagonie*

Wg obrazu ol., 54 x 66 cm, sygn.p.g.: St.Grocholski, 1890

Ryt. – nieczytelny podpis

Obraz prezentowany wielokrotnie: Monachium-1890, Kraków TPSP - 1892, Warszawa TZSP- 1893

Bibl.: „Przegląd Tygodniowy”, 1890, nr 35, s.409-410; „Tygodnik Ilustrowany”, 1890,



pólr.2, nr 52, s.412; „Tygodnik Ilustrowany”, 1893, pólr.2, nr 183, s.10; „Biesiada literacka”, 1893, t.35, nr 22, s.342-343; „Prawda”, 1893, nr 20, s.236-237; H.Piątkowski. *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895, s.255-257; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.  
Rep.: „Świat” (krak.), 1892, s.40; „Tygodnik Ilustrowany”, 1893, pólr.1, nr 179, s.341.

**Kat.10.** *Modlący się Żyd*

Olej, płótno, 100 x 75 cm, sygn. i dat. p.g.: Sta:Grocholski Monachium 92, 1892.  
Wł. Warszawa, Muzeum Narodowe.

**Kat.11.** *Odczynianie uroku, Czarownica, U wróżki, Wróżka*

Olej, płótno, 60,5 x 90 cm, ok.1894 / obraz nieskończony, szkic malarski /  
Na odwrocie oprawy napis: Ze spuścizny po Stanisławie Grocholskim. Malował Stanisław Grocholski autentyczność potwierdza St.Janowski.  
Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, dar Bronisławy Rychter-Janowskiej ze spuścizny po Stanisławie Janowskim.

**Kat.12.** *Odczynianie uroku, Czary, Czarownica*

Wg obrazu olejnego, 64 x 47 cm, syg.p.d.: St.Grocholski  
Obraz prezentowany na wystawach: TZSP Warszawa- 1893, TPSP Kraków- 1894, Lwów, Wystawa Sztuki Współczesnej - 1894 ( nagrodzony brązowym medalem).  
Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, pólr.2, nr 41, s.238; „Gazeta Narodowa” ,1894, nr 182, s.2; *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Współczesnej we Lwowie*, Lwów 1894, wpis nr 73, s.15; A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj” 1900, nr 18, s.258-260; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.  
Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, pólr.2, nr 41, s.232.

**Kat.13.**        *Przenosiny, Wiejskie wesele*

Wg obrazu ol., sygn.p.d.: St.Grocholski, 1894.

Praca wystawiona w TZSP w Warszawie w 1895.

Bibl. „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, półr.1, s.203; Tyg.II.1895, półr.2, nr 28, s.30;

J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

Rep. „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, półr.1,s. 200-201.

**Kat.14.**        *Powrót z odpustu*

Wg obrazu ol. (?), sygn.p.d.: S.G., 1892.

Ryt.R.Jericke (?)

Bibl. „Tygodnik Ilustrowany”, półr.2, nr 28, s.30.

Rep. „Tygodnik Ilustrowany, 1895, półr.2, nr 28, s.25.

**Kat.15.**        *Smutny koniec, Pierrot*

Wg obrazu olejnego (?) lub rys., sygn.p.d.:St.Grocholski, 1897.

Bibl.: „Echo muzyczno – teatralno - artystyczne”, 1898, nr 15, s.170; ”Słowo Polskie”, 1898, nr 17, s.2; „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.1, nr 6, s.116;

H.Stępień, *Moderniści z Monachium i Miriam*, “Biuletyn Historii Sztuki”,1989, r.41, nr 1, s.60; H.Stępień, „*Jednodniówka Monachijska*” and the Beginnings of Polish Modernism, [w:] “Polish Art Studies”, 1992, v.13, p.58.; H.Stępień, *In the Circle of Munich Modernism.Under the Banner of Secession.Facts and Reflections*, [w:] *Totenmesse: modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Warszawa 1996, s.108; J.Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s.241.

Rep.: „Jednodniówka Monachijska”, Monachium 1897, s.19; „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.1, nr.6, s.114; “Polish Art Studies”, 1992, v.13, il.6; *Totenmesse: modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Warszawa 1996, il.15.

**Kat.16.**        *Janosik*

Wg obrazu ol.(?), wym ryc. 17 x 12,7cm, sygn.p.d.:St.Grocholski, 1899.

Ryt. M.Husnik.

Wł. reprodukcji Warszawa, Muzeum Narodowe.

Rep.: „Świat”, 1899, nr 28.

**Kat.17.**        *Akt męski*

Olej, płótno, 80 x 121 cm, sygn.p.d.: St.Grocholski Monachium, lata 90-te XIX wieku.

Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, dar Bronisławy Rychter-Janowskiej ze spuścizny po Stanisławie Janowskim.

**Kat.18.**        *Pożądanie, Pragnienie, Żądanie*

Reprodukcja obrazu ol., sygn. p.d.: St.Grocholski, ok.1900.

Pocztówka, druk, 8,7 x 13,8 cm.

Obraz prezentowany był na wystawie Secesji Monachijskiej V-VII 1898, w Berlinie w 1899, oraz w krakowskim TPSP w 1900.

Wł. Warszawa, Muzeum Narodowe.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”,1899, półr.2, nr 31, s.614., E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, red. A.Wojciechowski, Wrocław Warszawa Kraków 1967, s.40-41.

**Kat.19.**        *Pieta, Stabat Mater*

Olej, płótno, 78 x 135 cm, ok.1900.

Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1904 roku.

Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, dar Bronisławy Rychter-Janowskiej ze spuścizny po Stanisławie Janowskim.

Bibl.: A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni.Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr 18, s.258-260; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t.II, Wrocław Kraków 1960, s.187.

**Kat.20.**        *Portret kobiety*

Olej, płótno, 61,5 x 51cm, pocz. XX w.

Wł. Warszawa, Muzeum Narodowe.

**Kat.21.**        *Kobieta z Bawarii, Bawarska robotnica*

Olej, płótno, 56 x 46,7 cm, sygn.p.d.: Stan Groch, 1890-1901

Wł. Lwów, Lwowska Galeria Obrazów. Obraz ofiarowany do Galerii przez Michała Szymona Toepfera w 1907 roku.

Rep.: D. Szelest, Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie, Warszawa 1990, s.37, il.106.

**Kat.22.**        *Portret dziewczyny z konwalią*

Olej, płótno na tekturze, 49,2 x 39,5 cm, przed 1901.

Wł. prywatna.

Rep.: H.Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003, il. 110.

## Rysunki

**Kat.23.**        *Akt leżącego mężczyzny – studium akademickie*

Czarna, biała kredka, gwasz różowy, papier, 49 x 68 cm, sygn.p.d.: St.Grocholski, ok.1880.

Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, praca zakupiona w antykwariacie Schmausa w 1916r.

**Kat.24.**        *Scena symboliczna – prawdopodobnie ilustracja do dzieła Juliusza Słowackiego*

Rys. ołówkiem na białym papierze, 22,8 x 17 cm, lata 80-te XIX wieku.

Na rysunku adnotacje artysty: p.g.: 13 Słowacki, l.g.: 24-, poniżej: Rosja

Wł. Kraków, Muzeum Narodowe, dar Włodzimierza i Janiny Baranów z Krakowa w 1978 r.

**Kat.25.**        *Na modlitwie, W kościele, Ofiarowanie imienin*

Wg rys., sygn.p.d.St.Grocholski, 1885.

Ryt. G.Angerer&Gösch.

Wyst.: Salon Kruwulta, Warszawa - 1886; TZSP, Warszawa- 1886.

Wł. W 1886 roku, podczas wystawy w warszawskiej TZSP obraz wylosował Feliks Kasprzykiewicz.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1886, półr.2, nr. 198, s.247; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

Rep.: „Kłosa”, 1889, półr.2, s.40.

**Kat.26.**        *Z życia huculów*

Wg rys., sygn.l.d.: St.Grocholski, 1890.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1890, półr.2, nr 46, s.315.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1890, półr.2, nr 46, s.317.

**Kat.27.**        *Trubadur karnawałowy, Po balu maskowym*

Wg rysunku, sygn.p.d.: St.Grocholski, 1898.

Ryt. Union.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1, nr 7, s.137

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1, nr 7, s.121.

**Kat.28.**        *Najświeższe ploteczki*

Wg rys., sygn.p.d.: St.Gr., 1898.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.2, nr 28, s.553.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.2, nr 28, s.537 / str.tytułowa /

**Kat.29.**        *Trubadur karnawałowy*

Wg. rysunku, sygn.p.g.: St... – sygnatura niewidoczna w całości, 1899.

Ryt. Union.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, półr.1, nr 7, s.137.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, półr.1, nr 7, s.126.

**Kat.30.**        *Ślepa babka*

Wg rys., 1900.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.2, nr 32, s.632

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.2, nr 32, s.617 / str.tytułowa /

**Kat.31.**        *Lew salonowy*

Wg rys., sygn.p.d.: St.Gr.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, półr.1, nr 3, s.1 / str.tytułowa /

**Kat.32.**        *Niech żyje karnawał*

Wg rysunku, sygn.p.d.: St.Gr., 1901.

Ryt. WEBER

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1901, półr.1, nr 4, s.61.

**Kat.33.**        *Cienie*

Wg rys., sygn.p.d.: St.Groch, 1901

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1901, półr.1, nr 6, s.105.

**Kat.34.**        Tytuł nieznany - strona tytułowa czasopisma “Jugend”

Rys., sygn.p.d.: St.Grocholski, 1896-1901.

Rep. Marburg, Universitat Marburg, Fotoarchiv

**Kat.35.**        *Smok ( Der Lindwurm )*

Wg rys., 1896-1901.

Ilustracja dla czasopisma “Jugend”.

Rep.: G.Hirth, *300 Kunstblätter der Münchener Jugend 1896-1908*, München 1908, il.998.

**Kat.36.**        *Żonglerka / Jongleuse /*

Wg rys., 1896-1901

Ilustracja dla czasopisma “Jugend”

Rep.: G.Hirth, *300 Kunstblätter der Münchener Jugend 1896-1908*, München 1908, il.1000.

## Akwarele, gwasze, pastele

**Kat.37.**        *Siedzący starzec z fajką*

Akwarela miejscami werniksowana, papier, szer.24,5 cm gł. 19 cm, syg.p.d.:  
St.Grocholski Monachium,1883.

Praca pochodzi z albumu ofiarowanego Janowi Matejce w roku 1883 przez artystów  
polskich z Monachium.

Wł.Kraków, Muzeum Narodowe / Oddział - Dom Jana Matejki.

**Kat.38.**        *Autoportret*

Akwarela, papier, 26,5 x 21,6cm, sygn.i dat.l.d. R.P.O.StG 95, 1895.

Wł. Kraków Muzeum Narodowe.

**Kat.39.**        *Nowy Rok, Noc Świętego Sylwestra*

Wg akwareli lub rysunku, sygn.p.d.St.Grochl, 1896.

Ryt.J.Holeciński.

Bibl. "Tygodnik Ilustrowany", 1896, półr.1, nr 1, s.16.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1896, półr.1,nr 1, s.1 / strona tytułowa /

**Kat.40.**        *Gniewasz się?*

Wg akwareli, sygn. p.d.: St.Grocholski, ok. 1898.

Ryt. R.Brendamour.

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1,nr 8, s.157.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1,nr 8, s.144.

**Kat.41.**        *Mniejsza o to?*

Wg akwareli, sygn. l.d.: St.Grocholski, ok.1898.

Ryt. R.Brendamour

Bibl.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1,nr 8, s.157.

Rep.: „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, półr.1,nr 8, s.145.

**Kat.42.**        *Pastuszek ze stadem na łące przed Panteonem z posągami Bawarii*

/tyt.org.: *Hütejunge mit seiner Herbe bei Gewitter vor Ruhmeshall mit Bawaria* /

Gwasz, papier, 40 x 29 cm, sygn.p.d.: St.Grocholski, ok.1900.

Wyst.: Monachium, Gabelsbergstrasse 28, aukcja 23-28 czerwca 1999.

Wł. prywatna.

Bibl.: Informacje ze strony aukcyjnej [www.artprice.pl](http://www.artprice.pl)

### **Prace o nieznannej technice malarskiej , nie posiadające dokumentacji ilustracyjnej**

**1.** *Starzec* – studium z natury

Technika nieznana, ok.1881.

Praca. wystawiona w TPSP w Krakowie w 1881.

Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904.Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.

**2.** *Staruszka* – studium z natury

Technika nieznana, ok.1881.

Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1881.

Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904.Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.

**3.** *Studium Żyda*

Technika nieznana.

Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1883.

Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904.Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.

**4.** *Zamurowanie zakonnic*

Olej, płótno, 132 x 88cm, ok. 1883.

Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1883.

Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904.Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.



5. *Przy kartach*  
Technika nieznana, 1888 (?).  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1888.  
Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.
6. *Odpoczynek*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1889.  
Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.
7. *Suszenie bielizny, Wieszanie bielizny*  
Olej, płótno, 50 x 30cm, ok.1889.  
Praca wystawiona na Salonie w monachijskim Glastpalast w 1889 roku, skąd zakupiona została do prywatnej kolekcji księcia regenta Luitpolda.  
Wł. W 1957 roku Lwowska Galeria Obrazów sprzedała pracę Muzeum im. Puszkina w Moskwie, gdzie być może znajduje się do dzisiaj.  
Bibl.: T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, T.II, Wrocław Kraków 1960, s.187; *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.473- 474.  
Wiadomość o sprzedaży obrazu do Muzeum im. Puszkina w Moskwie pochodzi od pracownika naukowego Lwowskiej Galerii Obrazów N.R. Krokisa.
8. *Pieszczoszka babuni*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w warszawskim Salonie Krywulta, między 1883 a 1905 rokiem.  
Bibl.: *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.474.
9. *Irys*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w warszawskim Salonie Krywulta, między 1883 a 1905 rokiem.  
Bibl.: *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.474.

- 10.** *Chichotka*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w warszawskim Salonie Krywulta, między 1883 a 1905 rokiem.  
Bibl.: *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.474.
- 11.** *Piec w chacie*  
Olej, tektura, lata 90-te XIX wieku.  
Praca jest w bardzo złym stanie technicznym, nie konserwowana, przetrzymywana jest w magazynie, którego oświetlenie uniemożliwia wykonanie zdjęcia. Muzeum nie udostępniło karty inwentaryzacyjnej, odmówiono także dalszej współpracy.  
Wł.: Wilno, Muzeum Sztuki Litewskiej.  
Bibl.: *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.474.
- 12.** *Włościanka Polska*  
Olej, lata 90-te XIX wieku.  
Praca jest w bardzo złym stanie technicznym, nie konserwowana, przetrzymywana jest w magazynie, którego oświetlenie uniemożliwia wykonanie zdjęcia. Muzeum nie udostępniło karty inwentaryzacyjnej, odmówiono także dalszej współpracy.  
Wł.: Wilno, Muzeum Sztuki Litewskiej.  
Bibl.: *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.474.
- 13.** *Portret hrabiego Tyszkiewicza, Portret mężczyzny*  
Olej, płótno (?), 12 x 24cm, 1893.  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1893 a następnie w TZSP w Warszawie w 1894 roku i stamtąd przekazana została hr. Tyszkiewiczowi, zamawiającemu portret.  
Bibl.: List Stanisława Grocholskiego do Seweryna Böhma, z listopada 1893, pisany w Monachium, [w:] *Korespondencja Seweryna Böhma. Litory od A-G Abramowicz Bronisław Grosse Juliusz*, nr karty 438 / Biblioteka Jagiellońska, sygnatura – rkps BJ 6688/II, Mf. P-350/1 /; E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

- 14.** *Pożegnanie*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1893.  
Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.
- 15.** *Młoda para*  
Technika nieznana, 14 x 21cm, 1894 (?).  
Praca wystawiona w TZSP w Warszawie w 1894 roku.  
Bibl.: ; J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.
- 16.** *Głowa Chrystusa*  
Technika nieznana, 1894 (?).  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1894 roku, a także w TZSP w Warszawie w 1897.  
Wł.Praca zakupiona, po wystawie w TZSP w Warszawie w 1897 roku, przez Jana Muszyńskiego.  
Bibl.: J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.
- 17.** *Odczynianie uroku, Czary, Czarownica*  
Olej, płótno, 115 x 155cm, sygn.p.d.: St.Grocholski, 1894.  
Wł.prywatna.  
Informacja o obrazie pochodzi od Hanny Kotkowskiej-Bareji
- 18.** *Główka dziewczyny*  
Pastela, papier, 1895 (?).  
Praca wystawiona w TZSP w Warszawie w 1895 roku.  
Bibl.: J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

19. *Pogrzeb huculski w nocy*  
Olej, płótno, „rzecz wielkich rozmiarów”, ok.1900.  
Bibl.: A.Nowaczyński, *Monachijczycy noocześni.Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr.22, s.305.
20. *Matka Boska na Wzgórzu Trzech Krzyży*  
Technika nieznana, ok.1900.  
Bibl.:A.Nowaczyński, *Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie*, „Kraj”, 1900, nr.18, s.258-260.
21. *Główka kobieca, Główka (?)*  
Technika nieznana, 1895 – 1906.  
Praca wystawiona podczas wystawy monachijskich uczniów Aleksandra Wagnera w TZSP w Warszawie w 1906 roku, a także prawdopodobnie w 1908 roku, także w warszawskiej TZSP.  
Patrz nota katalogowa **nr 24**.  
Bibl.: J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.
22. *Studium niewiasty*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1901.  
Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904.Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.
23. *Wyścigi koników*  
Technika nieznana.  
Praca wystawiona w TPSP w Krakowie w 1901.  
Bibl.: E.Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, Kraków 1905, s.52-53.
24. *Główka*  
Technika nieznana.

Praca wystawiona w TZSP w Warszawie w 1908 roku.

Bibl.: J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

**25.** *Autoportret*

Technika nieznana.

Praca wystawiona na Salonie w TZSP w Warszawie w 1911/12 roku.

Bibl.: J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

**26.** *Autoportret*

Technika nieznana. Praca wystawiona na Salonie w TZSP w Warszawie w 1912 roku.

Wł.: Po wystawie w TZSP w 1912 pracę zakupił Chorzewski.

Bibl.: J.Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław Warszawa Kraków 1969, s.110.

**27.** *Śmierć Ofelii*

Olej, płótno.

Wł.: Do 1939 roku obraz znajdował się w zbiorach Lwowskiej Galerji Miejskiej, obecnie nie znane jest miejsce jego przechowywania.

Bibl.: T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, T.II, Wrocław Kraków 1960, s.187; *SAP*, t.II, Wrocław 1975, s.474.

**28.** *Beatrix*

Olej, płótno.

Wł. obraz zakupiony został przez brata cesarzowej Rosji, księżę heski, prawdopodobnie przed lub po roku 1918. Obecne miejsce przechowywania pracy pozostaje nieznane.

Bibl.: J. Kwiatkowski, *Stanisław Grocholski*, „Kurier literacko-naukowy”, 1933, nr.51, s. V (dodatek do nr.350 Ilustrowanego Kuriera Codziennego).

## Spis ilustracji

- II.1.** Józef Mehoffer, *Rozmowa*, 1896 - Lwów, Galeria Obrazów.
- II.2.** Maurycy Trębacz, *Rekonwalescentka* - wg „Wędrowiec”, 1903, półr.II, nr 43, s.861.
- II.3.** Aleksander Mroczkowski, *Babcia z wnuczką*, k.XIX w. - Warszawa, Muzeum Narodowe.
- II.4.** J.Wodziński, *Wspomnienie karnawału (Na balu kostiumowym)* - wg „Tygodnik Ilustrowany” 1894, półr.1, nr 3, s.33.
- II.5.** Wacław Szymanowski, *Kłótnia Huculów*, 1888 - wg S.Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red. J.Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, t.I *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971, s.497. Pomniejszona wersja tego obrazu wystawiona w Antwerpii w 1894 i zakupiona przez *künsthandlera* Sedelmayera. Kolejna wersja powstała w 1914 roku, zaginęła w 1944.
- II.6.** Stanisław Dębicki, *Modlitwa*, 1887 - Warszawa, Muzeum Narodowe.
- II.7.** Tadeusz Rybkowski, *Huculskie wesele* - wg A. Zaspa, *Początki zainteresowań folklorem huculskim w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Toruń 2002, z.355, s.217.
- II.8.** Stanisław Dębicki, *Pogrzeb huculski*, 1889 - wg A.Zaspa, *Początki zainteresowań folklorem huculskim w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Toruń 2002, z.355, s.221.

- II.9.** Wacław Szymanowski, *Hucul przy wódce*, 1885 - wg H.Kotkowska - Bareja, *Wacław Szymanowski 1859-1930*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, poz. kat. 56.
- II.10.** Wacław Szymanowski, *Hucul*, ok.1888. - wg, H.Kotkowska - Bareja, *Wacław Szymanowski 1859-1930*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 198, poz. kat. 60.
- II.11.** Juliusz Zuber, *Wieś huculska* - wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1887, półr.2, nr 242, s.121.
- II.12.** Seweryn Obst, *Dumka* - wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1903, półr.2, nr 33 s.641.
- II.13.** Stanisław Dębicki, *Młody Hucul*, ok.1890 - wg T.Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, T.II, Wrocław, Kraków 1960, s.305.
- II.14.** Franz von Defregger, *Vor dem Tanz*, 1872 - Monachium, Neumeister Kunstauktionshaus KG.
- II.15.** Franz von Defregger, *Schlepfender Hirte*, ok 1873(?) - wg *Die Münchner Schule 1850-1914*. Bayerische Staatsgemaldesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst , München 1979, s.173.
- II.16.** Adolf Eberle, *Jagdproviant* - pochodzenie nieznane, wg *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst.Münchner Maler im 19.Jahrhundert*, München 1981, b.1, il.379.
- II.17.** Paul Felgentreff, *Besuch auf der Alm*, lata 80 XIX w - Monachium, Galerie Gebhardt.
- II.18.** Wilhelm Leibl, *Bildnis des Jager Karebacher*, 1891 - wg *Die Münchner Schule 1850-1914*. Bayerische Staatsgemaldesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst , München 1979, s.281.
- II.19.** Lovis Cornith, *Oberbayerische Bauerin*, wyst. 1887 - Schweinfurt, zbiory Georga Schafera.
- II.20.** Georg Buchner, *Ex voto* - Monachium, Bayern Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek.
- II.21.** Wilhelm Clemens, *Wilderers Ende*, 1886 - Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie.
- II.22.** Stanisław Bender, *Tora* - wg J.Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2003, il.79.
- II.23.** Szymon Buchbinder, *Modlący się Żyd*, ok.1880 - Warszawa, Żydowski Instytut Historyczny.
- II.24.** Jakub Weinles, *Żydzi modlący sie w Jom Kipur* - Warszawa, Muzeum Narodowe.
- II.25.** Stanisław Heyman, *Talmudzista*, 1880 - Łódź, Muzeum Sztuki.
- II.26.** L. Horowitz, *Studium Żyda*- wg „Wędrowiec”, 1903, półr. II, nr 47, s.951.
- II.27.** Samuel Hirszenberg, *Jeszybot*, 1887 - Muzeum Narodowe w Krakowie.
- II.28.** Antoine Watteau, *Gilles*, 1718-1719 - Paryż, Mesees du Louvre.

- II.29.** Pietro Longhi, *Ridotto*, 1757-1760. - Wenecja, Fondazione Querini-Stampalia.
- II.30.** Giovanni Domenico Tiepolo, *Scena karnawałowa (Minuet)* - Paryż, Musee du Louvre.
- II.31.** Bouquet, *Le Pierrot a la balustrade: J.G.Debureau* - Paryż, kolekcja prywatna
- II.32.** Jean - Leon Gerome, *Sortie du bal masque*, Salon 1857 - Baltimore, Walters Gallery.
- II.33.** R. Warthmüller, *Komisches Intermezzo* - wg *Katalog der Grosse Berliner Kunstausstellung*, Berlin 1895, il.19.
- II.34.** J.Weysenhoff, *Sylwetki z cyrku*. – wg „Kłosy”, 1887 półr.1, t.XLIV, nr 1143, s.340.
- II.35.** F.Nowakowski, *Karnawał* – wg „Wędrowiec”, półr.1, s.71.
- II.36.** F. Nowakowski, *Po karnawale* – wg „Wędrowiec”, półr.1, s.151.
- II.37.** Stanisław Wolski, *Z wizyty* – wg „Kłosy” 1887, półr.II, t.XLV, nr 1163, s.233.
- II.38.** Emil Brack, *Sohn des Künstlers als Harlekin*, 1895 - wg *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, München 1981, b.1, il.177.
- II.39.** Franz Skarbina, *Rokoko Karnewal* - wg *Katalog der Grosse Berliner Kunstausstellung*, Berlin 1909, il.2.
- II.40.** Hugo von Habermann, *Portret Signory di Tori*, 1886 - Monachium, Bayern Staatsgemaldehysammlungen, Neue Pinakothek.
- II.41.** Moritz von Schwind, *Der Besuch*, 1852 - Monachium, Bayern Staatsgemaldehysammlungen, Neue Pinakothek.
- II.42.** Alfred Stevens, *Im Boudoir*, lata 80 XIXw. - Monachium, Bayern Staatsgemaldehysammlungen, Neue Pinakothek.
- II.43.** Waclaw Koniuszko, *Portret mlodej kobiety*, 1882 - Warszawa, Muzeum Narodowe.
- II.44.** Ernst Zimmermann, *Towarzystwo przy stole (Tischgesellschaft)*, ok. 1872 - wg H. Uhde - Bernays, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2 Teil: 1850-1900*, (Neu herausgegeben von E.Ruhmer) München 1983, s.111.
- II.45.** Alois Erdtelt, *Studium portretowe*, ok.1895 - wg H. Uhde - Bernays, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2 Teil: 1850-1900*, (Neu herausgegeben von E.Ruhmer) München 1983, s.112.
- II. 46.** Jules Basien-Lepage, *Miłość w wiosce*, 1882 - wg M.Makela, *The Munich Secession. Art and Artist in Turn of the Century Munich*, Princeton 1990, il.30.
- II.47.** Waclaw Szymanowski, *Sielanka (Zaloty huculskie)*, 1892 – Kraków Muzeum Narodowe.
- II.48.** Walter Firle, *Dein Wille geschehe*, 1893 - Monachium, Bayern Staatsgemaldehysammlungen, Neue Pinakothek.
- II.49.** Ejnar Nielsen, *Mała córeczka chora*, 1896 – wg H.Tods, D.Gardyn-Oomen, N.Monteyne,



L.De Jong, *Tranches de vie. Le naturalisme en Europe 1875-1915*. Musee Royal de Beaux-Arts d'Anvers, Ludion 1996, s.203.

**II.50.** W.Q.Orchardson, *Matężństwo z rozsądku*, 1884 - wg J.Treuhertz, *Victorian Painting*, London 1993.

**II.51.** E.Hayllar, *Letni deszcz*, 1883 – wg J.Treuhertz, *Victorian Painting*, London 1993.

**II.52.** Ludwig von Lofftz, *Die Beweinung Christi durch Maria Magdalena*, 1883 -Monachium, Bayern Staatsgemaldehysammlungen, Neue Pinakothek.

**II.53.** Hans Holbein Młodszy, *Martwy Chrystus w grobie*, 1521/1522 - Basel, Offentliche Kunstsammlung.

**II.54.** Wilhelm Trübner *Christus im Grabe*, 1874 - Monachium, Bayern Staatsgemaldehysammlungen, Neue Pinakothek.

**II.55.** Jean - Jacques Henner, *Jezus w grobie*, Salon 1879 - Paryż, Musee d'Orsay.

**II.56.** Tadeusz Popiel, *Po burzy*, 1892 - Kraków, Muzeum Narodowe.

**II.57.** Marian Trzebiński, *Głowa starca*, 1895-1898 - wg M.Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, Wrocław 1958.

**II.58.** Marian Trzebiński, *Pogrzeb członka bractwa Misericordia we Florencji* - wg „Wędrowiec”, 1903, półr.2, nr 39, s.770-771.

**II.59.** Marian Trzebiński, *Wnętrze kościoła Santa Maria Sopra Minerva*, ok.1902 - wg „Wędrowiec”, 1903, półr.2, nr 39, s.767.

**II.60.** Antonii Gawiński, cykl *Ogród anielski* - wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, półr.2, nr 30, s.594,595.

**II.61.** Antonii Gawiński, *Pieśń wiosenna*, 1899 - wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, półr.2, nr 30, s.596.

**II.62.** Gustaw Gwozdecki, *Kapliczka*, ok. 1900 - Warszawa, Muzeum Narodowe.

**II.63.** Gustaw Gwozdecki, *Tęsknota (Melancholia)*, 1904 - Kielce, Muzeum Narodowe.

**II.64.** Gustaw Gwozdecki, *Księżyc*, 1908 - Bytom, Muzeum Śląskie.

**II.65.** Gustaw Gwozdecki, *Kiki z Montparnasse*, 1920 - wł. prywatna, wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl)

**II.66.** Gustaw Gwozdecki, *Judyta II*, 1930 - Warszawa, Muzeum Narodowe.

**II.67.** Ignacy Pieńkowski, *Portret żony przy stole (Tulipany)*, 1907 - wg S.Krzysztofowicz - Kozakowska, F. Stolat, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 297.

**II.68.** Ignacy Pieńkowski, *W zaciszu domowym* – wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1917, półr.1, s.125.

**II.69.** Ignacy Pieńkowski, *Fatima*, 1919 - wg *Sztuka Kręgu Sztuki. Towarzystwo Artystów*

*Polskich „Sztuka” 1897-1950.* Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995, il.3.

**II.70.** Henryk Szczygliński, *Padający śnieg*, 1907 - wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl) /DA Ostoya Warszawa ,aukcja – luty 2003/.

**II.71.** Henryk Szczygliński, *Wiatrak*. – wg „Świat”, 1932, nr 47, s.11.

**II.72.** Soter Jaxa Małachowski, *Rozbitkowie* - wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl) / DA Sztuka Warszawa, aukcja - grudzień 2001 / .

**II.73.** Soter Jaxa Małachowski, *San Giorgio Maggiore w Wenecji*, 1925 - wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl) / DA Rempex Warszawa, aukcja - VIII 2003 / .

**II.74.** Soter Jaxa Małachowski, *Wenecja*, 1920 - wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl) / DA Desa Kraków, aukcja- marzec 2004 / .

**II.75.** Soter Jaxa Małachowski, *Nokturn* – wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl) / DA Desa Kraków, aukcja – październik 2003 / .

**II.76.** Soter Jaxa Małachowski, *Port Nokturn* - wg [www.artinfo.pl](http://www.artinfo.pl) / DA Ostoya Warszawa, aukcja- grudzień 2004 / .

**II.77.** Zofia Attlesander, *Portret kobiety* - wg ”Tygodnik Ilustrowany”, 1911, półr.1, nr 3, s.52.

**II.78.** Zofia Attelsander, *Portret księżnej Czerwertyńskiej* - wg ”Tygodnik Ilustrowany”, 1911, półr.1, nr 3, s.52.

**II.79.** Zofia Attelsander, *Portret księżnej Woronieckiej*. - wg ”Tygodnik Ilustrowany”, 1911, półr.1, nr 3, s.52.

**II.80.** Wacław Dyzmański, *Wiosna* - wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1917, półr.2, s.479.

**II.81.** Wacław Dyzmański, *Zima* - wg „Świat” 1917, nr 37, s.3.

**II.82.** Wacław Dyzmański, *Portret pani L.* - wg „Świat” 1917, nr 37, s.3.

**II.83.** Wacław Dyzmański, *Rysunek kobiety* - wg „Świat”, 1917, nr 37, s.3.

## Summary

The main theme of the following master thesis was to present, and also in some way to introduce life and artistic personality of Stanisław Grocholski (1860-1932). The following thesis has got a monographic character but in many ways it also gives a possibility to show the various aspects of live and art - work of many artists from the generation of Stanisław Grocholski. In many sources Polish painters whose début was dated on the late 70's or 80's of the 19<sup>th</sup> century, and whose artistic life, as well as art studies, were settled both in Munich and Vienna, have been called 'the epigones of the genre painting' , 'the followers of Józef Brandt or Wierusz-Kowalski' or Polish 'fashionable Munich artists'. The most popular title used for them - 'modern Munich painters' - was made by Adolf Nowaczyński, an art - critic from the second half of the 19<sup>th</sup> century. In fact this title should be considered as the most adequate as many young painters from Grocholski's generation had abandoned the iconography and stylistic of the 'Brand's circle'. In some way the new Polish art school was born in Munich in second half of the century and Stanisław Grocholski was one of the most important, as well as one of the most esteemed, both in Polish and Munich art circles, figure of that school.

Stanisław Grocholski, was born o 6<sup>th</sup> of June 1860, in Żołyńia (Poland), as the member of an aristocratic family (the Syrokomla coat of arms). After his studies in one of the secondary schools in Łańcut (Poland), he moved to Kraków where in 1877 started his art studies in Cracow Fine Art School, under the supervision of Władysław Łuszczkiewicz. From 1878 till 1880 he continued his studies in Jan Matejko's class of compositions, the only "master's class" in Cracow Fine Art School.

The time of his short art studies in Cracow, was also a moment of his first art début at the Paintings and the Sculpture Exhibition in Lviv in 1877 (painting *Hannah*).

Afer his this short studies in Cracow, without finishing them with Fine Art School

diploma, Grocholski moved to Vienna, in which way he began, as many other artists at that time, his artistic journey through some of the most important European art centers.

The first stop during that journey took place in Vienna, where in 1881 he was enrolled on the list of Vienna Fine Art Academy students. His professors were Carl Würzinger and Otto Seitz. The stay in Vienna at the Fine Art Academy was probably a result of a scholarship which had been given to an artist, during his studies in Cracow. The source of this scholarship is unknown, we can assume that the scholarship came from the Cracow Fine Art School, as the studies at the Art Academy in Vienna were highly popular at that time.

After Vienna Stanisław Grocholski moved to Munich, 'Bavarian Capital', 'Izar's Athens', the most vivid and the biggest German art center (13% of whole artists in Germany were living in Munich), surely the second European art community after Paris. There he found highly prestigious Königlische Kunstakademie, with modern and developed art teaching programme, and numbers of talented and esteemed teachers as Wilhelm von Diez, Wilhelm von Lindenschmit and Aleksander Śándor Wagner (Grocholski's teacher), but also unrepeatably artistic climate and freedom.

At that time Polish art community was probably the biggest group of artist in Munich, and having such artist as J. Brandt, A. Wierusz-Kowalski or W. Czachórski, was one of the most significant on Munich art market. Polish artist were also well known to German art critics and to Munich Kunstverein's exhibition visitors.

Grocholski became a student of the Munich Fine Art Academy in autumn 1881, in Wagner's 'technische malklasse'. His début in 1889 at the Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen in Munich's Glaspalast, was highly successful due to the purchase of his *Washing hanging* by prince Luitpold, Bavarian Regent. Stanisław Grocholski, from 1887 member of the Munich Kunstverein, was presenting his works regularly at the Munich, Vienna, and Polish art exhibition. During his career in Munich, Grocholski had been awarded twice with medals, for his presentation at the Kunstverein's art exhibition, and in 1894 he achieved a great success at Lviv Art Exhibition (brown medal for *the Witch*, cat. 11).

The stay in Munich was very significant for the artist's biography due to the fact that in 1890 Grocholski accompanied Waclaw Szymanowski in running a private Art School of Painting and Sculpture in Galelsbergstrasse, in Grocholski's mansion. From 1893 Stanisław Grocholski, probably after a quarrel with Szymanowski, was running a private school alone. Establishing of Szymanowski's and Grocholski's Art School should be surely considered as one of the most

important events in history of Polish art community in Munich. Till 1901, the date of Grocholski's departure to the USA, his private school was functioning successfully, teaching in academic manner many Polish and international students. Unfortunately only 32 surnames of both Grocholski and Szymanowski students have been known. Some students of the Art School in Gabelsbergstrasse, and from 1893 in Neue-Passing bei München, were: Edward Okuń (one of the most well known Warsaw secessionists) Marian Trzebiński (author of the recommended diary), Gustaw Gwozdecki, probably the most significant and skillful Polish modern artist, Henryk Szczygliński and Ignacy Pieńkowski (members of the Polish secessionist Art Society 'Sztuka'), Soter Jaxa Małachowski (seascape painter), or portrait painters as Waclaw Dyzmański and Zofia Atteslanderowa.

Stanisław Grocholski had never returned to Poland, even when in 1894 he was given, by Henryk Rodakowski, a nomination on Cracow Fine Art School professor. Unfortunately that nomination was turned down by Julian Fałat, who finally became the director of the School, after the death of Jan Matejko. Grocholski couldn't successfully fit into in the new, more modern Fałat's vision of the School (later Cracow Fine Art Academy).

In 1901 Stanisław Grocholski finally decided to leave the Bavarian capital and to move to America with his wife Izabela Pawłowska. The details of his stay on American land isn't quite well known, he probably visited Massachusetts, San Francisco and Buffalo, where he finally settled down, becoming in the early 20's clerk in Buffalo's Polish Consulate. He died in Buffalo in poverty and loneliness on 26<sup>th</sup> of February 1932.

The iconographic side of Stanisław Grocholski's work can be classified in couple ways. Most of all he was a genre painter, but in his time he was highly esteemed by art critics for his paintings of Jews in prayer (*In the Synagogue* 1885 cat. 4, *Morning In the Compartment* 1890 cat. 9). Grocholski was probably at that time the only Polish artist who was engaged in such kind of iconography, apart of some very skilful and educated Jewish artists (Szymon Buchbinder, Samuel Hirszenberg, L.Horowitz, Stanisław Heyman, Jakub Weinless ).

The second main theme of Grocholski's paintings was life (*In a church* 1885 cat. 25, *Disturbed prayer* 1886 cat. 5, *Fight of the drunk Highlanders* 1887 cat. 7) and tradition ( *The witch* 1894 cat. 11, *Highlander's Funeral at night* c. 1901) of the 'Huculs' - Highlanders from the East Carpathians (south-western Ukraine). For many years he was known as the inventor of this sort of paintings, but we should remember that even though Grocholski, Szymanowski, Seweryn Obst and Juliusz Zuber had developed that kind of iconography in time of the 80's and 90's of

the 19<sup>th</sup>, the interest for Hucul's life and tradition goes back to the beginning of that century.

The third main theme of Grocholski's art - works were images of the Pierrots (*Sad End* 1897 cat. 15, *Carnival troubadour* 1899 cat. 29), and Munich carnival scenes (*After the maskarade* 1898 cat. 27, *Long live the Carnival!* 1901 cat. 32). In those types of works an artist surely observed the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century Venetian paintings.

The last theme of his paintings is strongly connected with the main themes of the genre paintings of that time. *The orphan's death* (1884 cat. 3) is considered to be one of his masterpieces, but as a journal illustrator Grocholski made many others works of that type like: *Beloved granddaughter*, *Gossips* (1898 cat.28), *Ślepa babka* (1900 cat. 30), and *Shadows* (1901 cat. 33).

This master thesis tries to answer a very important questions connected with the stylistic manners of the artist - was he an academic painter, symbolist or a secessionist. It is impossible to give a clear answer for this questions and to call Stanisław Grocholski the modernist, because his art - work is so various and stays under the influence of many stylistic manners from the end of the 19<sup>th</sup> century. In some way Grocholski was influenced by impressionism, with games of light and shadow on his canvas (*Morning prayer* 1890 cat. 9) or the rays of light lightening faces of artist's models (*In the Synagogue* 1885 cat. 4).

Grocholski was also close to secession, it is why he decided to join between 1892 and 1893 'Verein Bildender Künstler Münchens Secession', founded in 1892, which is considered as the first European Secession Society. Grocholski took part in the first Munich Annual in 1893, presenting his work together with painters like Wilhelm Trübner, Lovis Corinth, Fritz von Uhde or Max Liebermann. In late 90's Grocholski started his collaboration with secessionist magazine 'Jugend', founded in 1896 by Georg Hirth. Drawings like *Hütejunge mit seiner Herbe bei Gewitter vor Ruhmeshall mit Bawaria*, *Der Lindwurm*, *Die Jongleuse*, were designed specially for the title pages of the magazine. However the style of his work had never been very close to the secession.

Grocholski was much more closer to the symbolist art, and remained under the influence of Arnold Böcklin and Lovis Corinth, what can be easily seen in paintings like *Pieta* (c. 1900 cat. 19), or *Man's nude* (end of the 90's cat. 17).

However the main stylistic feature of Grocholski's paintings, prevailing in most of his works (apart of those secessionist and symbolist ones) I have titled 'postacademic'.

Paintings of Stanisław Grocholski in my opinion can by no longer called 'academic', or 'pompiere' ones. The generation of Stanisław Grocholski, painters exhibiting at Art Salons, illustrators of the daily magazines and newspapers, created highly vivid style, based on academic

manners, which lasted till the beginning of the First World War.

The main features of the 'postacademic style' are: elaborated drawing technique, and skilful composition, everything of which is based on academic studies and academic ideals. The theme changes, there are no longer 'great themes' of the historic paintings, but elaborated technique based on model studies or nude studies and the elegance of presentation, remains. Grocholski's 'postacademic' style can be also seen in his attraction for Netherlands masters of the 17<sup>th</sup> century. The influence of Frank Hals portraits can be noticed in some portrait studies of Grocholski, such as *Portrait of an old man* ( the 80's cat. 1) or *Bavarian worker* (before 1901 cat. 21). In his masterpiece *Pieta (Stabat Mater* c.1900 cat. 19) the stylistic and formal influence of the German late renaissance masters like Hans Holbain the Younger can be seen. The same features that inspired Grocholski in his *Pieta*, had also great influence on representations of the death Christ by Munich secessionist Wilhelm Trübner (*Christus im Grabe*, 1874 il. 54), but also one of the late academic French Painters Jean-Jacques Henner (*Jesus in the tomb*, 1879 il. 55).

In my opinion this master thesis can be an important voice in a discussion about the 'inner movement' in Polish painting of the 80's and the 90's of the 19<sup>th</sup> century. Artist from the generation of Stanisław Grocholski are in many ways forgotten, or judged to be only the epigones, or the followers of Polish masters from the 60's or 70's. Art historians seem not to see the huge number of 'postacademic' paintings presented at various Polish and Europeans exhibitions, or 'postacademic' illustrations filling magazines and daily newspapers from the epoch. The problems with style identification of so many artists leads to underestimating of the Polish so-called 'second Munich school', and to strange efforts to enclosure many artists to the circles of much more older painters and their style. It is obvious, after studying critic's articles and exhibition's reviews , that Polish 'second Munich school' really existed, and was considered to be something new and revealing, contrary to the Brandt's or Wierusz-Kowalski's generation. Stanisław Grocholski seems to be one of the most significant artist from huge group of Polish painters whose life and art work had been strongly connected with Munich, and it's Art Academy. The number of his work, so various in themes, style and manner, should be an important prove that this period of Polish art history and its protagonists shouldn't be forgotten and underestimated.