

Jan K. Ostrowski

Pomiędzy Paryżem i galicyjską prowincją

Malarska droga Piotra Michałowskiego

Malarstwo polskie wieku XIX jest zwykle ujmowane jako jednolity cykl rozwojowy, rozpoczynający się w czasach Stanisława Augusta, kulminujący w twórczości Matejki i zakończony złotym deszczem talentów epoki Młodej Polski. Jego wewnętrzna periodyzacja oraz służący jego opisowi i interpretacji aparat pojęciowy są oparte na doświadczeniach badawczych sztuki europejskiej, głównie francuskiej. Trudno zresztą, by było inaczej, wobec silnych powiązań kulturowych z Zachodem i powszechną praktyką studiów polskich artystów we Francji, Włoszech i w Niemczech. Ukształtowany tam schemat rozwojowy daje się bez większego trudu wypełnić materiałem polskim. Mieliśmy przecież malarzy, których można określić jako neoklasyków i romantyków o różnych orientacjach, realistów, impresjonistów i postimpresjonistów, symbolistów i ekspresjonistów. Owe słowa-klucze pasują do nich tak samo dobrze i tak samo źle jak do ich zagranicznych kolegów, ułatwiając klasyfikację, a jednocześnie utrudniając dotarcie do niepowtarzalnej specyfiki zjawisk i indywidualności. Radykalne odrzucenie paradygmatu nie ma sensu i prowadzi zresztą z reguły do stworzenia nowego, nie zawsze lepiej odpowiadającego rzeczywistości. Wystarczy świadomość jego niedoskonałości i gotowość do stałej weryfikacji tradycyjnych schematów. Ostrożność taka jest szczególnie istotna w badaniach nad malarstwem polskim 1. połowy wieku XIX. Wiedząc, że w Europie była to epoka neoklasycyzmu i romantyzmu, z łatwością potrafimy wskazać polskich przedstawicieli tych kierunków. Zestawiając nazwiska i fakty,

odpowiednio dobierając przykłady potrafimy zbudować przekonujący obraz szkoły malarskiej o dobrym poziomie i konsekwentnej linii rozwojowej. A naprawdę było przecież zupełnie inaczej.

Sięgnięcie do literatury teoretyczno-krytycznej czy świadectw pamiętnikarskich z epoki uświadamia nam od razu bolesny fakt, że w przekonaniu współczesnych, przed połową wieku XIX malarstwo polskie praktycznie nie istniało. Dyskusja nad istnieniem lub nieistnieniem polskiej szkoły malarskiej rozpoczęła się pod koniec lat trzydziestych i trwała przez dwie dekady. Malarzom zarzucano brak umiejętności, a publiczności brak zainteresowania dla sztuki, dopatrując się w tych faktach negatywnego sprzężenia zwrotnego, nie pozwalającego na poprawę sytuacji. Jednocześnie coraz powszechniej traktowano malarstwo jako konieczny składnik kultury i ważny element wychowania narodowego. Choć prezentowano czasem również zupełnie odmienne poglądy. Jeszcze w roku 1857 Julian Klaczko postawił tezę, że sztuki polskiej nie ma, a nawet nie powinno być, gdyż zgodnie ze starą, stoicką jeszcze tezą powoduje ona rozmiękczenie obyczaju i ducha, szkodliwe dla narodu stojącego przed zadaniem odzyskania niepodległości. Wypowiedź Klaczki była już w owym czasie wyraźnym anachronizmem, spotkała się też z licznymi gwałtownymi replikami. Także wcześniejsi teoretycy, biadający nad słabością polskiego malarstwa, na ogół mieli nikłe pojęcie na temat jego rzeczywistego stanu. W jednym punkcie mieli jednak niewątpliwie rację: w Polsce w 1. połowie wieku XIX nie było warun-

ków dla uprawiania sztuki. Nie miało to jednak nic wspólnego z kolorem polskiego nieba, z klimatem nie zachęcającym do odsłaniania nagości ani nawet z charakterem narodowym Sarmatów, stawiających konia i szablę ponad przyjemności estetyczne. Bariery dla rozwoju sztuki był brak odpowiednich warunków społecznych, sprzyjających mu mechanizmów i niezbędnych ram instytucjonalnych.

O ile dzieła literackie czy filozoficzne mogą powstawać w izolacji, malarstwo, rzeźba i architektura są zjawiskami *par excellence* miejskimi. Dla ich rozwoju konieczny jest splot warunków regulujących kwestie nauki i uprawiania zawodu, rynku zamówień i, co może najważniejsze, środowiska zapewniającego wymianę inspiracji oraz ocenę własnych i cudzych osiągnięć. Począwszy od czasów renesansu szczególnej wagi nabrały możliwości uzyskania odpowiedniego wykształcenia, a w praktyce istnienie akademii, zapewniającej opanowanie kanonów sztuki nowożytnej. Brak opisanych warunków skazywał największy nawet talent na prowincjonalną wegetację. W odległej przeszłości sztuka polska przeszła przez okres, w którym ramy jej uprawiania nie różniły się zasadniczo od zachodnioeuropejskich. W XV wieku struktura prawno-społeczna polskich miast była w zasadzie identyczna jak w całej Europie środkowej, a przede wszystkim w krajach niemieckich. Sztuka traktowana jak rzemiosło była uprawiana w ramach struktury cechowej, z jej hierarchicznym układem, drobiazgowymi przepisami regulującymi wszystkie sfery życia, systemem dydaktycznym i obowiązkiem wędrowności czeladniczej. W rezultacie polskie malarstwo i rzeźba epoki późnego gotyku nie odbiegają pod względem charakteru i poziomu od większości ośrodków Europy środkowej i północnej. Najwspa-

nialsze dzieła stworzył wprawdzie imigrant z Norymbergii, ale za to najwybitniejszym malarzem Bawarii był w tym samym czasie Jan Polak, który zapewne zamienił etap czeladniczej wędrowności na nową ojczyznę. W każdej kolekcji malarstwa polskiego uderzająca jest jednak cezura, przypadająca na czas około roku 1530, wyznaczająca nie tyle zmianę fazy stylowej czy obniżenie poziomu twórczości, co niemal jej fizyczny zanik.

Średniowieczne ramy społeczno-intelektualne uprawiania sztuki rozpadły się w tym samym mniej więcej czasie w całej Europie. System cechowy nie tylko nie odpowiadał nowej godności artysty, który nie chciał być już traktowany jak rzemieślnik, a swoje miejsce widział wśród poetów i uczonych. Przede wszystkim cechowe metody dydaktyczne nie były w stanie zapewnić opanowania umiejętności koniecznych dla kompetentnego uprawiania sztuki nowożytnej, a więc w pierwszej kolejności zasad perspektywy matematycznej i anatomii, ale oczywiście także niezbędnej teraz malarzowi humanistycznej erudycji. Wyzwanie nowych czasów wszędzie stanowiło trudny próg, prowadziło do napięć i konfliktów. W prężnych środowiskach stosunkowo szybko wykształciły się jednak nowe ramy życia artystycznego, obejmujące system dydaktyczny, mecenat i obrót dziełami sztuki, rozwój teorii, a z czasem także ruch wystawieniowy i krytykę artystyczną. Przemiany te mogły następować tylko w warunkach szybko rozwijającej się cywilizacji miejskiej, jako uboczny produkt rodzącego się kapitalizmu.

Wracając do sytuacji polskiej – wiadomo powszechnie, że ukształtowanie się systemu prawnego Rzeczypospolitej szlacheckiej na początku wieku XVI uniemożliwiło rozwój miast zgodnie z ogólnoeuropejskim kierunkiem. Skalę problemu ujawni-

nił dopiero kryzys państwowości w połowie wieku XVII. Sprawy sztuki stały w tych dramatycznych procesach na dalekim planie, ale dla naszych rozważań jest niezwykle istotne, że w czasie, kiedy należało myśleć o zakładaniu akademii, w Polsce zanikł obowiązek zagranicznych wędrowek rzemieślników, a znaczna część ludności miejskiej zamiast budować podstawy przemysłu, poświęciła się pracy na roli.

Sytuacja polskiego mecenasa sztuki w XVII i XVIII wieku była nie do pozazdroszczenia, tym bardziej że swe przedsięwzięcia realizował zazwyczaj nie w miastach, które straciły (oprócz Warszawy) siłę przyciągania, ale w swych dobrach, często na dalekiej prowincji. Jeżeli potrafił postawić sobie zadanie stworzenia dzieła wysokiej klasy, nie miał w praktyce innego wyjścia, jak sprowadzenie artysty z zagranicy. Jeżeli skala wartości artystycznych była mu obca (co stanowiło niemal regułę wśród szlachty spędzającej życie na prowincji), był nieuchronnie skazany na wykonawców nie tyle pozbawionych talentu, co dysponujących przestarzałym i powierzchownym przygotowaniem zawodowym. Jest prawdziwie zaskakujące, jak często bardzo poważne środki finansowe były inwestowane w przedsięwzięcia artystyczne drugo- i trzeciorzędnej jakości, czego przykładem może być znaczna część fundacji Radziwiłłowskich czy sławna, licząca około 900 obrazów galeria hetmana Wacława Rzewuskiego w Podhorcach. Opisana sytuacja paradoksalnie przynosiła korzyści artystom. Brak wykwalifikowanych sił zapewniał zatrudnienie każdemu, bez konieczności walki konkurencyjnej i pracy nad podniesieniem kwalifikacji. W tej sytuacji powstanie w połowie wieku XVIII licznego i prężnego środowiska rzeźbiarskiego we Lwowie jest zadziwiającym wyjątkiem potwierdzającym regułę. Przełom nie nastą-

pił aż do końca istnienia Rzeczypospolitej, pomimo wysiłków Stanisława Augusta Poniatowskiego i jego oświeconych współczesnych. Merlini, Bellotto, Bacciarelli i Norblin nie są przecież nazwiskami polskimi, choć dwa ostatnie na wiele pokoleń wpisały się w polską tradycję.

Niektóre pomysły ostatniego króla zostały zrealizowane po rozbiorach. Naukę malarstwa stopniowo wprowadzano na polskie uniwersytety. W roku 1798 utworzono katedrę rysunku i malarstwa przy Uniwersytecie w Wilnie, w roku 1816 wraz z Uniwersytetem Warszawskim powstał Oddział Sztuk Pięknych, a w roku 1818 przyłączono istniejącą w Krakowie średnią Szkołę Sztuk Pięknych do Uniwersytetu Jagiellońskiego. Inicjatywy te, wyrastające z oświeceniowego entuzjazmu dla edukacji, były niezwykle cenne, choć żadna z wymienionych uczelni nie miała jeszcze charakteru prawdziwej akademii. Niestety ich żywot był krótki. Po upadku powstania listopadowego władze rosyjskie zamknęły uniwersytety w Warszawie i Wilnie, a szkołę krakowską w roku 1833 odłączono od Uniwersytetu, obniżając tym samym jej prestiż i poziom. Od roku 1819 w miarę regularnie organizowano w Warszawie wystawy malarstwa, których pojawienie się zrodziło początki krytyki artystycznej, kolejnego mechanizmu niezbędnego dla nowoczesnego rozwoju sztuki.

Pokolenie malarzy wchodzące w życie w 1. ćwierci wieku XIX miało więc lepsze niż kiedykolwiek warunki edukacji i uprawiania zawodu, były one jednak wciąż dalekie od stanu osiągniętego w tym czasie przez przodujące kraje Zachodu, a nawet przez Rosję. Przede wszystkim brakowało mecenatu państwowego, ułatwiającego studia dzięki systemowi stypendiów i finansującego monumentalne zamówienia. Artysty polscy byli w dalszym ciągu zdani nie-

mal wyłącznie na pomoc i zamówienia ze strony osób prywatnych, co utrzymywało stary układ mecenas-serwitor i przypominało o nieodległej wciąż jeszcze rzemieślniczej genealogii malarstwa.

O nakreślonych wyżej ramach nie można zapominać, starając się ukazać i ocenić sylwetkę artystyczną Piotra Michałowskiego. Niezależnie od jego niezwyklej indywidualności i wielkiego talentu, przyszło mu przecież działać w określonych warunkach. Wiele ograniczeń stojących na przeszkodzie jego malarskiego rozwoju udało mu się przełamać, ale inne pozostały, i to zarówno te, które stawiało przed nim jego otoczenie, jak te, które tkwiły w nim samym.

Piotr Michałowski, urodzony w ostatnim roku wieku XVIII należał do generacji, którą w skali europejskiej określono jako „potężną erupcję roku 1800”. W Polsce było to pierwsze i najważniejsze pokolenie romantyków. Za najstarszego przedstawiciela można uważać Antoniego Malczewskiego (ur. 1793), a za najmłodszych – Fryderyka Chopina (ur. 1810), Juliusza Słowackiego (ur. 1811) i Zygmunta Krasińskiego (ur. 1812). Niemal równoletkami Michałowskiego byli Adam Mickiewicz (ur. 1798) i Maurycy Mochnacki (ur. 1803). W tym samym roku co Michałowski urodził się Wojciech Korneli Stattler, swoisty negatyw jego losów życiowych i twórczości. Było to jednocześnie drugie, po jeszcze nielicznym, oświeceniowym, pokolenie polskiej inteligencji pochodzenia szlacheckiego, które swą egzystencję wiązało z nowoczesnie pojętą pozycją zawodową, uzyskaną dzięki wykształceniu i pracy. Dzieje intelektualnego i ideowego rozwoju Michałowskiego stanowią uderzającą paralelę dla Mickiewicza i jego filomackiego otoczenia. Zdolni i pracowici młodzi ludzie w Krakowie i w Wilnie czytali te same

książki, przeżywali podobne rozterki, czcili tych samych bohaterów, z Napoleonem Bonaparte na czele, monumentalnym wcieleniem Plutarchowego wzoru wielkiego człowieka. Michałowskiego i filomatów łączy też, oświeceniowa jeszcze, powaga w podejściu do życia i niezwyklej pracowitość, która miała ich doprowadzić do szczytnych celów formułowanych ze śmiałością wyznaczaną przez romantyczne mierzenie sił na zamiary. Różnice pomiędzy Michałowskim a Mickiewiczem i jego otoczeniem wyznaczała przede wszystkim odmienność pozycji majątkowej. Piotr, jako syn zamożnej rodziny ziemiańskiej, miał przed sobą zupełnie inne perspektywy niż filomaci, wprawdzie też w większości pochodzenia szlacheckiego, ale wywodzący się ze środowisk, które nie oferowały jakiegokolwiek zabezpieczenia na przyszłość. Młodzież filomacka widziała w studiach przede wszystkim szansę poprawy swego bytu, co oczywiście nie rzutuje na ocenę ich motywacji i wyjątkowych walorów intelektualnych. Michałowski miał zagwarantowane objęcie w przyszłości rodzinnego majątku. Zdobywanie wykształcenia i późniejsza kariera zawodowa były zjawiskami niejako nadprogramowymi, świadczącymi jak najlepiej o jego charakterze, jak też o nowym podejściu do zadań życiowych młodego ziemianina, obowiązującym widocznie w jego środowisku (warto zaznaczyć, że także starszy brat Piotra, Władysław, studiował w Niemczech).

Studia w Krakowie, a następnie w Getyndze prowadziły Piotra Michałowskiego od nauk przyrodniczych i ścisłych, poprzez filologię, do prawa i nauk politycznych. Jego ewolucja intelektualna, udokumentowana bardzo interesującymi uwagami w listach do rodziny, zmierzała więc od pozytywistycznej postawy, typowej dla oświecenia polskiego, do neohumanizmu

i romantycznego historyzmu, który zafascynował go pod wpływem twórców niemieckiej szkoły historycznej w teorii prawa. Ów „nadprogram” w kształtowaniu swej drogi życiowej Michałowski potraktował więc bardzo szeroko i bardzo poważnie, zgodnie z modelem typowym nie dla polskiej prowincji (jaką był w gruncie rzeczy Kraków), ale dla najbardziej zaawansowanych środowisk europejskich (jako analogia nasuwają się tu przede wszystkim stosunki angielskie, które Michałowski mógł poznać przyjażniąc się ze studiującymi w Getyndze Anglikami). Logiczną konsekwencją było podjęcie w roku 1823 służby państwowej w Komisji Przychodów i Skarbu Królestwa Polskiego. Dotychczasowy gorliwy student okazał się znakomitym administratorem państwowego przemysłu metalowego. Zaczynając jako wolontariusz, już po czterech latach został naczelnikiem Wydziału Hutniczego, a jego dochody sytuowały go (w wieku 27 lat!) na poziomie ówczesnego prezydenta Warszawy i generała brygady w armii Królestwa Polskiego. Wszystko wskazywało na możliwości dalszej błyskotliwej kariery. Ten etap życia Piotra Michałowskiego został dramatycznie przecięty przez powstanie listopadowe, w czasie którego kierował on przemysłem pracującym na potrzeby walczącego wojska. Upadek powstania zmusił go do zupełnej zmiany planów życiowych, tak jak zresztą spowodował całkowitą zmianę kierunków rozwojowych całego kraju. W wyniku trudnego do zrekonstruowania procesu psychologicznego, zapewne o charakterze kompensacyjnym, głównym zadaniem życiowym Piotra Michałowskiego miało się odtąd stać malarstwo.

Podjmując taką decyzję Michałowski stawiał na sferę działalności bliską mu od dawna, znajdującą się jednak na dalekim miejscu w hierarchii jego zajęć. Wyjątkowy

talent rysunkowo-malarski Piotra zauważono bardzo wcześnie. W wieku dwunastu lub trzynastu lat miał już prywatnego nauczyciela rysunku, Michała Stachowicza. Najpóźniej w roku 1817 jego miejsce zajął Józef Brodowski, a od końca tegoż roku do lipca 1818 Michałowski był uczniem Franciszka Lampiego. I to wszystko. W edukacyjnym curriculum Piotra sztuka została potraktowana jako ozdobnik, wykraczający może poza obowiązujący kanon wykształcenia amatora, ale nie mogący konkurować z „poważnymi” studiami uniwersyteckimi. Wśród stosunkowo bogatej zachowanej korespondencji Michałowskiego z okresu studiów w Getyndze brak jakichkolwiek śladów świadczących, że ten stan rzeczy mu doskwierał. Rysunek jawi się jako pasja, rozrywka, której zapracowany student oddaje się w wolnych chwilach. Myśl o podjęciu studiów w którejś z zagranicznych akademii najwyraźniej nie powstała ani w jego głowie, ani w głowach jego rodziców.

Jak na amatora Piotr Michałowski umiał sporo. Już najstarsze zachowane prace pochodzące z czasu, gdy miał zaledwie trzynaście lat, zdradzają niezłe opanowanie formy, a szczególnie umiejętność oddania ruchu. Rysunki i akwarele z następnych lat wykazują systematyczne postępy. Nie ulega też wątpliwości, że Michałowski już na etapie krakowskiej nauki próbował sił w malarstwie olejnym. Jego umiejętności były oczywiście ograniczone poziomem reprezentowanym przez nauczycieli oraz stosowanymi przez nich metodami dydaktycznymi. Cóż mógł przekazać najzdolniejszemu nawet uczniowi pocziwy Michał Stachowicz, ostatni z krakowskich malarzy cechowych, mający poważne problemy z oddaniem postaci ludzkiej i perspektywy w swych własnych pracach? O poziomie zawodowym Józefa Brodowskiego dobit-

nie świadczy nieudolny rysunek z roku 1817, przedstawiający Piotra Michałowskiego przy sztalugach. Tylko trzeci ze znanych nauczycieli, Franciszek Lampi, dysponował w pełni profesjonalnym przygotowaniem, jego kontakt z Michałowskim trwał jednak zaledwie kilka miesięcy. W edukacji artystycznej Piotra zastosowano najprostsze metody, wywodzące się z cechowej tradycji, polegające głównie na kopiowaniu rycin, co dokumentują stosunkowo liczne rysunki z okresu młodzieńczego. Nie ma natomiast żadnych śladów świadczących o tym, by przeszedł przez nowoczesny na owe czasy kurs akademickiego rysunku, modelunku i kompozycji, żmudny i mało efektowny, ale zapewniający pewność ręki i wszechstronność warsztatu. Wiemy też, że Michałowski wykonywał rysunki „z głowy” oraz że stosunkowo wcześniej przeszedł do studiów z natury. Owo uwolnienie się od przymusu kopiowania dobrze świadczące o niezależności młodego artysty, nie zapewniało jednak automatycznie zadowolających wyników, a nawet mogło prowadzić do efektownej, ale powierzchownej maniery, zawierającej elementy karykatury.

Już w najwcześniejszych pracach Michałowskiego odkrywamy motywy, które miały mu towarzyszyć w dalszej twórczości. Zainteresowanie końmi i tematyką militarną podsuwało mu niejako automatycznie wzory Aleksandra Orłowskiego oraz Carle'a i Horacego Vernetów, wprowadzając młodego adepta sztuki w krąg specyficznego gatunku malarstwa batalistyczno-rodzajowego, przez Niemców nazywanego dosadnie *Pferdenmalerei*. Michałowski miał się z czasem okazać jego prawdziwym mistrzem, owo mistrzostwo niejako zamknęło mu jednak drogę ku szerszej i wyżej przez współczesnych cenionej problematyce malarskiej.

Swe zajęcia artystyczne Piotr Michałowski kontynuował w okresie pracy w Komisji Przychodów i Skarbu. Musiał w tej dziedzinie zyskać nawet pewną renomę, skoro paszkwilancka broszura urzędnika górniczego J. Gredlera zarzucała mu, że stanowisko państwowe uzyskał dzięki temu, iż „rysował trafnie kapucynów, konie i wózki, i w różnym kształcie karykatury”. Niezbyt liczne rysunki opatrzone datami z lat dwudziestych, niekiedy podmalowane akwarelą, są jednak w dalszym ciągu pracami uzdolnionego amatora. Istotną rolę w podtrzymywaniu i rozwoju artystycznych zamiłowań Michałowskiego odgrywał wówczas Antoni Ostrowski, mąż starszej siostry artysty, a jednocześnie ojciec jego przyszłej żony, Julii Ostrowskiej. Jego naturalnej wielkości wizerunek (1824?) to najpoważniejsza próba podjęta w owym czasie przez Michałowskiego w dziedzinie malarstwa olejnego. W portrecie wyraźnie odbiły się wzory klasycystycznych dzieł Antoniego Brodowskiego, które Michałowski z pewnością widział w rodzinnej galerii Ostrowskich, oraz szeroka faktura i swoisty preromantyzm Franciszka Lampiego.

Można przypuszczać, że gdyby nie katastrofa powstania i konieczność emigracji znacznej części rodziny, Piotr Michałowski pozostałby w służbie rządowej i zapisałby się znacznie wyraźniej w dziejach polskiego przemysłu, a może i polityki niż malarstwa. Przełom lat 1831/1832 przyniósł niezwykłą dla dojrzałego, trzydziestodwuletniego człowieka decyzję rezygnacji z dotychczasowej pozycji, opuszczenia kraju i poświęcenia się sztuce. Dramatyzm sytuacji Piotra tonowało jednak istnienie rodzinnego majątku położonego w nie dotkniętej przez powstanie Rzeczypospolitej Krakowskiej, co sprawiło, że paryska eskapada miała trwać zaledwie trzy i pół roku.

O bardzo ważnych dla Michałowskiego miesiącach, pomiędzy upadkiem powstania a wyjazdem do Paryża na początku marca 1832, wiemy niewiele. Artysta przebywał wówczas w podkrakowskim Podgórzu, wraz z niedawno poślubioną żoną i jej rodziną. Od rodziców mieszkających w Krakowie lub w Krzysztoforzycach (obecnie Krzyżtoporzyce) dzieliła go tylko Wisła i, ewentualnie, godzinna droga konno lub powozem. Nie stwarzało to więc okazji do prowadzenia korespondencji, która przynosi wiele ważnych szczegółów na temat wcześniejszych i późniejszych okresów. Lukę w dokumentacji częściowo wypełnia szkicownik, którego kilka kart nosi daty z drugiej dekady stycznia 1832 roku. Znajdujemy na nich zupełnie inne motywy, niż te, których należałoby się spodziewać w zaledwie kilka miesięcy po heroicznym wydarzeniach powstania. Jedyne rysunki, które można z nimi pośrednio wiązać, to wizerunki Antoniego Ostrowskiego w generalskim mundurze Gwardii Narodowej. Dominują kameralne sceny rodzinne, ukazane z zamiłowaniem do szczegółu, pełne biedermeierowskiej *Gemütlichkeit*. Odnosi się wrażenie, że artysta świadomie zamknął się w kręgu najbliższych mu osób, jakby pragnąc zapomnieć o sytuacji zewnętrznej. Rysunki z omawianego szkicownika są nie tylko ważnym dokumentem dotyczącym sytuacji życiowej i psychologicznej Piotra Michałowskiego, ale i ważnym krokiem w jego artystycznym rozwoju. Kreska utraciła swą dotychczasową manieryczną nerwowość i bezwiedną zapewne skłonność do karykatury na korzyść rzeczowego opisu najprostszych, codziennie spotykanych form. Rysunek najwyraźniej stał się nie ostatecznym celem, służącym własnej satysfakcji i zabawie otoczenia, ale środkiem żmudnego opanowywania rzeczywistości, wstępną fazą głębszego artystycz-

nego zamysłu. W końcowej partii szkicownika pojawiają się ponadto motywy zupełnie nowe w twórczości Michałowskiego – barwne studia pejzażowe. Ich charakter nie jest w pełni jasny, gdyż ukazują krajobrazy pokryte zielenią, a jak wiemy, szkicownik służył Michałowskiemu w styczniu. Być może artysta uzupełniał barwną szatą letnią szare zimowe widoki, być może zabrał szkicownik w drogę do Paryża, w którą wyruszył 2 marca 1832 roku, a więc do Francji przybył w pełni tamtejszej wiosny. W każdym razie, akwarele zachwycają świeżością i bezpośredniością ujęcia, wolnego od jakiegokolwiek konwencji. Przynajmniej w jednym przypadku na pierwszy plan wysuwa się jednak właśnie konwencja, najwyraźniej zaczerpnięta z niemieckiego malarstwa romantycznego. Widok górskiego jeziora, otoczonego wysokimi szczytami, z niebem pokrytym ukośnymi pasami różnobarwnych chmur, Michałowski przepełnił pełnym egzaltacji nastrojem potęgi natury.

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych w twórczości Michałowskiego zachodziły więc istotne zmiany, zapewne wiążące się z jego ostatecznym dojrzewaniem intelektualnym. Po przybyciu do Paryża był on jednak w dalszym ciągu amatorem i doskonale rozumiał konieczność pracy nad doskonaleniem warsztatu. Wybór mistrza w osobie Nicolas-Toussainta Charleta był logiczną konsekwencją dotychczasowych zainteresowań. Decydując się na podjęcie studiów artystycznych Michałowski najwyraźniej nie miał zamiaru zmieniać swych upodobań tematycznych i stylistycznych. Nie udał się więc do Akademii ani też do żadnego z nauczających w niej profesorów, kultywujących klasycyzujące malarstwo oficjalne. Z cieszącymi się już sławą romantyków – Eugène Delacroix i Horace Vernet bawili w tym

czasie za granicą, a inni raczej nie byli dla Michałowskiego atrakcyjni. Wiążąc się z atelier Charleta, Michałowski znalazł się w centrum środowiska o bardzo określonym artystycznym i politycznym profilu. Kulturowano tu swobodną, daleką od akademizmu wersję malarstwa romantycznego, wyznaczoną przez nieżyjącego już wówczas Théodora Géricaulta oraz tradycje bonapartystowskie, które po rewolucji lipcowej stały się zresztą ważnym składnikiem ideologii państwowej. Nie dysponujemy dowodami na znajomość przez Michałowskiego sztuki Géricaulta przed przybyciem do Paryża, wkrótce jednak autor *Tratwy Meduzy* stał się właściwym mistrzem Polaka.

W pracowni Charleta Michałowski rysował i malował niemal wyłącznie studia z natury, kontynuując i pogłębiając dążenia zaobserwowane na kartach krakowskiego szkicownika. W jego rysunkowej manierze można początkowo obserwować fazę pewnej sztywności i geometryzacji formy, która wkrótce ustąpiła ujęciom bardziej miękkim i delikatnym. Studia olejne są początkowo ciemne, o nieco ciężkiej formie i impastowej fakturze. Wśród paryskich dzieł pojawiają się też karykatury, a ich całkowita odmienność od prac studyjnych dowodzi, że artysta znacznie lepiej niż poprzednio panował nad środkami wypowiedzi. Swych studiów Michałowski nie ograniczał do pracowni Charleta. Wiadomo, że w podparyskiej rzeźni w Montfaucon studiował anatomię konia. Świadectwem prób pogłębienia znajomości budowy człowieka jest rysunek według posągu *écorché* Houdona, należącego do Académie des Beaux-Arts. Kontynuował też próby pejzażowe. Osobnym kierunkiem jego zainteresowań była sztuka dawna, przede wszystkim malarstwo van Dycka.

W ciągu bardzo krótkiego czasu Piotr Michałowski uzyskał niezwykłą biegłość w ramach obranego gatunku, stając się cenionym specjalistą w wąskiej specjalności akwarelowych scen, przedstawiających najczęściej zaprzęgi. Jego ówczesne niewielkie dziełka charakteryzują się swobodną, wyraźnie kierunkową kompozycją, perfekcyjnym rysunkiem i delikatną gamą barw. Stopień wykończenia jest zróżnicowany, od precyzyjnie, choć w pełni po malarsku oddanych szczegółów pierwszego planu, po rozplywające się w barwnej mgłę tło. Najlepsze egzemplarze są z reguły opatrzone kaligraficzną sygnaturą P. Michałowski, najwyraźniej adresowaną do zagranicznej klienteli. Prace przyniosły mu w Paryżu znaczne sukcesy, także finansowe. Szczegółowe badania potwierdziły informacje przekazane przez Celinę Michałowską na temat znacznych cen, jakie uzyskiwały akwarele jej ojca, wahaających się od 150 do 550 franków. Ich dystrybucją zajmowali się marszandzi Giroux, Durand-Ruel, Susse i panna Naudet.

Nie można jednak zapominać, że powodzenie Michałowskiego było ograniczone do specyficznego kręgu miłośników i kolekcjonerów malarstwa „końskiego”, popularnego wprawdzie i eleganckiego gatunku, nie cenionego jednak przez krytykę. Akwarele nie miały żadnych szans w Salonie, decydującym o artystycznej hierarchii, gdzie zauważone i nagrodzone mogły być tylko monumentalne dzieła o tematyce „historycznej”, w szerokim rozumieniu tego słowa. Michałowski z pewnością nie zamierzał zresztą ograniczać się do jednego tylko gatunku. Jak już wspomniano, pracował nad techniką olejną, zapowiadał, że zamierza przysparzać pędzlem sławy orężowi polskiemu (co było równoznaczne z podjęciem tematyki historycznej), próbował też sił w rzeźbie. Można

przypuszczać, że gdyby został w Paryżu i w pełni profesjonalnie poświęcił się sztuce, jego droga rozwojowa, a co za tym idzie, także droga rozwoju malarstwa polskiego wyglądałyby inaczej.

Z Paryża wygnała Michałowskiego nie bieda, a wręcz odwrotnie, konieczność przejścia z rąk starzejącego się ojca rodzinnego majątku. Lata 1835–1837 artysta spędził w Krakowie, wykorzystując na pracownię obszerne wnętrza pałacu Wielopolskich. Malował wiele. Z korespondencji wynika, że zachował paryskie kontakty artystyczno-handlowe, a w sprzedaży prac pomagali mu także pozostali we Francji Antoni Ostrowski oraz jego brat Władysław, internowany przez Austriaków w Grazu.

W krótkim okresie krakowskim Michałowski z pewnością tworzył na sprzedaż nie tylko akwarele, ale i średniej wielkości obrazy olejne. Najlepszy przykład tego rodzaju to piękna kompozycja *Błękitni huzarzy* (poz. 107), niedawno odkryta w Krakowie i zakupiona do tutejszego Muzeum Narodowego. Płótno jest dokładnym odpowiednikiem opisanych wyżej akwreli, które zadecydowały o paryskich sukcesach Michałowskiego. Odnajdujemy w nim tę samą staranność wykonania, z gradacją od finezyjnego *finis* pierwszoplanowych detali, po mgławicowe tło, a także charakterystyczną sygnaturę. Nie ma wątpliwości, że *Błękitni huzarzy* i kilka podobnych obrazów ilustrują ówczesne wyobrażenie Michałowskiego na temat dzieła w pełni skończonego, godnego pokazania publiczności i zasługującego na wysoką cenę. Jednocześnie jednak w jego twórczości coraz ważniejsze miejsce zaczęły zajmować prace olejne, stanowiące etapy przygotowawcze do dzieł o znacznie większej skali. W Krakowie (a może jeszcze pod koniec okresu paryskiego) Michałow-

ski zapoczątkował wielkie cykle malarckie, które miał kontynuować do końca życia. Dominuje w nich tematyka militarna, choć niekoniecznie batalistyczna, gdyż obok bitew i szarż spotykamy często paradne kawalkady. Część z tych obrazów z pewnością należy do programu sławienia oręża polskiego, ale niemal równie często jak szwoleżerów, krakusów i ułanów armii Królestwa Polskiego artysta odtwarzał oddziały kawalerii austriackiej. Jak się wydaje, piękno odtwarzanego motywu było tu dla niego równie istotne, jak jego ewentualny patriotyczny wydźwięk. Najważniejszy z cyklów poświęcony jest szarzy polskiego pułku szwoleżerów gwardii Napoleona w wąwozie Somosierry. Za wczesny element tej serii, powstały zapewne w latach około 1835–1837, wkrótce po powrocie Michałowskiego do Krakowa, uchodzi wersja w układzie poziomym, najwyraźniej dążąca do realistycznego przedstawienia bitwy, ukazanej na tle pejzażu w zasadzie zgodnego z opisami Somosierry oraz z widokiem wąwozu wykonanym przez Wojciecha Kossaka na podstawie studiów terenowych. Pewnym odstępstwem od realizmu są natomiast białe, paradne mundury szwoleżerów, które Michałowski musiał widzieć na portretach w znajomych domach. Późniejsze wersje wielokrotnie podejmowanego tematu będą ewoluować w kierunku ujęcia wizyjnego oraz symbolicznej monumentalizacji sceny.

Krakowskie interludium, właściwie przedłużenie okresu paryskiego, skończyło się w roku 1837, kiedy to Piotr Michałowski objął po śmierci ojca Krzysztoforzyce. Do zadań rolnika podszedł, jak zwykle, bardzo poważnie, jednakże nie miał zamiaru rezygnować z malarstwa. Natychmiast przystąpił do przebudowy rodzinnego dworu, w którym niebawem znalazła się obszerna „malarnia”. Swoisty program współżycia

rolnictwa i malarstwa można odczytać z ówczesnych listów Julii Michałowskiej, piszącej do ojca z uniesieniem, że „ziemia od dawna mądrze uprawiona nie będzie grobem, ale karmicielką talentu”. Program ów, będący niewątpliwie odbiciem dążeń i nadziei jej męża, miał się okazać w znacznym stopniu utopią. Obciążenia związane z prowadzeniem majątków rodzinnych, a z czasem także z działalnością polityczną i społeczną, nie zahamowały wprawdzie rozwoju talentu, ale niewątpliwie uniemożliwiły realizację rozległych planów artystycznych.

W ciągu pozostałych mu jeszcze osiemnastu lat życia Piotr Michałowski prowadził żywot wzorowego, zamożnego ziemianina i szanowanego obywatela, któremu powierzano ważne i trudne zadania. Malarstwo zostało znowu zepchnięte do sfery prywatnej, choć zajmowało w jego życiu wiele miejsca, zarówno w czasie pobytu na wsi, w Krzysztoforzycach i później w podprzemyskich Bolestraszczykach, jak i w trakcie licznych podróży zagranicznych. W latach 1845–1848, nieustannie krążąc pomiędzy Bolestraszczykami i Francją, Piotr był już niemal o krok od ponownego osiedlenia się w Paryżu i pełnego oddania się sztuce. Marzenia tego nie zrealizował, wciągnięty w wir krakowskich wypadków Wiosny Ludów. Podobną próbę podjął raz jeszcze w Krakowie w ostatnich miesiącach życia, ale przedwczesna śmierć przeszkodziła mu, jak się wydaje, w realizacji monumentalnego dzieła, do którego przygotowywał się przez wiele lat.

Spuścizna Piotra Michałowskiego z omawianego okresu jest bardzo bogata. Właśnie wtedy artysta osiągnął pełną dojrzałość intelektualną i duchową oraz wzbogacił swój warsztat, co sprawia, że jego ówczesne dzieła przemawiają do nas najpełniej. Podziwiamy w nich nie tylko

kunst ściśle malarski, ale także, a może przede wszystkim, głębię wymiaru psychologicznego i kulturowego. Niestety, chronologię jego prac, a co za tym idzie, drogę rozwoju stylistycznego można odtworzyć tylko częściowo. Brakuje oparcia, jakie w badaniach nad innymi artystami dają katalogi wystaw, wzmianki krytyczne czy umowy ze zleceniodawcami i rachunki wypłat. Pozostaje nieco datowanych rysunków, odniesienia pomiędzy motywami malarskimi i datami podróży, wiek portretowanych dzieci oraz badania technologiczne, biorące pod uwagę rodzaje używanych krośien, płótna i farb. Nieco paradoksalnie, ewolucja stylu Michałowskiego rysuje się jaśniej w dziedzinie rysunku niż malarstwa. Jak już wspomniano, rzeczowa, geometryzująca maniera z początków okresu paryskiego stosunkowo szybko ustąpiła miejsca linii miękkiej i delikatnej, a następnie widzeniu formy poprzez masy i plamy. Szczyt malarskości ujęcia obserwujemy w pracach z połowy lat czterdziestych. Już w latach około 1848–1849 pojawia się jednak nowa faza, w której miękki ołówek i pędzelek zostały w znacznym stopniu wyparte przez cienko zatemperowane piórko, którym artysta kreślił linie pewne i ostre, mniej troszcząc się o bryłę i modelunek.

W pracach malarskich Michałowskiego rozwój stylistyczny jest paradoksalnie nieco mniej klarowny. I w tym przypadku, jak się wydaje, w latach czterdziestych artysta stworzył swe dzieła najbardziej zachwycające swobodą malarskiego ujęcia i bogactwem koloru. Na ten właśnie okres są zwykle datowane fascynujące studia fizjonomiczne – (*Seńko* (poz. 50) i *Kardynał* (poz. 49)) – choć jest to datowanie intuicyjne, pozbawione bezpośredniego oparcia w dokumentach. Łatwiej przychodzi określenie czasu powstania akwarel ze względu na motywy, które można powiązać z czę-

stymi wyjazdami Michałowskiego do Francji w latach 1845-1847. Niewątpliwie wtedy artysta wykonał np. kilka wyjątkowo pięknych ujęć zaprzęgów roboczych, skomponowanych z brawurowo kładzionych plam, całkowicie przesłaniających rysunek i decydujących o budowie formy. W niektórych przynajmniej pracach olejnych i akwarelowych, które można datować na ostatnie lata życia Michałowskiego, pojawia się podejście bardziej rzeczowe, nasuwające skojarzenia ze środkowoeuropejskim biedermeierem. Takim wyciszonym, praktycznie pozbawionym jakichkolwiek znamion romantyzmu dziełem jest *Autoportret* (poz. 10), powstały około roku 1850. W innych pracach, jak namalowana w tym samym czasie najpóźniejsza wersja *Błękitnych huzarów* (poz. 114), warstwa malarcka jest zbudowana z gęstej, gruzowato nakładanej farby, co daje efekt odmienny od wcześniejszej lekkości. Niektóre późne akwarele np. *Mikołaj I na koniu*, 1849 (poz. 310), zdają się być bliższe Juliuszowi Kosakowi niż typowym pracom Michałowskiego. Z drugiej strony jednak, na ostatnie lata życia artysty są datowane obrazy (np. seria *Amazonki*), których swoboda malarcka i wyrafinowanie kolorystyczne nie ustępują najlepszym pracom z lat czterdziestych.

O wiele jaśniej niż chronologia i ewolucja stylistyczna dojrzałej twórczości Michałowskiego rysuje się jej klasyfikacja tematyczna. Obok kontynuowanego cyklu batalistycznego artysta rozszerzył swe zainteresowania na motywy, z którymi stale spotykał się w najbliższym otoczeniu, tworząc liczne wizerunki osób z różnych grup społecznych oraz przedstawienia rodzajowo-animalistyczne. Można jednak przypuszczać, że najważniejsze dla niego pozostały tematy militarno-historyczne, które przyniosą też najwięcej informacji na temat jego

programu artystycznego i postawy intelektualnej. Początkowo Michałowskiego pociągały niemal wyłącznie tematy nowoczesne, z dziejami wojen napoleońskich na czele. Niektóre z tych obrazów odnoszą się do konkretnych wydarzeń historycznych, jak bitwa pod Możajskiem w roku 1812 czy wspomniany już cykl *Somosierry*, inne stoją na pograniczu malarstwa rodzajowego. W jednym i drugim przypadku nie są to rzeczowe, epickie ilustracje, a raczej metafory, poprzez ukazanie wycinkowego wydarzenia otwierające perspektywę na szeroki nurt historii. Wspólną cechą tych obrazów jest położenie nacisku na zbiorowość. Poszczególne żołnierze zaledwie odróżniają się wśród masy pędzącego oddziału. Przeciwnieństwem a zarazem uzupełnieniem owych „bitew bez bohatera” jest równie liczna seria wizerunków głównego i jedyne bohatera czasów współczesnych, jakim dla Michałowskiego był Napoleon Bonaparte. Są to z reguły malarckie pomniki wodza na spiętym do skoku siwym koniu, umieszczone w nieokreślonej przestrzeni, z łunami pożarów i kurzem bitewnym w tle. Jak się wydaje, syntezą tych dwóch wątków miało stać się nigdy nie namalowane dzieło życia Michałowskiego, wielka kompozycja *Szarża w wąwozie Somosierry* (poz. 322) z postacią cesarza na pierwszym planie. Michałowski zbliżał się do tego dzieła przez całe lata, tworząc kolejne wersje tematu, ewoluujące, jak już wspomniano, od w miarę rzeczowej ilustracji ku symbolicznej wizji. W pracy tej spotykał się ze wsparciem i zachętą ze strony środowiska dawnych szwoleżerów, dla których monumentalny obraz polskiego malarza miał być argumentem w toczącej się dyskusji na temat dokonania regimentu i poszczególnych uczestników sławnej szarży. Być może relacja płk. Andrzeja Niegolewskiego wpłynęła nawet

bezpośrednio na kształt późnych szkiców, ukazujących wąż Somosierry w przekroju poprzecznym, jakby zza pleców pędzącego oddziału. Tak właśnie musiał oglądać bitwę Niegolewski, który wracając z patrolu dołączył do szarży w ostatniej chwili i dopiero na przełęczy znalazł się na czele niedobitków, którzy do niej dotarli. W jego liście do Michałowskiego znalazła się też ważna uwaga na temat mgły okrywającej góry w czasie bitwy, co dokładnie odpowiada zjawiskowemu ujęciu obrazu. Jest bardzo prawdopodobne, że zarys kompozycji wielkiego obrazu *Somosierry*, na który czekali płk Niegolewski i gen. Józef Załuski, jest zawarty w pobieżnym szkicu rysunkowym (Muzeum Narodowe w Warszawie), w który można precyzyjnie wbudować obydwie pionowe szkice olejne. Wiele wskazuje też na to, że Michałowski, mając gotowy zamysł artystyczny, przygotowywał się do jego realizacji, wynajmując w roku 1854 pracownię w klasztorze Karmelitów na Piasku w Krakowie. Plany te zostały przecięte przez chorobę i przedwczesną śmierć.

Pracując usilnie nad tematyką wojen napoleońskich, mniej więcej od końca lat trzydziestych Michałowski rozszerzył swe zainteresowania na wydarzenia z odleglejszej przeszłości. Do dziejów średniowiecznych sięgnął tylko raz, malując feeryczny w kolorze obrazek przedstawiający *Wjazd do Kijowa Bolesława Chrobrego* (poz. 122) w roku 1018. Szczególnie bliski był mu wiek XVII, ostatnia wielka epoka w dziejach dawnej Polski, a jednocześnie epoka ulubionych mistrzów baroku – van Dycka, Velázquezera i Bourguignona. Wizję owych czasów Michałowski tworzył jak gdyby stosując inne zasady niż te, które rządzą jego XIX-wiecznymi scenami batalistycznymi. Wizja ta składa się z długiej serii pojedynczych jeźdźców, w większości polskich het-

manów i rycerzy, rzadziej żołnierzy w strojach zachodnioeuropejskich. Michałowski posługiwał się tu chętnie wzorami barokowymi, szczególnie rycinami, wraz z kompozycją przejmując, w sposób przynajmniej częściowo świadomy, zawarte w nich tradycyjne treści bohaterskiej alegorii. Ostatecznym jego zamiarem było stworzenie na zamku wawelskim Sali Hetmanów, wnętrza-pomnika, analogicznego do powstającej współcześnie *Galérie des batailles* w Wersalu.

Porównanie postawionego sobie przez Michałowskiego jeszcze na początku lat trzydziestych programu sławienia oręża polskiego z jego spuścizną w dziedzinie batalistyki dowodzi, że wykonał on zarówno mniej jak i więcej. Mniej, gdyż nie stworzył powszechnie dostępnej bohaterskiej ikonografii, nie zdołał zrealizować i przedstawić społeczeństwu Sali Hetmanów ani wielkiej wizji Somosierry, która, sądząc po zachowanych szkicach, mogła stać się manifestem malarstwa romantycznego na skalę *Tratwy Meduzy Géricaulta* czy *Rzezi na Chios* i *Wolności wiodącej lud na barykady Delacroix*. Więcej, gdyż wzniósł się wysoko ponad dotychczasową formułę ilustracyjnego ujmowania problematyki historycznej. Z jego dzieł można odczytać zdecydowany osąd dziejów współczesnych. Epoką naprawdę wielką była dla niego epoka napoleońska. W powstaniu listopadowym, na które patrzył z pozycji człowieka bliskiego elicie władzy, tej skali bohaterstwa już niewyraźniej nie znajdował i tylko minimalnie przyczynił się do stworzenia powstańczej ikonografii. Analizę tę można prowadzić dalej. Kawaleryjskie bitwy bez bohatera oraz wizerunki Napoleona ukazują dwa główne motory wielkich przemian wieku XIX, jak gdyby *a priori* rozstrzygając jeden z podstawowych dylematów romantyzmu: jednostka czy masy? Wizja współczesności jest przy

tym przeciwstawiona historii dawniejszej: pierwsza, operując konkretną postacią, konkretnym epizodem czy choćby łatwym do identyfikacji mundurem, ma charakter metaforyczno-symboliczny, druga, bardziej tradycyjna, ciąży ku uogólniającej alegorii.

Pomimo bardzo indywidualnego podejścia do spraw ikonografii i stosowania swobodnych środków malarskich, batalistyczne dzieła Piotra Michałowskiego należały niejako do sfery oficjalnej. Ich ostateczne, skończone wersje miały zostać z pewnością przedstawione publiczności. Inaczej było z portretem, pojawiającym się w twórczości Michałowskiego w różnych wersjach, od ujęć w miarę konwencjonalnych, które można sobie wyobrazić jako elementy rodzinnej galerii, po czysto prywatne studia, drążące problematykę psychologii modela, a niekiedy zagłębiające się w ocean odniesień archetypicznych. Nawet najbardziej „oficjalne” portrety Michałowskiego w ramach klasyfikacji tego gatunku należą do kategorii kameralnych, skupionych na fizjonomii i psychologii modela i rezygnujących z atrybutów jego pozycji i zasług. Trudno powiedzieć, by Michałowski systematycznie tworzył galerię wizerunków rodzinnych. Znamy wprawdzie portret jego ojca oraz szwagra, Antoniego Ostrowskiego, ale wśród zachowanych prac nie umiemy wskazać wizerunków matki, braci, a nawet żony (z wyjątkiem ujęć rysunkowych). Wielokrotnie malował za to swe dzieci. Dzięki jego obrazom możemy poznać młodych Michałowskich w wieku zaledwie kilku lat, a następnie śledzić ich rozwój, którego etapy wyznaczają, jak przystało na latorośle ziemiańskiej rodziny, coraz szlachetniejsze wierzchowce: od osiołka i kucyka, po „prawdziwe” piękne konie, które Piotr z zamiłowaniem hodował. W każdym z tych wizerunków obok funkcji dokumentacyjnej możemy jednocześnie odczytać cel arty-

styczny, zmierzający do rozwiązania kwestii z zakresu budowy formy czy części – specyficznego problemu kolorystycznego.

Jeszcze bogatszą problematykę prezentują studia portretowe osób nie należących do rodziny artysty, z reguły stojących znacznie niżej od niego w hierarchii społecznej: starych żołnierzy, wieśniaków i wieśniaczek, Żydów. Cel tworzenia tych malowideł był wyłącznie artystyczny. Dla Michałowskiego liczył się przede wszystkim człowiek, którego indywidualności nie przesłaniała mu odmienność kondycji społecznej ani malowniczość stroju, który miał zrobić karierę w dalszych dziejach malarstwa polskiego. Wiele tych chłopskich studiów portretowych to prawdziwe arcydzieła analizy psychologicznej. Niektóre ujawniają ponadto wielowarstwowe odniesienia do czołowych dokonań kultury europejskiej oraz powszechnych, wyrastających ze zbiorowej podświadomości obrazów mitycznych. Warstwa ikonograficzna części tych malowideł jest oczywista. Tzw. *Seńko*, chudy chłop w ledwo zasugerowanym pancerzu i misce na głowie, to wizja postaci Don Kichota, bliskiej Michałowskiemu, zafascynowanemu arcydziełem Cervantesa. Inne studium, określane jako *Kardynał*, stanowi wariację na temat portretu papieża Innocentego X, pędzla Velázquez. Do realizacji tych wyszukanych koncepcji intelektualno-malarskich Michałowskiemu posłużyły fizjonomie krzysztoforzyckich lub bolestraszyckich chłopów. W obydwu przypadkach, rzucający się w oczy kontrast pomiędzy kondycją społeczną i wyglądem postaci a sytuacją, w jakiej umieścił ją artysta, sprawia, że obrazy te można odczytać, za Mieczysławem Porębskim, jako realizację odwiecznego, komicznego i tragicznego zarazem archetypu karnawałowego króla-błazna. Obok studiów fizjonomii chłopskich poja-

wiają się wizerunki Żydów, zapewne najprawdziwsze i najbardziej pogłębione psychologicznie w całym malarstwie polskim wieku XIX. I w tym przypadku bariera kulturowa nie przeszkodziła Michałowskiemu w oddaniu indywidualnych cech każdej z odtwarzanych postaci.

Był wreszcie Michałowski wybitnym animalistą. Konie, które rysował i malował z zapalem już w okresie młodzieńczym, pozostały jego ulubionym motywem do końca życia. W setkach rysunków, czasem podmalowanych sepią lub akwarelą, niestrudzenie dążył do uchwycenia ich gatunkowych i indywidualnych cech. Według świadectwa Celiny Michałowskiej, doświadczenia ziemianina i malarza wzajemnie się tu uzupełniały, gdyż kupując konia Michałowski miał zwyczaj wykonywania jego „portretu” dla zdania sobie sprawy z jego wartości. Motywy wystudiowane z natury można często rozpoznać w kompozycjach o bardziej złożonym charakterze. Wiele z nich stanowiło jednak cel sam w sobie, powstając dla budowania sprawności oka i ręki czy po prostu z samej potrzeby tworzenia. Rzadziej już, choć z równą biegłością, ukazywał Michałowski inne zwierzęta, towarzyszące jego ziemiańskiemu bytowaniu, jak psy i bydło, którego hodowlą zajmował się intensywnie w Bolestraszczykach. Nie można na koniec nie wspomnieć o akwarelowych studiach pejzażowych, zachwycających świeżością i bezpośredniością ujęcia.

Swe otoczenie ludzkie i przyrodnicze Michałowski malował dla samego siebie. W niezliczonych studiach rzadko tylko (jak w przypadku *Don Kichota*) można odnaleźć sprecyzowany koncept ikonograficzny czy zamiar dalszego opracowania motywu w kierunku bardziej złożonej artystycznej całości. Prywatność owego malarskiego dyskursu jest czytelna w jego bezpośrednio-

ści, najwyraźniej nie liczącej się z obcym odbiorcą. Mamy tu do czynienia z wypowiedzią artysty nie poddaną jakiejkolwiek konwencji czy cenzurze, jej jedyną miarą była ocena samego twórcy. Jeżeli wypadała negatywnie, malowidło powracało na sztalugę, służąc jako podobrazie dla zupełnie nowej kompozycji. Badania za pomocą aparatu rentgenowskiego ujawniły wiele takich dwu- a nawet trójwarstwowych obrazów. Niekiedy do identyfikacji zamalowanego motywu nie jest nawet potrzebna jakakolwiek aparatura, jak choćby w przypadku *Kardynała*, przez którego mocetę wyraźnie przebija zarys twarzy kobiecej.

Obrazy tego rodzaju bardzo rzadko opuszczały pracownię Michałowskiego, a po jego śmierci pozostały w rękach rodziny. Współcześni uważali je za dzieła nieskończone, wyraz prywatnej pasji zamożnego ziemianina. Do ich „odkrycia” doszło dopiero pod koniec wieku XIX, kiedy to Michałowski został uznany za najwybitniejszego malarza polskiego romantyzmu. Wprowadzanie jego spuścizny do literatury fachowej i przedstawianie publiczności następowało jednak stopniowo, aż do wystaw jubileuszowych z lat 1955–1956. Owa „rewaloryzacja” sztuki Michałowskiego była możliwa dzięki doświadczeniom malarstwa nowoczesnego. Niekonwencjonalność i osobisty charakter jego prac stały się teraz ich podstawową wartością, a sposób budowy formy i podejście do problematyki barwy były szczególnie cenione przez przedstawicieli silnie zakorzenionego w malarstwie polskim koloryzmu. Wyrazem wysokiej oceny Michałowskiego stało się poświęcenie mu osobnej sali w Galerii Polskiej Sztuki XIX wieku w Sukiennicach, w której wystawiono niemal wszystkie jego prace olejne ze zbiorów Muzeum Narodowego, nie dokonując praktycznie żadnej selekcji, jak w przypadku innych artystów.

Piotr Michałowski niewątpliwie zasłużył na miano najwybitniejszego polskiego romantyka, jedyne, którego twórczość można zestawiać nie z przeciętną europejską produkcją malarską epoki, ale z jej najwybitniejszymi osiągnięciami. Poza tym polscy malarze najszerzej nawet rozumianego romantyzmu zdobyli się tylko na pojedyncze obrazy wyrastające ponad średni poziom. Można do nich zaliczyć *Machabeusz* Wojciecha Kornelego Stattlera, *Portret Mickiewicza na skale Judahu* Walentego Wańkowicza, *Polonez Chopina* Teofila Kwiatkowskiego oraz *Portret generała Henryka Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego. W każdym zresztą przypadku wybór ten wymaga komentarza i dodatkowego uzasadnienia, jak podkreślenie ambicji zamysłu ikonograficznego u Stattlera i Kwiatkowskiego, przekraczającej ściśle malarskie wartości ich dzieł, czy wręcz obrony tezy o przynależności do romantyzmu młodego Rodakowskiego. Dzieło Michałowskiego takiej obrony i komentarza nie potrzebuje. Dziesiątki jego obrazów i setki rysunków należą do „najwyższej sfery” sztuki europejskiej, a bez nich obraz naszego malarstwa wieku XIX tchnąłby przygnębiającym ubóstwem i prowincjonalizmem. Ta XX-wieczna ocena nie powinna jednak zamykać drogi do obiektywnej analizy i oceny wszystkich aspektów twórczości artysty oraz do podjęcia na nowo próby określenia charakteru jego prac na podstawie materiału historycznego. Inaczej mówiąc, nasz podziw dla dzieła Michałowskiego nie zwalnia z próby odpowiedzi na pytanie, jak on sam traktował poszczególne obrazy, jakie problemy artystyczne starał się w nich rozwiązać i czy w ramach dostępnych mu środków postawione sobie cele potrafił w pełni zrealizować.

Stosunkowo dokładnie wiemy, jakie obrazy Michałowski uważał za skończone i godne pokazania publiczności jedynie

w odniesieniu do okresu paryskiego i pobytu w Krakowie, przed osiedleniem się w Krzysztoforzycach. Przeznaczone na sprzedaż akwarele i nieliczne znane nam obrazy olejne charakteryzują się, jak już wspomniano, przemyślaną kompozycją oraz starannym, choć bardzo impresyjnym wykończeniem. Pomylenie ich ze szkicami czy studiami jest praktycznie niemożliwe, choć ich faktura jest znacznie swobodniejsza od większości współczesnych dzieł malarstwa polskiego, czy szerzej, środkowoeuropejskiego. Analogie takiego podejścia odnajdujemy natomiast w dziełach najbardziej nowoczesnego nurtu francuskiego malarstwa romantycznego, reprezentowanego przez Géricaulta i Delacroix. W późniejszym okresie sprawa ta przedstawia się o wiele mniej jasno. Sztuka Michałowskiego niewątpliwie ewoluowała w kierunku coraz większej malarskości, choć w ostatnich latach życia artysty nastąpił przynajmniej częściowy zwrot ku formie twardszej i bardziej rzeczowej. Niezależnie od tych obserwacji, większość dojrzałych obrazów Michałowskiego zdradza znamiona niewykończenia w sensie ściśle warsztatowym, nie mówiąc już o sygnalizowanym wyżej nakładaniu się na siebie kolejnych kompozycji.

Mamy dziś pełne prawo odbierać te obrazy jako wielkie dzieła sztuki, świadectwa niezwykłego talentu i niezwykłego intelektu. Nasz sposób widzenia jest jednak uwarunkowany przez doświadczenia 150 lat rozwoju sztuki i ukierunkowany przede wszystkim na oryginalność pomysłu i świeżość dokumentu indywidualności artysty. Postawa taka występowała w znacznym stopniu już pod koniec wieku XIX, kiedy to „odkryto” sztukę Michałowskiego. Za jego czasów, na pokolenie przed przełomem impresjonistycznym, było jednak zupełnie inaczej. Wciąż powszechnie obowiązywała

hierarchia gatunków malarskich oraz akademicki podział na dzieła skończone i warsztatowe półprodukty. W dostępnych nam archiwaliach brak śladów zainteresowania Michałowskiego wystawieniem swych prac w Salonie paryskim, który był ówczesną miarą pozycji artystycznej. Rezygnując z przedłożenia swych prac jury Salonu, Michałowski z pewnością wiedział, co robi. Można bowiem zaryzykować twierdzenie, że żaden ze znanych jego obrazów z dojrzałego okresu nie miałby szans na dopuszczenie do ekspozycji, nie mówiąc już o wyróżnieniu. Zarzuty dotyczyłyby nie tylko stopnia wykończenia, ale często również braku tematu decydującego o zaliczeniu do jednej z uznanych kategorii malarstwa. Nie ma powodu przypuszczać, by poglądy Michałowskiego na sztukę stały w całkowitej sprzeczności z opinią epoki. Przy całej swej niezależności artystycznej i intelektualnej nie mógł on ignorować powszechnie przyjętej hierarchii wartości. Dysponujemy zresztą dowodami, że dążył do stworzenia dzieła monumentalnego, zbliżając się do niego poprzez długi łańcuch studiów i szkiców. Przynajmniej w jednym przypadku był już, jak się wydaje, blisko owego ostatecznego rezultatu. Wizerunek Napoleona, przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, największa pod względem rozmiarów praca Michałowskiego, ukazująca cesarza na koniu niemal naturalnej wielkości, spełniał warunki cenionej kategorii „portrait historié”, w ramach której Henryk Rodakowski uzyskał w Salonie złoty medal za *Portret generała Henryka Dembińskiego*. Malowidło powstało przy tym w wyniku typowo akademickiego procesu, obejmującego kolejne etapy prac przygotowawczych.

Wszystko wskazuje na to, że dziełem życia Michałowskiego miał być wielki obraz *Somosierra*, łączący w sobie temat histo-

ryczny (aktualny ze względu na toczącą się wokół szarzy dyskusję) z wyjątkowością malarskiego ujęcia. Niestety, ową ostateczną wersję *Somosierry* możemy sobie tylko częściowo wyobrazić na podstawie rysunkowych i olejnych szkiców. Na przeszkodzie realizacji tego monumentalnego zamierzenia stanęła śmierć artysty. Nasuwa się jednak pytanie, dlaczego Michałowski tak długo nie mógł się zdecydować na podjęcie dzieła, które fascynowało go przez dwadzieścia lat. Częściową odpowiedź znajdujemy w książce Celiny Michałowskiej, według której jej ojciec nigdy nie był zadowolony z osiągniętych rezultatów. Owo niezadowolenie częściowo miało swe źródło w specyficznej konstrukcji psychicznej artysty, ale było zapewne także wynikiem realnej oceny swych możliwości. Konstrukcja monumentalnej, wielofigurowej kompozycji była przedsięwzięciem złożonym, wymagającym nie tylko talentu i wyobraźni, ale i poważnych umiejętności technicznych. Ówczesni artyści dochodzili do nich poprzez długotrwałe studia akademickie, które nie mogły oczywiście nikogo uczynić geniuszem, ale zapewniały pełną sprawność zawodową. Piotr Michałowski nigdy nie przeszedł przez cykl takiego szkolenia. Jego młodzięcza nauka w Krakowie pozwoliła mu jedynie na przyswojenie podstawowych umiejętności. Także pracę w atelier Charleta w Paryżu trudno nazwać regularnymi studiami. Sam mistrz uprawiał przecież sztukę kameralną, na tle ówczesnego malarstwa francuskiego zdecydowanie drugorzędną. Prawdziwym wzorem dla Michałowskiego był zresztą nie on, ale Théodore Géricault. Nie jest jednak zapewne przypadkiem, że znane przykłady kopiowania lub trawestowania przez Michałowskiego dzieł Géricaulta dotyczą niewielkich płócien, o niezbyt złożonej kompozycji. Brak śladów, by Polak zmierzył

się z obrazami, które decydowały w głównej mierze o pozycji Géricaulta, a więc z *Tratwą Meduzy* czy choćby z *Oficerem szaserów*.

Własna twórczość, którą Michałowski zdecydował się wprowadzić na rynek, przy swych oczywistych wartościach i urodzie, również należała do kategorii sztuki kameeralnej. Konstrukcja obrazu wielkoformatowego stanowiła dla niego, jak się wydaje, poważną trudność. Najlepszym dowodem jest jedyny przykład tego rodzaju, wspomniany już wizerunek Napoleona, w którym artyście najwyraźniej nie udało się prawidłowo zbudować konia w ruchu, choć właśnie ta dziedzina była jego specjalnością. Michałowski musiał zdawać sobie sprawę z luk w swym wykształceniu, a niestanną pracę nad szkicami i studiami można traktować jako usilne dążenie do ich wypełnienia. Ostatecznego rezultatu owych wysiłków niestety nie zdążył już sprawdzić.

Gdyby nie choroba i przedwczesna śmierć, Piotr Michałowski mógłby kontynuować swą twórczość jeszcze przez kilkanaście lat i zapewne dojść do rezultatów, które zupełnie zmieniłyby obraz ówczesnego malarstwa polskiego. Polska opinia z wytęsknieniem wyglądająca narodowego geniusza malarstwa musiała jednak czekać aż do pojawienia się Grottgera i Matejki. Michałowski dysponował tym, co w sztuce jest rzadkie i cenne, to jest wielkim, bardzo indywidualnym talentem. Co jeszcze radsze, ów talent znajdował przedłużenie w jego wyjątkowych możliwościach intelektualnych, pozwalających na wzbogacanie wypowiedzi o rozbudowane perspektywy kulturowe. Brakowało mu jednak tego, czym w XIX wieku dysponowały dziesiątki przeciętnych artystów, to jest rzemieślniczej sprawności warsztatowej, dla której zdobycia wystarczyło cierpliwie przejść przez kurs jednej z wielu europejskich akademii. Michałowski nigdy nie

miał możliwości podjęcia takich studiów. W młodości został przecież przeznaczony do zadań w ówczesnej hierarchii wartości o wiele ważniejszych niż sztuka. Jego kariera w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu była naturalną drogą dla młodego człowieka z jego środowiska, odznaczającego się przy tym szerokim wykształceniem i pracowitością. Dziwić może więc nie to, że Piotr Michałowski nie został ostatecznie zawodowym malarzem, ale, że w ogóle miał podobne plany i wiele uczynił, by je zrealizować. W dojrzałym życiu musiał wybierać pomiędzy sztuką i obowiązkami wobec rodziny i społeczeństwa, a rozdarcie to niewątpliwie stanowiło jego osobisty dramat. Jego losy stanowią więc odwrócenie popularnego toposu artysty, któremu drogę do doskonałości w sztuce zamknęła nędza. W jego przypadku barierą stanowiła wysoka pozycja społeczna i niemały majątek, których utrzymanie wymagało poświęcenia większości sił i czasu. Pozycja ziemianina i zawód malarza okazały się ostatecznie niemalże nie do pogodzenia, wbrew naiwnym nadziejom Piotra i Julii Michałowskich z czasu, gdy urządzali „malarnię” w Krzysztoforzycach. Pracując na galicyjskiej prowincji, odcięty od centrów życia artystycznego, pozbawiony możliwości zestawienia własnych prac z osiągnięciami innych, Michałowski dokonał prawdziwego cudu, pozostawiając po sobie bogate i wysokiej klasy *oeuvre*. Dodatkowym problemem był brak przymusu zarabiania, który umożliwiał artyście tworzenie niezliczonych, zachwycających nas dziś szkiców, ale odsuwał w nieskończoność realizację wielkich zamierzeń. Przy całym podziwie dla sztuki Michałowskiego, nie można więc odmówić przynajmniej częściowej słuszności stwierdzeniu Władysława Łuszczkiewicza na jego temat: „Szkoda, że amator i bogaty pan”.