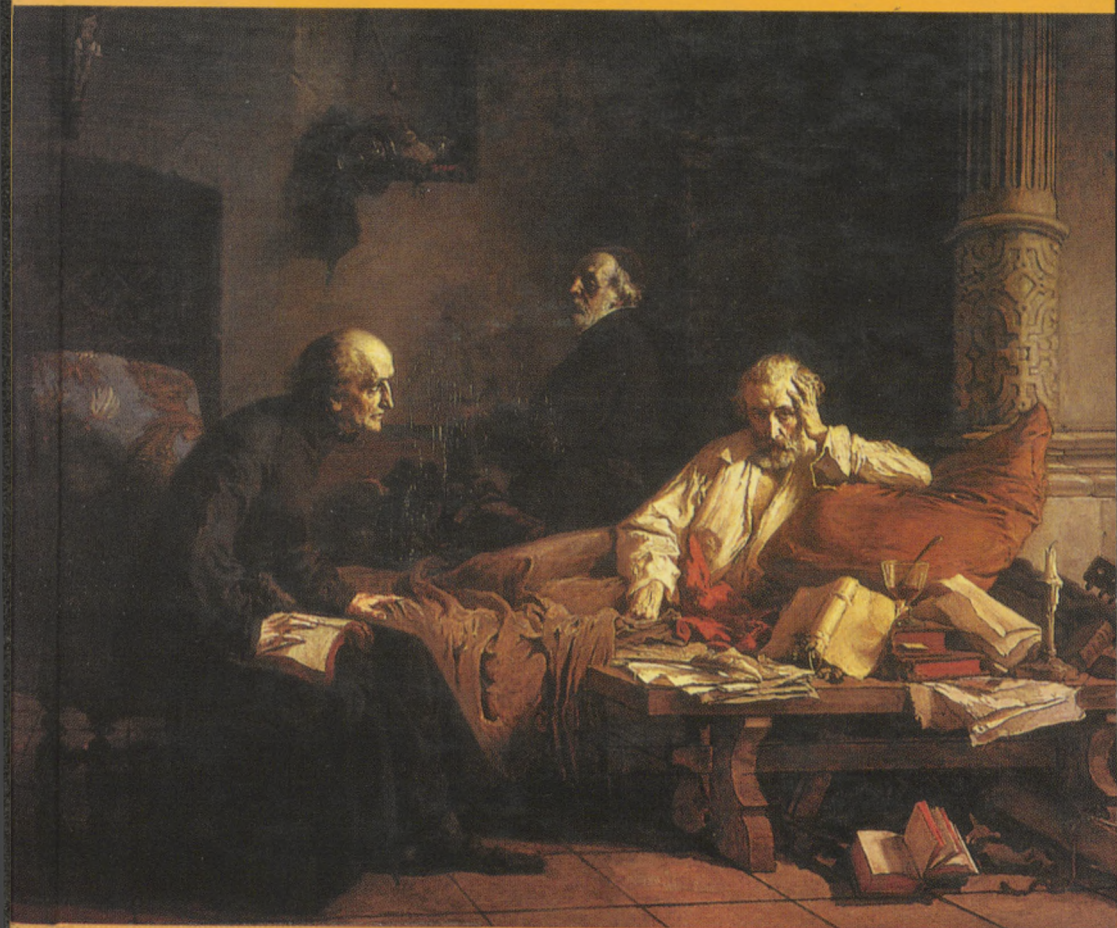


Katarzyna Rutkowska



ef|Leopolski W.  
kowska, K.

*Malarstwo*  
*Feliksa Leopolskiego*

Wydawnictwo Neriton

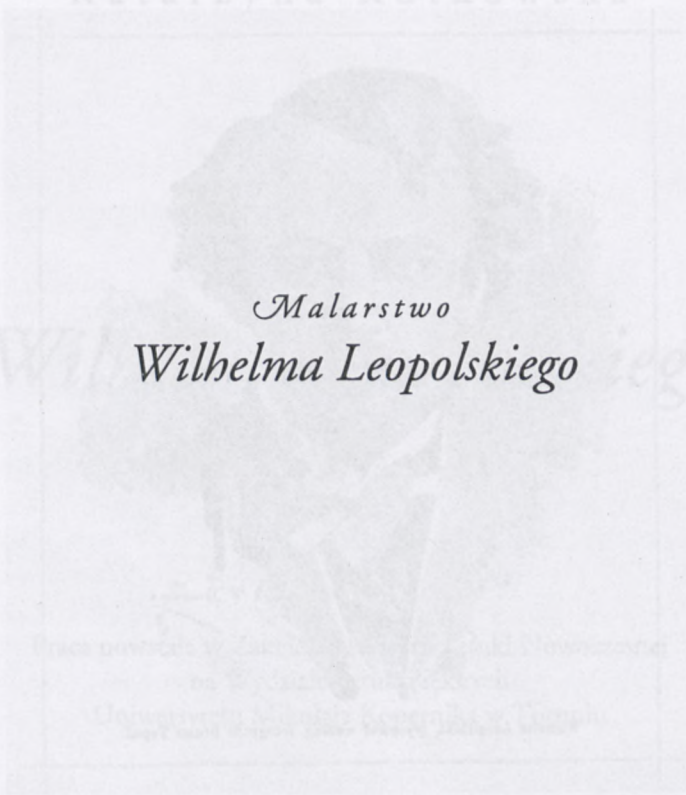




486353

Setka

Katarzyna Rutkowska



*Malarstwo*

*Wilhelma Leopolskiego*

*Wilhelma Leopolskiego*  
*1872-1927*

Wydawnictwo Neriton  
 Łódź, 1972  
 1. Bruno Teta, Yvonne Wilhelma Leopolskiego, 1872-1927  
 2. Wilhelma Leopolskiego



W Leopolski

I. Bruno Tępa, *Portret Wilhelma Leopolskiego*, repr. 1892;  
oraz faksymile podpisu



436353

Sztuka

Katarzyna Rutkowska

*Malarstwo*  
*Wilhelma Leopolskiego*

Praca powstała w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej  
na Wydziale Sztuk Pięknych  
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2004

Redakcja i korekta  
*Katarzyna A. Chmielewska*

Indeks zestawila  
*Katarzyna A. Chmielewska*

Opracowanie graficzne i projekt okładki  
*Jan Malik*

1. strona okładki:  
*Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza (Zgon Acerna),*  
od 1867, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

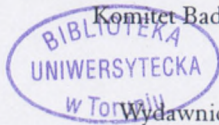
4. strona okładki:  
*Skąpiec, 1879–1881, Lwowska Galeria Sztuki*

© Copyright by Katarzyna Rutkowska

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83–89729–00–8

Tytuł dotowany przez  
Komitet Badań Naukowych



Wydawnictwo Neriton  
Warszawa 2004, Wydanie I  
Rynek Starego Miasta 29/31, pok. 33  
00–272 Warszawa  
tel. (22) 831–02–61 (62) w. 26  
neriton@ihpan.edu.pl  
www.neriton.apnet.pl

Objętość 11 ark. wyd., nakład 500 egz.

*Zbiory Graficzne*

892348

E. 3089/05



## WSTĘP

Wilhelm Leopolski to jeden z przedstawicieli XIX-wiecznego realizmu w malarstwie polskim. Zachowana spuścizna artysty obejmuje ponad pięćdziesiąt różnorodnych pod względem tematycznym obrazów olejnych (w tym dwa na desce i dwa na tekturze) oraz trzynaście niewielkich akwarel, z których znaczna część przedstawia dawne zamki polskie i ich ruiny. Dzieła te rozproszone są po różnych kolekcjach muzealnych polskich i zagranicznych, największą ich dziś liczbę skupiają: Lwowska Galeria Sztuki (24 obiekty) oraz Muzeum Narodowe we Wrocławiu (15 obiektów), a także Fundacja X. Czartoryskich w Krakowie (11 niewielkich akwarel).

Leopolski nie miał dotąd wystawy monograficznej, która ukazałaby w całości jego interesujący dorobek twórczy. Po raz pierwszy szersza prezentacja jego dzieł odbyła się w 1877 roku we Lwowie, w ruskim Narodnym Domu. Była to zresztą pierwsza i jedyna wystawa indywidualna za życia artysty, na której pokazanych zostało ok. 30 prac. Prasa lwowska, zachęcając publiczność do liczego jej zwiedzania, niezwykle pochlebnie i z wielkim uznaniem wyrażała się o „arcydziełach pędzla polskiego artysty”<sup>1</sup>. Kolejne większe pokazy obrazów Leopolskiego miały miejsce już po jego śmierci. W 1892 reprezentacja lwowska Zjednoczonego

---

<sup>1</sup> *Kronika, Lwów d. 12 maja*, „Dziennik Polski” 1877, nr 109 z 13 V, s. 2.

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych urządziła w swym salonie przy placu św. Ducha wystawę pośmiertną jego prac<sup>2</sup>. W 1894 we Lwowie na *Wystawie malarstwa polskiego od 1764 do 1886* pokazanych zostało pięć obrazów olejnych<sup>3</sup>. Po raz ostatni duża prezentacja 27 dzieł Leopolskiego nastąpiła w 1937 roku, podczas wystawy *Sto lat malarstwa lwowskiego* w Galerii Narodowej we Lwowie<sup>4</sup>. Wystawie tej towarzyszyły głosy w rodzaju: „czas wreszcie wymierzyć mu sprawiedliwość”<sup>5</sup> i przywrócić tak jemu, jak i malarstwu lwowskiemu należne miejsce w dziejach sztuki polskiej<sup>6</sup>. Niektóre z prezentowanych wówczas prac pochodziły ze zbiorów prywatnych i los ich jest dziś nieznany. Mało znane są również i te z zachowanych płócien, które, w większej swej części, pozostają w muzealnych magazynach i pokazywane są sporadycznie, zazwyczaj pojedynczo przy okazji różnych wystaw.

Od pierwszych lat działalności artystycznej towarzyszyły Leopolskiemu przez całe życie liczne wzmianki w prasie krajowej: lwowskiej, krakowskiej i warszawskiej. Były to najczęściej recenzje z wystaw – urządzanych w salach krakowskiego lub lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych bądź w warszawskiej Zachęcie – na których obrazy Leopolskiego eksponowane były obok szeregu dzieł innych twórców polskich<sup>7</sup>. Więcej niż

<sup>2</sup> *Kronika*, „Świat” 1892, nr 8 z 15 IV, s. 195.

<sup>3</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764–1886*, Lwów 1894, s. 254–256; J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie w 1894 r.*, Kraków 1897, s. 553–557, wymienia 9 obrazów.

<sup>4</sup> J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, Lwów 1937, s. 39–42.

<sup>5</sup> E. Woroniecki, *Sto lat malarstwa lwowskiego (1790–1890)*, „Tęcza” 1938, nr 9, s. 25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>7</sup> Por. np.: *Lwowska wystawa sztuk pięknych*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1875, nr 27, s. 319; N.E.R., *Kronika lwowska, Lwów w maju 1877*, „Kłosy” 1877, nr 623 z 26 V (7 VI), s. 368–370; N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźby we Lwowie*, „Kłosy” 1878, nr 663 z 2 (14) III, s. 171; nr 664 z 9 (12) III, s. 183; J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie w r. 1875. II. Wilhelm Leopolski*, „Tygodnik Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 29 z 18 VII, s. 180–181.



zwykle artykułów przyniosła indywidualna wystawa artysty we Lwowie. Oprócz typowych sprawozdań z wystaw zdarzały się także pojedyncze artykuły, traktujące bezpośrednio o twórczości artysty. Za przykład posłużyć może tekst malarza Andrzeja Grabowskiego, opublikowany pod pseudonimem Kobalt w 1872 na łamach lwowskiego „Chochlika”, krytycznie omawiający malarstwo historyczne Leopolskiego<sup>8</sup>, czy też artykuł w lwowskiej „Gazecie Narodowej” z 1872, podpisany inicjałami A.G. (zapewne Agatona Gillera), *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, stanowiący cenne źródło informacji o trzynastu powstałych do tego roku dziełach artysty, z których osiem uważa się obecnie za zaginione<sup>9</sup>. Część z tych prasowych notek, oprócz wiadomości o obrazach, zawierała także szczegóły dotyczące życia artysty, nie zawsze jednak prawdziwe. Osobną grupę stanowią obszerniejsze artykuły-nekrologi z 1892 roku: Romana Lewandowskiego<sup>10</sup>, Stanisława Błotnickiego<sup>11</sup>, dr. Józefa Weigla<sup>12</sup> oraz Józefa Rogosza<sup>13</sup>, podsumowujące twórczość i życie artysty<sup>14</sup>. Wielka Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 zaowocowała katalogiem historyka sztuki Jana Bołoz Antoniewicza, w którym zamieszczony został krótki rys biograficzny Leopolskiego wraz

---

<sup>8</sup> Kobalt [A. Grabowski], *Wędrowki artystyczne po lwowskim bruku*, „Chochlik” 1871, nr 2 z 8 II, s. 11–12.

<sup>9</sup> A.G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 1–2.

<sup>10</sup> R. Lewandowski, *Spuścizna po Wilhelmie Leopolskim*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 18 z 18 (30) IV, s. 218–219.

<sup>11</sup> S. Błotnicki, *Wilhelm Leopolski. Sylwetka pośmiertna*, „Nowa Reforma” 1892, nr 36 z 14 II, s. 2.

<sup>12</sup> J. Weigel, *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II (dodatek do nr. 41), s. 2.

<sup>13</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski*, „Kraj” 1892, nr 8 z 21 II (4 III), s. 6–7; nr 9 z 28 II (11 III), s. 4–5 (dokończenie).

<sup>14</sup> Należy tu również wymienić: S., *Wspomnienia pozgonne. Leopolski*, „Prawda” 1892, nr 9 z 27 (15) II, s. 103; Marius, *Echa zachodnie, Wiedeń, 27 stycznia*, „Kraj” 1892, nr 4 z 24 I (5 II), s. 15.

z katalogowym opisem pięciu prezentowanych wówczas prac<sup>15</sup>. Wkrótce obszerniejszą charakterystykę twórczości artystycznej Leopolskiego wraz z niektórymi danymi biograficznymi podał inny wybitny historyk sztuki Jerzy Mycielski w książce, która stanowi pierwszy zarys stuletnich dziejów malarstwa polskiego<sup>16</sup>. Lakoniczne wiadomości natury głównie biograficznej powtórzone zostały za Mycielskim w *Krótkich wzmiankach o nieżyjących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej, otwartej w maju 1898 roku w Warszawie*<sup>17</sup> oraz w pamiętniku z dziejów krakowskiego TPSP Emmanuela Świeykowskiego<sup>18</sup>. Również Feliks Kopera w charakterystyce twórczości Leopolskiego, zawartej w trzecim tomie syntetycznego opracowania *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, powtórzył lub wręcz zacytował wypowiedzi Mycielskiego odnośnie niektórych obrazów artysty (np. *Portretu Karoliny Hofmannowej*)<sup>19</sup>. Wśród całej tej starszej literatury ważną pozycję zajmuje ponadto katalog Jerzego Güttlera, sporządzony z okazji wielkiej wystawy lwowskiej roku 1937. Badacz podał więcej danych biograficznych, w dużym stopniu jednak nadal nieścisłych, i odnotował 27 dzieł artysty<sup>20</sup>. Krótkie wiadomości o malarzu zawierają także przedwojenne encyklopedie i leksykony, m.in.

<sup>15</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *op. cit.*

<sup>16</sup> J. Mycielski, *op. cit.*

<sup>17</sup> *Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej, otwartej w maju 1898 w Warszawie, z dodatkiem spisu chronologicznego artystów i katalogowego ich dzieł*, Warszawa 1898, s. 38–39, 91.

<sup>18</sup> E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, s. 87–88, 399.

<sup>19</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Cz. III: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929, t. III, s. 172–173.

<sup>20</sup> J. Güttler, *op. cit.* Szczególnie zainteresowany Leopolskim Güttler przed II wojną światową i w czasie jej trwania zbierał materiały dotyczące artysty, sporządzał opisy obrazów, zwłaszcza tych dostępnych we Lwowie. Wyniki prowadzonych przez niego badań nie zostały nigdzie opublikowane i ostatecznie po jego śmierci zaginęły – wg informacji H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski (1828–1892), życie i twórczość*, praca magisterska w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1970 (mpis), s. 130–131.



*Encyklopedia Orgelbranda* oraz *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*<sup>21</sup>.

Z powojennej literatury istotny dla badań nad Leopolskim jest folder Eleonory Lis, wydany w 1964 roku przez ówczesne Muzeum Śląskie we Wrocławiu<sup>22</sup>. Stanowi on pierwsze obszerniejsze ujęcie życia i twórczości artysty z podziałami na okresy. Lis, choć próbuje objąć większą część dorobku artystycznego Leopolskiego (wymienia trzydzieści obrazów), to jednak skupia się przede wszystkim na łatwo dostępnych autorce dziełach ze zbiorów Galerii Malarstwa Polskiego wrocławskiego muzeum.

Należy również uwzględnić, wprawdzie niepublikowaną, lecz ważną pracę magisterską Hanny Wrabec z 1970 roku<sup>23</sup>. Stanowi ona bowiem pierwszą monografię artysty, jakkolwiek nie pozbawioną pojedynczych nieścisłości merytorycznych. Niewątpliwą zasługą autorki jest ostateczne ustalenie, w oparciu o wcześniej nieznane czy niewykorzystane źródła archiwalne, daty urodzin artysty i przesunięcie jej z błędnie dotąd podawanego roku 1830 na 1828<sup>24</sup>. Na podstawie kolejnych materiałów źródłowych Wrabec dokładnie określiła lata studiów Leopolskiego w krakowskiej SSP wraz z miejscem zamieszkania oraz odkryła szczegóły dotyczące okresu studiów w Wiedniu<sup>25</sup>. Odnalazła ponadto 7 listów

---

<sup>21</sup> *Encyklopedia Orgelbranda*, t. 9, Warszawa 1901; *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 43–44, Warszawa 1910, s. 950 (razem z Dopelnieniami) (dalej cyt. jako *WEPI*); H.A. Müller, H.W. Singer, *Allgemeines Künstler Lexikon*, t. 2, Frankfurt/Main 1921; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. XXIII, Leipzig 1929, s. 94.

<sup>22</sup> E. Lis, *Wilhelm Leopolski 1830–1892*, Wrocław 1964.

<sup>23</sup> H. Wrabec, *op. cit.* W tym miejscu pragnę podziękować pani Hannie Wrabec za udostępnienie mi posiadanego maszynopisu pracy magisterskiej oraz archiwaliów.

<sup>24</sup> Archiwum Kurii Biskupiej w Przemyślu: *Księgi metrykalne parafii rzym-kał. w Drohobyczu z 1828*. H. Wrabec, *op. cit.*, s. 18.

<sup>25</sup> Archiwum Miejskie w Krakowie: *Księga Wpisów uczniów Instytutu Technicznego za lata 1847/1848–1858/1859*; Archiwum ASP w Wiedniu: *Księgi wpisów za 1860/61*.

Leopolskiego z lat 1878–1882<sup>26</sup>. Na podstawie przeprowadzonej kwerendy ustaliła ówczesną liczbę obrazów w zbiorach polskich muzeów, uwzględniła także i te znajdujące się we Lwowie.

O Leopolskim wspomina się też w ogólnych opracowaniach z historii malarstwa polskiego, np. w *Nowoczesnym malarstwie polskim* i *Malarstwie polskim ostatnich dwustu lat* Tadeusza Dobrowolskiego<sup>27</sup>, oraz w książce Andrzeja Ryszkiewicza *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*<sup>28</sup>.

Omówienia życia i artystycznej działalności Leopolskiego zawierają również dwa hasła-biogramy, z których pierwszy, sporządzony przez Ignacego Trybowskiego i Hannę Wrabec, znajduje się w *Polskim Słowniku Biograficznym*<sup>29</sup>; drugi zaś, nowszy i obszerniejszy (z bogatą bibliografią tematu), autorstwa Małgorzaty Biernackiej, zamieszczony został w *Słowniku Artystów Polskich*<sup>30</sup>.

Wraz z upływem czasu stan wiedzy na dany temat ulega niejednokrotnie wzbogaceniu. Tak też jest w przypadku malarstwa Leopolskiego. W ciągu trzydziestu lat od momentu powstania monografii Wrabec liczba jego obrazów w zbiorach muzealnych powiększyła się o kolejne prace: akwarelowe, z widokami polskich zamków i ich ruin (w zbiorach Fundacji X. Czartoryskich w Krakowie) oraz olejne, głównie portrety. Obrazy niegdyś zagi-

---

<sup>26</sup> *Korespondencja Leopolskiego do Floriana Ziemiałkowskiego, 1878–82*, BN, rkps nr 7028, k. 65–74.

<sup>27</sup> T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 1, Wrocław–Kraków 1957, s. 373–374; *idem*, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, wyd. 3, Wrocław 1989, s. 103, 106.

<sup>28</sup> A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 280–281.

<sup>29</sup> I. Trybowski, H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVII, Warszawa 1972, s. 76–77 (dalej cyt. jako *PSB*).

<sup>30</sup> M. Biernacka, *Wilhelm Leopolski*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V, Warszawa 1993, s. 44–48 (dalej cyt. jako *SAP*). Najnowszy biogram, znacznie krótszy niż dwa wcześniejsze, zawarty jest w: *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, oprac. A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M.A. Rudzka, Warszawa 2000, s. 103–104.



nione, a dziś dostępne to: *Przemarsz wojsk łościuszkowskich* (w Muzeum Narodowym w Warszawie), *Portret Kazimierza Grocholskiego* (w Muzeum Narodowym w Krakowie) i *Portret ks. Józefa Nowakowskiego* (w Muzeum Narodowym we Lwowie). O dalsze płótna wzbogaciła się Lwowska Galeria Sztuki, a są to: *Portret nieznanego mężczyzny* (w zbiorach od 1974) i *Portret Antoniego Kozłowskiego* (zakupiony w 1984). Ponadto, w kolekcjach ukraińskich i polskich znajdują się jeszcze inne, nie uwzględnione przez Wrabec wizerunki, jak: *Portret dziewczyny (kobiety) z warłoczami* i *Szkic do portretu dziewczyny* (oba z Lwowskiej Galerii Sztuki) oraz *Dziewczyna* (Muzeum Narodowe w Krakowie) i *Popiersie starego Żyda* (Muzeum Historyczne m. Krakowa). Autorce niniejszej książki udało się ponadto odnaleźć listy Leopolskiego z lat 80., pisane do Künstlerhausu w Wiedniu, które stanowią jeszcze jeden dokument, obok listów do Floriana Ziemiałkowskiego, poświadczający nienajlepszą sytuację finansową i bytową artysty oraz jego złą kondycję psychiczną w ostatnim okresie życia<sup>31</sup>.

Twórczość Wilhelma Leopolskiego nie stanowi obecnie przedmiotu zainteresowania historyków sztuki. Nie została dotąd wydana żadna monografia artysty wraz z pełnym katalogiem jego obrazów. Dorobek lwowskiego malarza, poza kilkoma dziełami, pozostaje wciąż mało znany. A jest to artysta nieprzeciętny, intrygujący, o ciekawej, złożonej osobowości, a jego twórczość, choć nierówna, zawiera kilka naprawdę wartościowych dzieł. Dlatego też książka ta ma na celu przypomnienie i przybliżenie sylwetki lwowskiego malarza, głównie w oparciu o wypowiedzi XIX-wiecznych krytyków oraz zebranie i opracowanie jego twórczości malarskiej, dostępnej w zbiorach publicznych, polskich i ukra-

---

<sup>31</sup> *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Künstlerhausu w Wiedniu z lat 1881–1887*, kserokopie listów pochodzą z Künstlerhausarchiv w Wiedniu i są w posiadaniu autorki. W tym miejscu za ich udostępnienie i przesłanie pragnę podziękować Dr. Władimirowi Aichelburgowi.

ińskich. Nie wyczerpuje jednak całkowicie tematu i może stanowić punkt wyjścia do dalszych badań.

Wciąż mało poznane pozostają niektóre okresy życia i twórczości artysty, zwłaszcza słabo udokumentowane są jego wczesne pobyty w Wiedniu oraz Monachium. Spore straty notuje się w przypadku jego dzieł<sup>32</sup>, warto jednak w tym miejscu wyrazić nadzieję, że może nie wszystkie bezpowrotnie zaginęły i jakaś ich część jest zachowana w zbiorach prywatnych kolekcjonerów. Odnalezienie tych obrazów w przyszłości przyczyniłoby się do poszerzenia stanu wiedzy na temat malarstwa Wilhelma Leopolskiego.

Składam podziękowania Panu Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu za życzliwą pomoc i opiekę naukową nad tą książką.

---

<sup>32</sup> Prace te są ujęte w osobnym katalogu, tzw. *Wykazie dzieł zaginionych*, który wraz z *Katalogiem obrazów Wilhelma Leopolskiego* (oba w posiadaniu autorki) zostanie wkrótce opublikowany.



## I. BIOGRAFIA

Wilhelm Jan Nepomucen Leopolski (Leopoldzki, Leopoldski, Postel von Leopolski, Postel-Leopolski) urodził się 5 maja 1828 r. we wschodniogalicyskim Drohobyczu, jako syn urzędnika Franciszka Postel de Leopolskiego i Józefy Janiny Hamermiller, córki sekretarza gubernialnego. Ochrzczony został 8 maja 1828 r. w parafii rzymsko-katolickiej w Drohobyczu<sup>1</sup>. Rodzinie Postlów w 1800 r. zostało nadane szlachectwo wraz z herbem i przydomkiem de Leopoldski, którego to przydomku używał Wilhelm, zarówno w starym, jak i nowym, uproszczonym już brzmieniu: de Leopolski<sup>2</sup>.

W 1848 roku, jeszcze przed podjęciem studiów prawniczych we Lwowie, artysta przebywał w Wiedniu. Wskazówką jest tu

---

<sup>1</sup> Według odpisu ksiąg metrykalnych parafii rzym.-kat. w Drohobyczu za rok 1828. Informacje uzyskane z listu z 23 kwietnia 1970 r., przesłanego z Kurii Biskupiej w Przemyślu do p. H. Wrabec.

<sup>2</sup> Herb i nobilitację z przydomkiem de Leopoldski otrzymał w 1800 r. Tomasz Postel, zarządca dóbr w Bolechowiu. Jego synami byli: Karol, urzędnik w Galicji, Antoni, który w latach 1824–31 pełnił funkcję pisarza c.k. Inspektoratu Powiatowego w Drohobyczu oraz Franciszek, ojciec artysty. Zob. *Poczet szlachty galicyjskiej*, Lwów 1857, s. 202; S. Uruski, *Rodzina-herbarz szlachty polskiej*, t. 14, Warszawa 1917, s. 271; J. Ostrowski, *Księga herbowa rodów polskich*, Warszawa 1897, s. 278, 468; oraz H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski 1828–1892, Część I: Dane biograficzne*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 1971, seria A, t. 26, s. 76.

akwarelowy portret Leopolskiego, namalowany przez Franciszka Tępę właśnie w tym miejscu i w tym czasie, jak głosił podpis na nim. Był to jeden z wcześniejszych, jeśli nie najwcześniejszy wizerunek artysty. Portret wraz z krótkim jego opisem odnotował w 1894 r. Jan Bołoz Antoniewicz. Przedstawiał młodzieńca siedzącego w fotelu z paletą w ręku<sup>3</sup>, co świadczy, że już wówczas nie tylko kształtowały się plastyczne zainteresowania Leopolskiego, lecz zapewne też podejmował on pierwsze próby artystyczne<sup>4</sup>. Z tego młodzieńczego okresu może już bowiem pochodzić dość jednorodna pod względem stylistycznym grupa akwarel z widokami zamków i ich ruin z okolic Lwowa, które byłyby najwcześniejszymi znanymi pracami początkującego artysty. W tym samym czasie, w latach 1848–1852, studiował jed-

<sup>3</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764–1886*, Lwów 1894, s. 251, nr 1138: „Portret malarza Leopolskiego. Młodzieniec, siedzący w fotelu, trzyma w prawej ręce paletę. Głowa zwrócona w prawo; włosy w długich kędziurach spadają na ramiona. Oznaczn. >fr. 17 października 848 w Wiedniu<. Akwarella, wys. 34 cm, szer. 27 cm. Własność M. Pawlikowskiego we Lwowie”. Nie wymienił go jednak Michał Domański, monografista twórczości F. Tępy. Rozprawa Domańskiego nie zawiera jednak pełnego katalogu dzieł Tępy, będącego w posiadaniu autora. W książce wymienione zostały jedynie te prace Tępy, które, zdaniem Domańskiego, należą do ważniejszych. Toteż nie wiadomo, czy autor w swoim pełnym, nie drukowanym katalogu w ogóle odnotowuje akwarelę z wizerunkiem Leopolskiego i tym samym potwierdza informację katalogową J. Bołoz Antoniewicza (katalog Antoniewicza uznał jednak Domański za podstawową pozycję, cenną ze względu na zawarty w nim materiał, zwłaszcza nieznaną dotąd serię portretów z lat wiedeńskich). Warto może wspomnieć o tym, że Domański ujął w swojej książce akwarelę z wizerunkiem innego malarza, Leopolda Loefflerera, powstałą pod koniec pobytu Tępy w Wiedniu, która opatrzona została dokładnie taką samą datą, jaką nosić miał także, wg Antoniewicza, portret Leopolskiego (17 października 1848 w Wiedniu). Zob. M. Domański, *Franciszek Tomasz Tępa i jego krąg. Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku*, Lublin 1985.

<sup>4</sup> O kolonii artystów znad Peltwi (Tępie, Leopolskim, Loefflerze), przebywających i uczących się w latach 1845–1850 w Wiedniu i przy tym „siarczyście malujących”, wspominał S. Wasylewski, *O starych malarzach lwowskich*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 40 z 1 X, s. 633.



nakże Leopolski, zapewne za namową ojca urzędnika, prawo na Uniwersytecie Lwowskim.

Ostatecznie zdecydował się mimo wszystko poświęcić sztuce. Opuścił więc Lwów i przeniósł się do Krakowa, gdzie w pierwszych latach swego pobytu aktywnie włączył się w akcję ratowania augustiańskiego kościoła św. Katarzyny. Na rzecz działalności kwestarskiej, jaką augustianie od połowy wieku zaczęli prowadzić na odbudowę swej świątyni, wymagającej pilnych, a kosztownych prac restauratorskich, wykonał Leopolski rysunki, według których powstały następnie grafiki z widokiem kościoła (załączone m.in. do książeczek kwestarskich<sup>5</sup>) i z obrazem św. Katarzyny. Funkcjonowały one też jako osobne, pamiątkowe druki, często z dołączonymi do nich opisem i krótką historią świątyni, zachęcające do składania ofiar na rzecz jej renowacji. W 1852 zaś namalował obraz z wizerunkiem XV-wiecznego przeora krakowskiego klasztoru augustianów, bł. Izajasza Bonera<sup>6</sup>. Powstały także grafiki z wyobrażeniem tego błogosławionego według rysunków Leopolskiego, na których artysta przedstawił go tradycyjnie – modlącego się samotnie przed obrazem Matki Bożej Pocieszenia oraz jako rozdającego chleb ubogim przed bramą klasztorną.

W 1853 rozpoczął Leopolski studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w późnym stosunkowo wieku 25 lat. Nauka ta, pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Wojciecha Kornelego Stattlera, przypadała na lata 1853–1856 oraz 1858–1859. Wraz z nim studiowali wówczas Jan Matejko, Andrzej Grabowski, Artur Grottger, Aleksander Kotsis, Izydor Jabłoński, Władysław i Stanisław Tarnowscy ze Śniatynki. Leopolski był jednym z wyróżniających się uczniów, skoro w sprawozdaniu publicz-

<sup>5</sup> Wymienia je W. Kolak, *Katalog archiwum OO. Augustianów w Krakowie 1299–1950*, Kraków 1996, s. 158.

<sup>6</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Miasto Kraków, Kazimierz i Stradom, kościoły i klasztory*, pod red. I. Rejduch-Samkowej i J. Samka, t. 4, cz. 4, Warszawa 1987, s. 128.



nym o pracach studentów krakowskiej szkoły z 6 sierpnia 1856 otrzymał pochwałę<sup>7</sup>. W tym też roku stanął do konkursu i ubiegał się wraz z Janem Matejką i Adamem Stattlerem o stypendium, umożliwiające wyjazd do Wiednia, które ostatecznie uzyskał ten ostatni.

Sytuacja materialna artysty w czasie studiów krakowskich stopniowo zaczęła się pogarszać, na co wskazują kolejne zmiany miejsc zamieszkania; z ulicy Floriańskiej 55 przeniósł się Leopolski najpierw na Szewską 329, a następnie na Błonie Zwierzyńskie 50<sup>8</sup>. W celach zarobkowych rysował dla księgarzy, wytwarzał litografie i drzeworyty<sup>9</sup>. Wykonał liczne rysunki, według których powstały następnie staloryty z wyobrazeniami świętych lub błogosławionych, jak wcześniej wymieniony *Bł. Izajasz Boner podczas modlitwy*, *Bł. Gedeon*, *Bł. Mikołaj Cissa* czy *Bł. Herman*<sup>10</sup>. Tematyka religijna w twórczości malarskiej Leopolskiego pojawiła się epizodycznie; powtórnie podjęta została jeszcze tyl-

---

<sup>7</sup> Jan Gintel w wypisach biograficznych, dotyczących Matejki, podaje, że w owym sprawozdaniu „najbardziej chwalono Stanisława i Adama Stattlerów, Eliasza, Gryglewskiego oraz Leopolskiego, który najwięcej podobał się” – J. Gintel, *Jan Matejko, wypisy biograficzne*, Kraków 1955, s. 67.

<sup>8</sup> Według H. Wrabec (*op. cit.*), pogarszająca się sytuacja materialna artysty była następstwem śmierci jego rodziców w 1854 roku. Jednakże J. Białyń-Chołoddecki, w: *Cmentarz Stryjski we Lwowie*, Lwów 1913, reprint Warszawa 1990, s. 35, podał informację o Józefie Postel von Leopoldzkiej, że urodziła się w 1795, zmarła w 1851 i była wdową po urzędniku inspektoriatu w Samborze. Wynika z tego, że ojciec artysty zmarł przed matką, a śmierć matki, w trakcie lwowskich studiów prawniczych Wilhelma, mogła zaważyć na jego decyzji przeniesienia się do Krakowa i podjęcia studiów artystycznych. Ponadto z danych Białyń-Chołoddeckiego wynika również, że ojciec zmieniał miejsce zatrudnienia, będąc początkowo (niewątpliwie w chwili narodzin syna) urzędnikiem w Drohobyczu, a później w blisko położonym miasteczku Sambor.

<sup>9</sup> A.G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 1.

<sup>10</sup> Ponad 40 tego rodzaju dewocyjnych obrazków – stalorytów wg jego rysunków, z wizerunkami świętych i błogosławionych, przechowywanych jest w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego.



ko raz jeden w czasie studiów krakowskich, kiedy to w 1856 namalował *Niepokalane Poczucie* dla kościoła w Kolbuszowej<sup>11</sup>.

W okresie studiów krakowskich malował artysta głównie realistyczne, niekiedy idealizowane scenki rodzajowe o tematyce wiejskiej (np.: *Wyjazd na robotę* z 1856, *Targ o jałówkę* z 1857), sporadycznie pejzaże, dziś znane jedynie z tytułów w prasie (np.: *Puszcza Niepołomicka w zimie*, wystawiona w 1859). Pod koniec lat 50. natomiast zaczął uprawiać i inne gatunki malarskie, które w następnych okresach twórczości rozwinął z różnym powodzeniem. W 1859 po raz pierwszy wykonał portret (*Kleparzanina*), a w 1860 namalował pierwszy obraz o tematyce historycznej (*Straszną wiadomość*). W latach 50. nieraz brał udział w krakowskich wystawach urządzanych przez TPSP, na których prezentował pojedyncze swe prace: w 1856, 1858, 1859 i 1860 roku<sup>12</sup>.

il. 11

Dzięki finansowemu wsparciu, jakiego Leopolskiemu udzielił Władysław hr. Tarnowski<sup>13</sup>, malarz wyjechał w maju 1860 do Wiednia, gdzie duże znaczenie odgrywała tamtejsza akademia, kształcąca wielu polskich artystów. Studiował Leopolski w semestrze zimowym 1860/61 w majsterszuli Christiana Rubena i Karla Wurzingera<sup>14</sup>. Jest to bardzo słabo poznany okres w życiu artysty, a wiadomości pochodzące z tego czasu są niezwykle skąpe. Nie

<sup>11</sup> *Rozmaitości*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 106 z 12 (24) VII, s. 4. Obrazu takiego nie odnotowuje jednak *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Kolbuszowa, Mielec i okolicy*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, t. 3, cz. 3, Warszawa 1991.

<sup>12</sup> Według adnotacji katalogowych Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Zdarzają się również przypadki, że katalog nie odnotowuje jakiegoś obrazu Leopolskiego, pomimo, że był wystawiany, co poświadczają recenzje prasowe.

<sup>13</sup> Władysław Tarnowski, protektor Leopolskiego i A. Grabowskiego, uczestnik zebrań u Suchodolskiego, pianista i romantyczny poeta, piszący pod pseudonimem Ernest Buława.

<sup>14</sup> Według informacji zawartych w liście z dnia 3 czerwca 1970 r. z Akademii Wiedeńskiej do H. Wrabec. U Wurzingera studiowali także A. Grabowski i A. Grotgger.

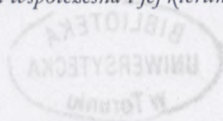


wiadomo nic chociażby o wykonywanych kopiach dzieł wielkich mistrzów, które wzbogacały doświadczenia artystyczne każdego malarza i były zalecaną czynnością w akademickim programie nauczania (choć ich brakuje w *oeuvre* artysty, trudno jednak przypuszczać, by Leopolski odżegnywał się od tego typu, bardzo częstych praktyk). Duże możliwości w tym względzie dawały przecież wiedeńskie muzea i galerie, niewątpliwie zwiedzane przez Leopolskiego, i to już zapewne w 1848 r. Zetknął się zatem z wielkim malarstwem zachodnioeuropejskim poprzednich stuleci, co nie pozostało bez wpływu na dalszy rozwój artystyczny polskiego malarza. Wiadomo, że w czasie swego niedługiego, zaledwie dwuletniego pobytu w Wiedniu, „Leopolita”, jak przezywano wówczas artystę, utrzymywał kontakty z przebywającymi tam polskimi malarzami: Aleksandrem Kotsisem, Andrzejem Grabowskim (Grabcem), Leopoldem Loefflerem i Arturem Grottgerem, którego dom był miejscem szczególnie chętnie odwiedzanym<sup>15</sup>. W Wiedniu kontynuował Leopolski zapoczątkowaną w Krakowie tematykę historyczną, zapewne pod wpływem Rubena i Wurzingera, ile jednak przejął od swych nauczycieli, nie wiadomo. Powstałe bowiem w tym okresie pojedyncze obrazy historyczne o enigmatycznych tytułach (*Powrót z boju, scena konfederacka z wieku przedostatniego* czy *Orgia zbrojnej rzeszy*) zaginęły. Wydaje się jednak, że zaledwie jeden semestr nauki świadczy o tym, że zimny styl wiedeńskich nauczycieli, pełen teatralności i patetyczności, nie odpowiadał oczekiwaniom artysty. A być może też, że Leopolskiemu, jak podał Kazimierz Chłędowski, przytrafiło się coś podobnego, co przebywającemu w tym samym czasie w Wiedniu Matejce, którego uraziły krytyczne uwagi wiedeńskiego profesora Rubena względem *Jana Kazimierza na Bielanach*<sup>16</sup>.

Pod koniec 1862 roku powrócił artysta do kraju, możliwe, że na wieść o przygotowywanym powstaniu, i osiadł w Brodach,

<sup>15</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *Artur Grottger*, Lwów 1910, s. 155, 220.

<sup>16</sup> K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873, s. 117.





u swego brata Alojzego Postel de Leopolskiego, kontrolera głównego urzędu celnego tamże. I choć w wiedeńskim „Postępie” zamieszczono w 1863 dwa drzeworyty według jego rysunków (*Przechód powstańców przez granicę i Obóz w Goszczy*), to jednak nie jest pewne, czy sam wziął udział w powstaniu styczniowym<sup>17</sup>. Artysta w tym czasie wyjeżdżał także do Krakowa, w którym przebywał na pewno od marca 1863. Krakowski korespondent donosił: „P. Leopolski znowu założył tu swoją siedzibę i pracuje nad nowymi obrazami”<sup>18</sup>.

W tym okresie na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, popularnego periodyku warszawskiego, ukazał się jego śmiały w swej krytycznej ocenie artykuł osądzający m.in. działalność krakowskiego TPSP<sup>19</sup>. Zarzucił wówczas zarządowi Towarzystwa brak znanstwa oraz – co za tym idzie – popieranie i lansowanie dyletantów oraz drugorzędnego malarstwa niemieckiego, co miało się z pierwotnym celem organizacji, jakim było „podniesienie sztuki w kraju” poprzez kształcenie polskich malarzy i wyrabianie smaku u odbiorców („nie pojmujemy, dlaczego Towarzystwo z tak niesłychanym uporem zakupuje obrazki niemieckie, i to nota bene z upośledzeniem nierównie lepszych prac krajowych, [...] od czasu kiedy przy postępie sztuki własnej, już nie ma potrzeby obawiać się ubogich wystaw, trudno zaprawdę zrozumieć, dlaczego nie ustępuje ta uporczywa opieka dla cudzoziemszczyzny”<sup>20</sup>).

<sup>17</sup> Edward Woroniecki o Leopolskim pisał: „Na twórczość tego powstańca z 1863 roku ból patriotyczny rzucił cień tragedii”; w: E. Woroniecki, *Sto lat malarstwa lwowskiego (1790–1890)*, „Tęcza” 1938, nr 9, s. 25.

<sup>18</sup> Z *Krakowa*, „Kurier Warszawski” 1863, nr 60 z 14 III, s. 278.

<sup>19</sup> W. Leopolski, *Kronika sztuk pięknych. O Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie i wystawie tegorocznej. (Korespondencja z Krakowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 214 z 31 X, s. 423–426 oraz „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 215 z 7 XI, s. 433–435 (dokończenie). Fragmenty tego artykułu, jako głosu krytyki współczesnej, zawierającego dużo prawdziwych spostrzeżeń, przytacza E. Świeykowski w: *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, s. XIX–XXI.

<sup>20</sup> W. Leopolski, *op. cit.*, nr 214, s. 425.

W kontekście krytyki zarządu towarzystwa, a zwłaszcza jego „mglistości w znawstwie” i zatwardziałości sądów przywołuje Leopolski tak wielką osobistość sztuki, jak Delaroche, którego uwag, czynionych incognito, zarząd, według artysty, zapewne nie przyjąłby. Krytykował ponadto brak malarzy w zarządzie („pytamy się [...]: dlaczego w zarządzie instytucji widzimy przedstawicieli wszystkich sfer społecznych, a malarza żadnego”<sup>21</sup>) oraz zbyt krótki, bo zaledwie dwumiesięczny okres trwania wystaw, nie sprzyjający popularyzacji dzieł. Leopolski zabrał także głos w toczącej się od lat 50. dyskusji na temat kondycji polskiej sztuki, dyskusji zapoczątkowanej jeszcze przez Seweryna Goszczyńskiego artykułem z 1842 (*O potrzebie narodowego polskiego malarstwa*), a prawdziwie rozpętanej przez Juliana Klaczkę głośnym artykułem o polskiej sztuce<sup>22</sup>. Z Klaczką żarliwie polemizowało wielu: Norwid, Kraszewski, Gerson i właśnie Leopolski, który z perspektywy zaledwie kilku lat i postępów, jakie zaszły w narodowej sztuce od momentu ukazania się owego artykułu, dowodził niesłuszności stwierdzeń Klaczki, negujących istnienie, tak teraźniejsze jak i dawne, sztuki polskiej. Nie omieszkał również artysta wypomnieć TPSP braku natychmiastowej reakcji na poglądy Klaczki, która wzięłaby w obronę polską sztukę, tym bardziej, że towarzystwo miało jej patronować i przewodzić. Negatywnie ocenił Leopolski także anonimowych krytyków, którzy zarabiając na recenzowaniu wystaw, wprowadzają w błąd swoimi dyletanckimi wypowiedziami artystów oraz odbiorców sztuki. Jako przykład dobrej krytyki podał Lucjana Siemieńskiego<sup>23</sup>,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Dyskusja o malarstwie polskim została omówiona przez I. Jakimowicz we *Wstępie do: Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961, s. 7–38.

<sup>23</sup> Lucjan Siemieński (1807–1877), poeta, prozaik, krytyk literacki i artystyczny, tłumacz, redaktor. Pod koniec 1848 r. osiadł w Krakowie i związał się z konserwatywnym „Czasem”, w którym prowadził dział literacko-artystyczny. Od czasu powstania krakowskiego TPSP (1854), którego zarządu był członkiem, aż do



jego umiejętność stawiania trafnych sądów, wskazywania i wydobycia z obrazów ich „wartości psychicznej”. Zarzucił mu jednakże to, że nie chciał podjąć krytyki działań TPSP, osłaniając tym samym „poniekąd chroniczne [jego – K.R.] ułomności”<sup>24</sup>.

Artykuł ten jest też dość istotny z innego względu, daje on bowiem możliwość odtworzenia ówczesnych, młodzieńczych myśli i poglądów artysty na sztukę i poszczególne gatunki malarskie. Krótkimi omówieniami wyróżnił Leopolski najlepsze obrazy z wystawy 1863 roku. Spośród nich zdecydowanie wybił się, jego zdaniem, *Stańczyk* Matejki – mistrzowskim potraktowaniem tematu zadumanego błazna nadwornego podczas balu, znakomitą techniką oraz kolorystyką, doskonale współgrającą z posępnym nastrojem płótna. Scenę przedstawioną na obrazie odczytał w kategoriach czysto psychologicznych<sup>25</sup>. Najwyżej cenił w prosty i prawdziwy sposób przedstawioną tu wielką „akcję psychiczną” oraz dobrze uchwycone „kontrasty moralne”, które, według Leopolskiego, wystarczą do zbudowania dramatu, bez potrzeby odwoływania się do zbędnych rekwizytów, częstokroć osłabiających wyrazistość postaci<sup>26</sup>. Wpływ Matejkowskiego *Stańczyka* będzie następnie widoczny w *Ostatnich chwilach Sebastiana Klonowicza (Zgonie Acerna)*, nad którym to obrazem artysta rozpocznie prace cztery lata później. Spośród innych dzieł z wystawy wymienił Leopolski m.in. *Annę Jagiellonkę* Łuszczkiewicza, przypominając przy okazji zasługi wybitnego pedagoga

il. II

---

śmierci zamieszczał w „Czasie” i „Tygodniku Ilustrowanym” recenzje urządzanych przez Towarzystwo wystaw malarstwa i rzeźby, zdobywając wybitną pozycję w ówczesnej krytyce artystycznej.

<sup>24</sup> W. Leopolski, *op. cit.*, nr 214, s. 425.

<sup>25</sup> Leopolski nie wspomina nic o historyczno-patriotycznej wymowie dzieła. Należy zauważyć, że w momencie, kiedy Leopolski pisał swoją recenzję, krytyka miała jeszcze problem z ustaleniem właściwego sensu *Stańczyka*, pomimo że rozbudowany tytuł wyraźnie lokował scenę w kontekście historycznym, umożliwiając zrozumienie przesłania dzieła.

<sup>26</sup> W. Leopolski, *op. cit.*, nr 214, s. 426.

i reformatora krakowskiej uczelni. I choć sam wybór tematu do obrazu uznał Leopolski za trafny, to jednak intencje artysty mogły się okazać niejasne dla odbiorców, a i kompozycja, poza partiami dobrze namalowanymi, pozostawała rozbita. Dość pozytywnie odniósł się do eksponowanej na wystawie pracy Leopolda Loefflera – wzruszającej sceny powrotu z jasyru, z nielicznymi zastrzeżeniami co do namalowanych postaci i zbyt stłumionej – jego zdaniem – kolorystyki, ogólnie podkreślając za to bardzo dobre rozwiązania kompozycyjne obrazów tego artysty. Niezbyt przychylnie za to ustosunkował się Leopolski do płócien Józefa Szermentowskiego (*Sieroty*, *Ubodzy*, *Pierwsze marzenie*). Zarzucił im, że kreują zniekształcony, nadmiernie sentymentalny obraz ludu (dzieła jego są „igraszką sentymentalnej fantazji”<sup>27</sup>), krytykując je jednocześnie za połowiczność wykonania. Zdecydowanie za to akcentował wielkie umiejętności Szermentowskiego jako pejzażysty. Za pełne wartości uznał Leopolski obrazy innego malarza, Aleksandra Gryglewskiego, specjalizującego się w widokach zabytkowej architektury i wnętrz kościelnych. Docenił jego wielką sprawność w wykreślaniu perspektywy, zarzucił mu jednak niechęć do poświęcania szczegółu dla ogólnego efektu oraz zbyt lęckawe posługiwanie się perspektywą powietrzną. W swoim artykule Leopolski najwyraźniej nobilituje portret mówiąc o nim jako o „najlepszym stróżu natury”. Nie omieszkał przy okazji wskazać na tak wspaniałych mistrzów włoskich w tej dziedzinie, których z pewnością wysoko cenił, jak Tycjan czy Tintoretto. Ubolewał jednocześnie, że na wystawach TPSP portret jest nielicznie reprezentowany, a przyczyny tego faktu upatrywał w dużych trudnościach, jakich nastęrcza ten gatunek malarski oraz w braku perspektywy takiej sławy, jaką zyskują inne kompozycje (mając na myśli zapewne obrazy historyczne i rodzajowe).

Na twórczość artystyczną Leopolskiego w tym okresie składają się portrety: *Lucjana Siemieńskiego* z ok. 1863–65 i *Józefa*

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, nr 215, s. 434.



*Brzostowskiego* z 1863 oraz obrazy rodzajowe o tematyce żydowskiej, np. *Żyd przed kantorem loterii*, przed 1867. Wystawiał zaledwie dwukrotnie w krakowskim TPSP, w 1864 i 1866 roku.

Najprawdopodobniej w 1866 roku przeniósł się Leopolski z Krakowa do Lwowa, gdzie przebywał do 1878, z krótką przerwą na kontynuowanie studiów w Monachium. Wiosną 1867 mieszkał w gmachu biblioteki Ossolineum, gdzie na pierwszym piętrze wynajmował od jednego z urzędników obszerny pokój, skromnie urządzone, niczym się nie wyróżniający i nie przypominający pracowni malarza. „Mieszkanie to było – według relacji Józefa Rogosza – jak każde inne, na ścianach wisiały marne sztychy, na stołach dostrzegłem kilka książek, jedna tylko sztaluga z płótnem, świeżo rozpiętym, stojąca naprzeciw okna, świadczyła, acz jeszcze nie dość wymownie, że był to przybytek artysty malarza”<sup>28</sup>. W tym też roku wystąpił Leopolski w roli znawcy sztuki, dołączając do książeczki ówczesnego lwowskiego starożytnika i archeologa Antoniego Schneidera kilka spostrzeżeń na temat nagrobków rycerskich z krypty kościoła Dominikanów we Lwowie<sup>29</sup>. Te opisowe uwagi, jakkolwiek luźne, czasami niezbyt fachowe, a niekiedy dalece rozbieżne od sądów takich lwowskich badaczy, jak np. Władysław Łoziński<sup>30</sup>, są istotne z innego względu. Sformułowane na marginesie wnioski wyraźnie ukazują Leopolskiego jako zwolennika popularnych w tym czasie ideałów –

<sup>28</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski*, „Kraj” 1892, nr 8 z 21 II (4 III), s. 7.

<sup>29</sup> A. Schneider, *Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie historycznie opisane, a pod względem sztuki ocenione przez Wilhelma Leopolskiego*, Lwów 1867, s. 22–27.

<sup>30</sup> Np. całkowicie odmienne stanowiska prezentują obaj względem nagrobka Jana Swoszowskiego, autorstwa Pfistera, dzieła w czasach Leopolskiego uchodzącego jeszcze za anonimowe. Nagrobek ten został najlepiej oceniony przez artystę pod względem kompozycji i stylu; Łoziński natomiast uznał ów pomnik za najlepszy spośród wszystkich w krypcie. Zob. W. Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku*, Lwów 1898, s. 125–127. Podobnego zdania co Łoziński był także T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 187.

renesansu i renesansowego klasycyzmu, według artysty „najświeższej epoki”, o „stylu czystym i pięknym”, i częściowego przeciwnika baroku – postrzeganego przez niego jako „wiek zepsucia stylu renesansowego”, „złoty kierunek, goniący za napuszonym efektem”. O ile akceptował jeszcze styl barokowy w malarstwie, o tyle już nie tolerował go w rzeźbie, która „popadła w fantastyczną przesadność i bezład estetyczny” oraz „niesmaczną manierę”<sup>31</sup>. W pierwszych latach swego pobytu we Lwowie aktywnie uczestniczył Leopolski w życiu towarzyskim miasta. Odwiedzał dom słynny ze spotkań i dyskusji, urozmaiconych muzyką i poezją, zamożnej rodziny kupieckiej Brühlów, właścicieli sklepu korzennego i handlu śniadankowego we Lwowie, na rogu placu Kapitulnego i Rynku. Musiał więc Leopolski spotykać i innych odwiedzających ów dom artystów: Franciszka Tepe, Andrzeja Grabowskiego, Artura Grottgera, Karola Młodnickiego, Kornela Ujejskiego czy kompozytora Wilhelma Czerwińskiego<sup>32</sup>. Przyjaźń łączyła go jednak z Janem Lamem, Ludwikiem Markiem i Józefem Rogozsem, z którym poznał się w 1868 roku<sup>33</sup>.

il. II Ten I okres lwowski<sup>34</sup>, trwający do momentu wyjazdu Leopolskiego do Monachium, zapoczątkowuje najsłynniejszy jego obraz *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza* (zwany inaczej *Zgonem Acerna* czy *Śmiercią Klonowica*), malowany z przerwami w ciągu kilku lat<sup>35</sup>. To również czas współpracy z nowo powstałym, wychodzącym od 1869 roku lwowskim czasopismem hu-

<sup>31</sup> A. Schneider, *op. cit.*, s. 22–23.

<sup>32</sup> M. Minich, *Andrzej Grabowski (1833–1886). Jego życie i twórczość*, Wrocław 1957, s. 59; M. Domański, *op. cit.*, s. 180–181.

<sup>33</sup> J. Rogosz, *op. cit.*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4.

<sup>34</sup> Określenie „I okres lwowski” odnosi się do lat 1867–1874. Należy tu jednak zauważyć, że Leopolski przebywał we Lwowie już wcześniej, w latach 1848–1852, kiedy studiował prawo. W tym czasie powstało prawdopodobnie kilka jego akwarel z widokami zamków.

<sup>35</sup> W *Szkiecach z życia warszawskiego* („Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 32 z 8 VIII, s. 68) została podana informacja, że Leopolski w 1867 otrzymał 600 zł stypendium rządu austriackiego za ten obraz.



morystycznym „Szczutek”, w którym Leopolski zamieszczał, obok tak dobrych ilustratorów jak Edward Błotnicki (dziennikarz), czy Zygmunt Sidorowicz i Tadeusz Rybkowski, rysunki humorystyczne i karykatury. Rysunki Leopolskiego jako winiety stałych felietonów zaczęły ukazywać się od 1871<sup>36</sup>. Były to m.in.: *Wielmożny Kalaszuty herbu Dobrynos*, *Wielmożny Kalasanty* (z tą samą postacią, co na obrazie *Woźny Protazy*), *Imci pan Onufry*, *Pan Artur*, *Kizia*, oraz karykatury, np.: *Potęga Moskwy*<sup>37</sup> czy *Pol-skich delegatów koto i jego majstrów pp. „Popsuj”*, przedstawiająca ówczesnych polityków, Kazimierza Grocholskiego, Franciszka Smolkę i Floriana Ziemiałkowskiego, siedzących na zniszczonym czy też pękniętym kole<sup>38</sup>. Pierwszy okres lwowski stanowił rozkwit jego całej twórczości malarskiej, a w szczególności portretowej. Malował wtedy głównie wizerunki znanych i ważnych osobistości Lwowa; sportretował np. hr. Agenora Gołuchowskiego, Szymona Krawczykiewicza, Aleksandra Fredrę, Witalisa Smochowskiego i innych. Nadal uprawiał malarstwo rodzajowe, ukazując sceny z życia klasztorne, np.: *Zakrystię w kościele OO. Bernardynów* z ok. 1870, *Zakonnice (szarytkę) prowadzącą krąż-gankiem kościoła małego (chorego) chłopca*; ponadto sceny inspirowane *Panem Tadeuszem* Adama Mickiewicza, np.: *Woźny Protazy* z ok. 1871 czy *Klucznik Gerwazy* z ok. 1874. Z historyczno-rodzajowych płócien tego czasu należy wymienić, poza wcześniej wspomnianymi *Ostatnimi chwilami...*, także *Rodzinę szlachecką*

il. 14, 17

il. 18

il. 5

il. 6

il. 7

il. 10

<sup>36</sup> H. Górka, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977, s. 116.

Ta interesująca dziedzina twórczości artysty, wymagająca osobnych badań, wykracza poza zakres tematyczny tej książki i jest w związku z tym zaledwie sygnalizowana.

<sup>37</sup> „Szczutek” 1872, nr 6, s. 24. Podtytuł karykatury brzmi: „Z małych przyczyn wielkie skutki, / Ciało z gliny, a duch z wódki”.

<sup>38</sup> „Szczutek” 1874, nr 7, s. 8. Ta sama karykatura powtórnie reprodukowana była w warszawskim „Świecie” 1913, nr 50, s. 7, ze zmienionym tytułem: *Franciszczkę Smolkę w Kole Polskim* i dodatkowym podtytułem: „Grocholski do Smolki i Ziemiałkowskiego: – Panowie siedźmyż przynajmniej solidarnie cicho, bo się to kleiło prędzej rozleci, nim się skleiło”.

w niewoli kozackiej. Część z tych prac pokazywał artysta na pierwszych wystawach nowo powstałego TPSP we Lwowie, na II i V wystawie: w 1868/69 i 1871/72.

Na temat życia osobistego artysty prawie nic nie wiadomo, poza tym, że najprawdopodobniej w czasie swego pierwszego pobytu we Lwowie lub w Krakowie ok. 1863, miał narzeczoną, pannę Ludwikę Serwacką. Świadczy o tym jej portret, dziś zaginiony, a eksponowany na V wystawie TPSP<sup>39</sup> i na indywidualnej wystawie w 1877<sup>40</sup>. Leopolski prawdopodobnie nigdy się nie ożenił.

W latach 1874–75 studiował artysta w Akademii Monachijskiej, pod kierunkiem węgierskiego malarza historycznego Aleksandra Wagnera<sup>41</sup>. Studia podjął prawdopodobnie za namową Rogosza, po trudnościach technicznych, z jakimi borykał się przy malowaniu *Klucznika Gerwazego*<sup>42</sup>. Okres monachijski jest kolejnym, co do którego zachowane informacje są wyrywkowe<sup>43</sup>. Wiadomo jednak, że przyniósł artyście sukces w postaci pierwszej nagrody, jaką uzyskał na wystawie akademickiej za obraz *Mnich czytający* (zaginiony). Pomimo tego wyróżnienia artysta powrócił do Lwowa, nie wiedząc czemu, „zły, rozgorączkowany,

<sup>39</sup> *Katalog V Wystawy dzieł sztuki urządzanej przez Towarzystwo przyjaciół sztuk Pięknych we Lwowie 1871/72*, Lwów 1872, s. 1, odnotowuje pod nr. 13 *Portret panny S.* (zapewne Serwackiej). Ponadto Hajdecki w swoich wypisach przy nazwisku L. Serwackiej podaje ulicę Łyczakowską 21, co wskazuje na Lwów. Zob. A. Hajdecki, *Polacy w Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1726–1880*, Bibl. PAN w Krakowie, rkps nr 2170, t. II, cz. II.

<sup>40</sup> *Wspomnienie Wystawy obrazów Wilhelma Leopolskiego*, „Ruch Literacki” 1877, nr 22 z 26 V, s. 350.

<sup>41</sup> Już w 1868 roku *Szkice z życia warszawskiego...* podawały, że Leopolski wkrótce ma się udać do Monachium. Nie wiadomo jednak, czy rzeczywiście jeszcze przed podjęciem studiów Leopolski tam przebywał.

<sup>42</sup> Tak przynajmniej twierdził J. Rogosz, *op. cit.*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5.

<sup>43</sup> H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 50, 75. H. Stępień podaje, że Leopolski w latach 1874 i 1875 był członkiem zwyczajnym monachijskiego Kunstvereinu.



skarżący się na cały świat, niezdolny do żadnej pracy”, jak podał Rogosz<sup>44</sup>.

II okres lwowski, trwający zaledwie dwa lata, od momentu powrotu z Monachium do 1878 roku, był szczególnie trudny dla artysty, bowiem w 1876 roku miał miejsce ostry konflikt z Janem Matejką, o czym wiadomo z relacji sekretarza mistrza, Mariana Gorzkowskiego<sup>45</sup>. Chodziło o sprawę fałszywego telegramu z Lwowa, który miał rzekomo wysłać Leopolski do mistrza do Krakowa, podpisując się jako jego brat Adolf, chcąc w ten sposób wyłudzić od artysty 100 reńskich. Sugestię co do podejrzanego wysunął sam Adolf Matejko, wskazując właśnie na lwowskiego malarza jako tego, który „już od dawna różnymi środkami wyłudza od ludzi pieniądze”<sup>46</sup>. Choć Matejko miał bronić artysty, jak przekazuje Gorzkowski, to jednak brat jego wszczął dochodzenie na policji i w sądzie. „Zawezwany Leopolski bronił się w sądzie i w końcu rzeczywiście oczyścić się zdołał, bo podejrzenie na kogo innego już padło”<sup>47</sup>. Mocno urażony artysta, myśląc, że to sam mistrz go oskarżył, w odwecie wytoczył Matejce proces „o obrazę honoru”, który toczył się już przed sądem krakowskim. Wezwany Matejko nie wyjawiał jednak, w trosce o brata, nazwiska osoby, która oskarżyła Leopolskiego, jak się okazało bezpodstawnie, skoro został oczyszczony ze stawianych mu zarzutów. „Tak więc zawikłany ten proces, choć wyszedł na korzyść Leopolskiego, bo się on oczyścił z podejrzeń, [...] jednak zostawił mu w duszy żal i wyrzuty”<sup>48</sup>. Cała sprawa na tym się nie zakończyła, miało bowiem dojść jeszcze pomiędzy zwaśnionymi artystami do pojedynku, o czym donosił Matejko w liście do żony

<sup>44</sup> J. Rogosz, *op. cit.*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4.

<sup>45</sup> M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty*, oprac. K. Nowacki, I. Trybowski, Kraków 1993, s. 148–149, 164, 174–175. Zob. też J. Gintel, *op. cit.*, s. 242, 258.

<sup>46</sup> M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 148.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Teodory z czerwca 1876 r.: „Na zakończenie winieniem dodać, że wkrótce ma się odbyć pojedynek pomiędzy p. Wilhelmem Leopolskim a Twoim mężem o znaną Ci historię telegramową lwowską. [...] Jeszcze nie wiadomo pistolety czy pałasze mają dopełnić tego nieszczęsnego aktu. Będziesz żalobnie ubraną”<sup>49</sup>. Do zapowiadanego pojedynku nigdy nie doszło. Od tego jednak czasu Leopolski miał napastować mistrza „obelżywymi listami, groźbami i łajaniem”, przysyłanymi już z Wiednia<sup>50</sup>. Gorzkowski z rozmów z profesorami Szkoły (zapewne Sztuk Pięknych) dowiedział się, że Leopolski jest „zdolnym artystą, lecz w interesach jest oszustem, że w środkach nie zna wyboru, a tyle ma długów, że go policja wszędzie pilnuje”<sup>51</sup>. Upomniał też listownie lwowskiego malarza, czując się w obowiązku wzięcia w obronę swego mistrza. Należy w tym momencie wspomnieć, że sam Matejko już w 1860 roku, w czasie wspólnego studiowania z Leopolskim w Wiedniu, określił go jako „niewielkiego przyjaciela mojego”<sup>52</sup>.

- il. 22 W tym czasie Leopolski stworzył szereg całkiem dobrych portretów, np.: *Franciszka Richtera* w 1876, *Zofii Łosiowej* przed 1878,
- il. 24 *małżeństwa Szemelowskich* ok. 1878. W 1876 namalował drugą
- il. 9 wersję *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza*, wykończoną z początkiem 1877. Uczestniczył też w trzech kolejnych wystawach lwowskiego TPSP – VIII, IX i X, w l. 1874/5, 1875/6, 1877/8, a także zorganizował w 1877 indywidualną wystawę swoich prac, złożoną z około trzydziestu płócien, wśród których pokazał dzieśięć portretów (m.in. *Portret panny Serwackiej* i *Portret Józefa Rogosza*), a także *Modlitwę w kościele*, *Rodzinę szlachecką w niewoli*
- il. 10

<sup>49</sup> *Listy Matejki do żony Teodory 1863–1887*, Kraków 1927, s. 151.

<sup>50</sup> J. Gintel, *op. cit.*, s. 255, 424.

<sup>51</sup> M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 149. O licznych wierzycielach, których artysta „miał więcej, aniżeli wymalował w życiu obrazów”, wspominał też Błotnicki – S. Błotnicki, *Wilhelm Leopolski. Sylwetką pośmiertną*, „Nowa Reforma” 1892, nr 36 z 14 II, s. 2.

<sup>52</sup> J. Gintel, *op. cit.*, s. 93.



kozackiej, *Woznego Protazego, Zakrystię w kościele OO. Bernardynów, Żydów w brodzkiej bożnicy* oraz drugą wersję *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza*<sup>53</sup>. W tym samym roku, w okresie późnoletnim, Leopolski przez pewien czas przebywał w Żółkwi, gdzie namalował na zamówienie tamtejszej gminy *Portret prałata Józefa Nowakówskiego*. Był przez to nieobecny na obradach Komitetu Znamców lwowskiego TPSP, mającego zakwalifikować obrazy na wystawę 1877 roku<sup>54</sup>.

il. 6, 5

il. 4

Prawdopodobnie z początkiem 1878 roku wyjechał Leopolski do Wiednia, by pozostać w nim do śmierci. Niefortunnie rozpoczął się jednak dla artysty ten ostatni okres życia. Coraz bardziej osamotniony malarz zapadł na chorobę oczu<sup>55</sup>, która w kolejnych latach rozwinęła się w postępującą ślepotę<sup>56</sup>; przebywał również w szpitalu psychiatrycznym. Przekonany był, że odpowiedzialność za zły stan jego zdrowia ponosi Matejko, do którego wysyłał listy z pogroźkami. Widać z tego, jak bardzo owo niefortunne pomówienie w sprawie sfingowanego telegramu uraziło wrażliwego artystę i nadal pokutowało w jego psychice, sprawiając, że zaczął nawet cierpieć na urojenia. Jeden z takich listów otrzymał Matejko już 25 marca 1878 roku<sup>57</sup>; następny Gorzkowski odno-

<sup>53</sup> *Wspomnienie...*, s. 350–351. Na wystawie nie znalazł się, pomimo nalegań artysty, *Klucznik Gerwazy*, który ówczesnie był w posiadaniu Ludwika Marka.

<sup>54</sup> Donosi o tym H. Rodakowskiemu w liście z 3 września 1877 Otto Hausner, w: A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski i jego otoczenie, korespondencja artysty*, Wrocław 1953, s. 94–95.

<sup>55</sup> BN, rkps nr 7028: *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Floriana Ziemiatkowskiego, wrzesień 1878* (dopisek Ignacego Kamińskiego do listu), k. 66.

<sup>56</sup> S. Błotnicki (*op. cit.*) podał, że artysta w swych ostatnich latach oślepl.

<sup>57</sup> Treść tego listu zapisana przez Gorzkowskiego była następująca: „Wielki mistrzu! Jeżeli w Wiedniu na przedmieściu rozbiją sklep złodzieje, ukradną komu zegarek lub surdut, to jak psy agencji policyjni latają, jak teraz za mną; mam to Tobie do zawdzięczenia. Piszę do Ciebie, bo może teraz uczujesz, że są mocniejsze bole niżeli głód i nędza. Pan Bóg ci wziął jedno dziecko, tyś mi wydarł troje: honor, kraj i spokój. Trupa moralnego kopnąłeś w Filippim, koledze i przyjacielu; mnie chciałeś ugodzić ciosem śmiertelnym w chwili, gdy moją nędzą okupioną sławę gazety zaczęły głościć. Modliłeś się przy jego śmierci, przy mojej nie

tował w swoich zapiskach pod datą 1 sierpnia 1878 r. Sekretarz Matejki pisał wówczas o Leopolskim, że „siedział w domu obłąkanych, że go aresztowano za jakąś tam w Wiedniu awanturę, że to Matejko winien, że to on go doprowadził do takiego stanu, i dlatego grozi on przekleństwem, tak jemu, jak i dzieciom jego. Matejko lęka się, by nie przybył on do Krakowa i przez zemstę nie uszkodził lub nie pokrajał Grunwaldu”<sup>58</sup>. W pierwszych dniach września 1878 Leopolski niespodziewanie pojawił się w Krakowie, co wywołało przerażenie u Matejki. Do spotkania pomiędzy nimi jednak nie doszło. „Leopolski – ciągnął w swoich zapiskach Gorzkowski – wiele po mieście gadał, wiele robił ruchu, lecz z Matejką nie widział się. Ponieważ, jak zwykle, gwałtownie potrzebował pieniędzy, więc Matejko posłał mu przez Jabłońskiego 50 złr. na podróż, a on z Krakowa wyjechał”<sup>59</sup>.

Kłopoty finansowe trapiły artystę już od pierwszych lat pobytu w Wiedniu, co poświadczają jego listy kierowane do Floriana Ziemiałkowskiego. Wielokrotnie zwracał się w nich do ministra z prośbami o drobne sumy i ten nieraz go wspierał. W jednym z takich listów z września 1878 tak oceniał Leopolski swoją aktualną sytuację: „Hańba i ruina moja w Wiedniu.... Czuję, że dla mnie wszystko stracone. Pozowałem długo na energię i dumny spokój i może się tym najwięcej dobiłem. Co się ze mną stanie, nie wiem, przygotowany jestem na wszystko”<sup>60</sup>. W tym samym liście zwracał się do ministra o protekcję u ówczesnego marszałka galicyjskiego Sejmu Krajowego, hr. Ludwika Wodzickiego, w sprawie większej pożyczki w wysokości 500 zł, jaką chciał uzyskać z Wydziału Krajowego. Pisał wówczas: „Subwencja z Wy-

---

będziesz się modlił, prędzej ja przy twojej. Przekleństwo i sąd zostawiam Bogu; lecz spojrzij około siebie, czy od chwili mojej krzywdy szczęście cię nie opuściło? Jak duch Banka, będę cię ścigał morderstwem mego imienia itd.” M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 148.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 174–175.

<sup>60</sup> BN, rkps nr 7028: *Korespondencja..., wrzesień 1878*, k. 66.



działu Krajowego może by mnie uratowała, ale wątpię, że mnie się to uda. A to, że ja się o subwencję proszę to już wielki znak mego upadku”. Za artystą wstawił się wówczas Ignacy Kamiński, pomysłodawca całej „sprawy pożyczkowej”, którego dopisek widnieje w tym samym liście. Czytamy w nim: „stanie się wielkie nieszczęście jak się nie pomoże Leopolskiemu, aby przyszedł do siebie, odzyskał spokój i mógł dalej pracować”. Kamiński proponował jednocześnie w zastaw pod pożyczkę *Skąpca*, który

il. III

wkrótce miał być wykończony<sup>61</sup>. O złej sytuacji materialnej artysty zaświadcza również listy z lat 80., pisane do wiedeńskiego Künstlerhausu, do Stowarzyszenia Artystycznego (Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens)<sup>62</sup>, którego Leopolski był członkiem zwyczajnym od 10 maja 1879 roku<sup>63</sup>. W większości z nich zwracał się o dotacje i zapomogi; w 1881 prosił o pożyczkę 20 fl., 17 grudnia 1883 – o wysoką jak na ówczesne czasy pożyczkę 150 guldenów, proponując w zastaw bliżej nieokreślone *Studium głowy*. Prośbę swą ponowił raz jeszcze na początku 1884, motywując ją koniecznością zapewnienia sobie przyzwoitych warunków egzystencji, dzięki czemu mógłby ukończyć, przygotowywany na doroczną wystawę, większy obraz, o szczegółach którego już nie pisał. W zakończeniu tego samego listu wyraził jednocześnie nadzieję na sprzedanie niebawem *Synagogi* oraz trzech mniejszych, nienazwanych płócien, co pozwoliłoby mu, jak sądził, spłacić zaciągniętą pożyczkę. Ostatecznie Leopolski z Künstlerhausu otrzymał czterokrotnie zapomogi, w wysokości 50 fl. w 1885, następnie 10 fl. w 1886 i po 20 fl. w 1890 i 1891<sup>64</sup>. Nie wywiązywał się jednak artysta ze swoich zobowiązań członko-

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Künstlerhausu w Wiedniu z lat 1881–1887*, Künstlerhausarchiv, Wiedeń; kserokopie w posiadaniu autorki.

<sup>63</sup> Informacji tej udzielił mi Dr. W. Aichelburg z Künstlerhausarchiv. Krótką informację o Leopolskim jako członku zwyczajnym podaje też: R. Schmidt, *Das Wiener Künstlerhaus*, Wien 1951, s. 73.

<sup>64</sup> Według informacji Dr. W. Aichelburga.

III II  
wskich, nie płacił składek i nie regulował zadłużenia względem związku. Informował o tym list z 1887, pisany przez przewodniczącego kasy pożyczkowej Künstlerhausu, z groźbą skreślenia go z listy jego członków. Próbował jeszcze Leopolski odwoływać się od tego upomnienia, ponownie tłumacząc się trudną sytuacją materialną i prosząc jednocześnie o przedłużenie okresu spłaty zaległości. 19 listopada 1887 roku został ostatecznie skreślony z listy. W piśmie zawiadamiającym o tym fakcie podano, że jego zadłużenie wynosiło 455,85 guldenów.

Z korespondencji tej można też wyciągnąć wnioski o charakterze artysty, człowieka porywczego, skłonnego do zwady i uwikłanego w koleżeńskie zatargi. Sam zresztą wspominał w listach do Ziemiałkowskiego o swych „nieszczęsnych stosunkach”<sup>65</sup> i braku przyjaźni<sup>66</sup>. Zwłaszcza jeden list (z 9 marca 1883 roku<sup>67</sup>) skierowany do komisji – sądu koleżeńkiego w Künstlerhausie, dotyczy zagmatwanego konfliktu z niejakim Hasenauerem (członkiem tego związku), który miał obrazić polskiego artystę po jednym z zebrań. Drażliwy Leopolski widział konieczność odwołania się i żądania zadośćuczynienia doznanych krzywd. Nie wiadomo jednak, jak historia ta się zakończyła, w liście jest wzmianka o pojedynku, do którego miało dojść pomiędzy poróżnionymi stronami.

il. 25  
W tym okresie, dzięki znajomości, a może bardziej protekcji ministra Floriana Ziemiałkowskiego Leopolski sportretował kilka osobistości z polonii wiedeńskiej, m.in. w 1880 prezesa Koła Polskiego – Kazimierza Grocholskiego, ponadto Jana Lidla i Ludwika Skrzyńskiego. Wykonał również, prawdopodobnie na zamówienie ministra, wizerunek cesarza Franciszka Józefa do Ministerstwa dla Galicji w Wiedniu. Nadal malował obrazy historyczne i rodzajowe, w większości dziś nie zachowane. Jeden

<sup>65</sup> BN, rkps nr 7028: *Korespondencja...*, 1882, k. 72.

<sup>66</sup> BN, rkps nr 7028: *Korespondencja...*, luty 1881, k. 68.

<sup>67</sup> *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Künstlerhausu w Wiedniu*, 9 III 1883.



z nich, *Nie chce się palić (gospodarz z cygarem)*, otrzymał nawet w 1880 roku na wystawie Kunstvereinu nagrodę hr. Moritza Königswartera. W liście do Ziemiałkowskiego z 1882 artysta wzmiankował o kilku innych obrazach: *Zakonnicy*, *Dewotkach*, których prawdopodobnie albo nigdy nie namalował, albo, jeśli już zaczął malować, to nie skończył. Pod koniec życia bowiem Leopolski „płodził olbrzymie pomysły, do których wykonania nie przystępował [...], brał zadatki, rozpoczynał zamówione prace i nie kończył ich”, nazywano go więc „der Anfänger” („Początkujący”) <sup>68</sup>. Starał się jeszcze uczestniczyć w ekspozycjach; pojedyncze swe prace prezentował na dorocznych wystawach Künstlerhausu w latach: 1879 (*Skapca*), 1880 i 1885; a w 1889 roku na wystawie w Naturhistorisches Museum. Dwukrotnie zgłaszał, bliżej nieznane, *Studium głowy* na zagraniczne ekspozycje, o czym zaświadcniają dwa zachowane w Künstlerhausarchiv formularze zgłoszeniowe na wystawy; raz do Londynu w 1884 roku (studium zostało wówczas wycenione na 1200 franków), drugi raz do Antwerpii w 1885 (wycenione na 1000 franków). Na innym formularzu z 1888, tym razem do Berlina, zapisana jest *Synagoga w Brodach*, w dosłownym przekładzie *Z synagogi w Brodach*, być może identyczna z *Synagogą*, o której wspominał artysta w liście z 1884 do Künstlerhausu <sup>69</sup>. Ten ubezpieczony na 500 marek obraz zgłosił na wystawę i jednocześnie wystawił na sprzedaż ówczesny jego właściciel, Aleksander Nämstein (Nemimstein). Formularze te odkrywają ponadto pewien szczegół natury biograficznej, a mianowicie w latach 1884 i 1888 Leopolski zamieszkiwał w hotelu Höller.

Prace artysty w latach osiemdziesiątych można było także oglądać w Warszawie: w Salonie Krywultra w 1882 i 1883, w Towa-

<sup>68</sup> S., *Wspomnienia pozgonne. Leopoldski*, „Prawda” 1892, nr 9 z 27 (15) II, s. 103.

<sup>69</sup> Może tu jednak chodzić o znacznie wcześniej namalowane, przed 1871, *Wnętrze bożnicy w Brodach (Żydów w brodzkiej bożnicy)*, którego pierwszym znany właścicielem był F. Ziemiałkowski.

rzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1884 i 1891, na wystawie szkiców na rzecz budowy Muzeum Sztuk Pięknych w 1882 oraz na wystawie szkiców w Salonie Artystycznym w 1889<sup>70</sup>.

Sytuacja bytowa coraz bardziej apatycznego, gorzkniejącego i dziwaczejącego Leopolskiego, nienajlepsza od samego początku, z czasem pogarszająca się, spowodowała przeniesienie się artysty na przedmieścia Wiednia. Zaświadcza o tym ostatni jego list z 1891 roku pisany ponownie do Künstlerhausu, w którym wspominając o niezwykle trudnych warunkach mieszkaniowych, prosi fundusz koleżeński o przyznanie krótkiej, miesięcznej pożyczki w wysokości 30 guldenów. Notatka marginalna na liście z 21 października 1891 informuje, że prośba została odrzucona i skierowana do tzw. funduszu zapomogowego<sup>71</sup>.

Pod koniec życia lwowskiego malarza poziom artystyczny jego prac znacznie się obniżył, samo malowanie nie przychodziło mu zbyt łatwo i najwyraźniej męczyło go (pisał: „...dwa obrazy malować i wytrzymać to dla mnie okropne; [...] ten jeden albo dwa tygodnie do skończenia Sochorowskiego obrazka może mnie poplątać strasznie”<sup>72</sup>). Uprawiał je więc już tylko z poczucia obowiązku<sup>73</sup>. „Więcej zrobi ten, który chce, jak ten który musi” – zauważał Ziemiałkowski w liście do artysty, dostrzegając jego złą formę<sup>74</sup>. Rogosz z kolei, który podczas pobytu artysty w Wiedniu nieraz go odwiedzał, wspominał: „Jak długo jaki taki grosz czuł w kieszeni, nic nie robił, dopiero gdy głód zaczynał mu dukać, malował malutkie obrazki, które w »Künstlerhausie« natchmiast znajdowały nabywców. Później spadł jeszcze niżej, bo

<sup>70</sup> SAP, s. 46.

<sup>71</sup> *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Künstlerhausu w Wiedniu, 1891.*

<sup>72</sup> BN, rkps nr 7028: *Korespondencja...*, 1882, k. 72.

<sup>73</sup> Sam Leopolski określał ów obowiązek jako „twarde poświęcenie się dla sztuki” – BN, rkps nr 7028: *Korespondencja...*, 1881, k. 69.

<sup>74</sup> Przytoczone słowa Ziemiałkowskiego Leopolski cytuje na wstępie swego listu z lutego 1881 – BN, rkps nr 7028: *Korespondencja...*, luty 1881, k. 67.



prace swoje sprzedawał tylko prostym handlarzom<sup>75</sup>. Bardzo często też, co dotyczy również jego wcześniejszego życia, nie wywiązywał się ze zobowiązań artystycznych względem swoich klientów oraz zobowiązań finansowych<sup>76</sup> (o czym świadczy chociażby historia skreślenia go z listy członków Künstlerhausu).

Wilhelm Leopolski zmarł w zapomnieniu i opuszczeniu przez bliskich, pochowany został 26 stycznia 1892 roku<sup>77</sup>; pogrzeb jego odbył się „kosztem składkowym”<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> J. Rogosz, *op. cit.*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5.

<sup>76</sup> S. Błotnicki, *op. cit.*

<sup>77</sup> Jedną z najwcześniejszych informacji o śmierci i pogrzebie artysty w Wiedniu (z dokładną datą pochówku) przekazał „Kurier Warszawski” oraz „Kraj”. Zob. *Temat do powieści psychologicznej*, „Kurier Warszawski” 1892, nr 29 z 29 I, s. 6–7 i Marius, *Echa zachodnie, Wiedeń, 27 stycznia*, „Kraj” 1892, nr 4 z 24 I (5 II), s. 15.

<sup>78</sup> S. Błotnicki, *op. cit.* Informację taką podał też „Kurier Warszawski” (*Temat...*, s. 6).

## II. RECEPCJA TWÓRCZOŚCI

Recepcja twórczości artystycznej Wilhelma Leopolskiego podlegała na przestrzeni czasu istotnym zmianom. Ewolucję sposobu odbioru jego sztuki zaprezentuję pod kątem poszczególnych gatunków malarskich uprawianych przez artystę, tj. malarstwa rodzajowego, historycznego i portretowego. Jako materiał posłużą mi głównie dziewiętnastowieczne teksty krytyczne, ale również znacznie późniejsze wypowiedzi historyków sztuki.

Dziewiętnastowieczna krytyka artystyczna, której celem od początku było wyrabianie i kształtowanie smaku artystycznego u publiczności, stanowi podstawowe źródło informacji o recepcji dzieł w ich historycznym otoczeniu. Wypowiedzi krytyków – najczęściej komentatorów wystaw artystycznych – jako podstawowe dla XIX wieku świadectwa odbioru<sup>1</sup>, w przypadku Leopolskiego składają się na bardzo znaczącą część tekstów dotyczących artysty. Zapoznanie się z różnymi opiniotwórczymi sądami, pochodzącymi z różnych okresów, jest niezbędne w celu prześledzenia recepcji jego twórczości; wydaje się jednak także interesujące ze względu na możliwość wzbogacenia wiedzy o samym Leopolskim – jako artyście i człowieku. Toteż niniejszy

---

<sup>1</sup> Terminu „świadectwo odbioru” używam tu w znaczeniu, jakie nadał mu M. Głowiński w swojej książce *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 117.



rozdział ma na celu nie tylko zrelacjonowanie recepcji dzieł artysty, ale też zarysowanie wizerunku, dziś nieco zapomnianego lwowskiego malarza, o którym Andrzej Ryszkiewicz powiedział: „[...] pozostawił w polskiej sztuce ślad mniejszy, niż na to jego talent zasłużył. W rodzimej kulturze jego twórczość ma miejsce odrębne, właściwie bez analogii”<sup>2</sup>.

Dziewiętnastowieczna krytyka artystyczna wielokrotnie wyrażała się o Leopolskim pochlebnie, niekiedy przeceniając jednak jego dzieła. Uważano go za twórcę oryginalnego, za jednego „z najcelniejszych malarzy naszych”<sup>3</sup>, często podkreślając przy różnych okazjach niepospolitość i wielką skalę „wrodzonego”<sup>4</sup>, „odrębnego i samodzielneho” talentu<sup>5</sup>. Zazwyczaj przyjaźnie ustosunkowany do artysty lwowski krytyk, znany z ciętego pióra – Józef Rogosz, przyznał mu w 1875 roku bardzo wysokie miejsce w historii malarstwa polskiego. „Pierwsze miejsce po Janie Matejce [...] – twierdził – należy się bez zaprzeczenia Wilhelmu Leopolskiemu”<sup>6</sup>. We wspomnieniu pośmiertnym z 1892 roku Rogosz ocenił Leopolskiego jako „talent olbrzymi, po Grotgerze i Matejce wówczas bezspornie największy”<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 280.

<sup>3</sup> *Nowości zagraniczne*, „Wędrowiec” 1875, nr 311 z 4 (16) XII, s. 399; zob. też Quis [M. Gawalewicz], *Pogawędka*, „Bluszcz” 1892, nr 18 z 23 IV (5 V), s. 138.

<sup>4</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie w r. 1875. II. Wilhelm Leopolski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 29 z 18 VII, s. 180; N.E.R., *Kronika lwowska*, *Lwów w maju 1877*, „Kłosy” 1877, nr 623 z 26 V (7 VI), s. 369.

<sup>5</sup> *Korespondencja zagraniczna. Lwów w listopadzie*, „Bluszcz” 1877, nr 47 z 9 (21) XI, s. 373.

<sup>6</sup> J. Rogosz, *op. cit.*, s. 180. Podobnego zdania był anonimowy recenzent „Tygodnika Mód i Powieści” z tego samego roku, który stwierdził: „[...] drugie miejsce po Matejce dotąd zajmuje Leopolski, lwowianin [...]”, w: *Lwowska wystawa sztuk pięknych*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1875, nr 27, s. 319.

<sup>7</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski (dokończenie)*, „Kraj” 1892, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4.

Leopolski był artystą, w którym pokładano duże nadzieje. W odczuciu współczesnych zapowiadał się obiecująco ze swym „pierwszorzędnym talentem”<sup>8</sup>, tym bardziej, że, jak podkreślano, ślady owego nieprzeciętnego talentu nosiły już te prace, które malował w wieku młodzieńczym<sup>9</sup>. Krytyka od początku widziała i chciała w nim widzieć wielkiego malarza. Było to podyktowane m. in. zapotrzebowaniem na twórców, którzy realizowaliby postulat sztuki narodowej, zaprzeczając tym samym teżom Juliana Klaczki ze słynnego pamfletu na polską sztukę. Z drugiej strony szczególna sytuacja polityczna państwa polskiego, pozbawionego suwerenności, zaciążyła na malarstwie obowiązkami pozaartystycznymi, związanymi z wychowaniem narodu, obarczyła malarzy patriotycznymi powinnościami. Leopolski z pewnością wiedział o pozycji, zadaniach artystycznych i wymaganiach ideowych, które wyznaczyła mu krytyka polska. Z pewnością też nie chciał pozostać wobec nich obojętny i usiłował w późniejszej swej działalności im sprostać. I to prawdopodobnie było jedną z przyczyn, które, jak pokażę w dalszej części pracy, doprowadziły artystę do głębokiego wewnętrznego dramatu. *Casus* Leopolskiego może być więc potraktowany jako dobra ilustracja interakcji pomiędzy krytyką artystyczną a twórcą<sup>10</sup>. Interakcję tę można by ująć przy pomocy kategorii „horyzontu oczekiwań”, wypracowanej przez Hansa Roberta Jaussa<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Określenie to użyte zostało w felietonie „Tagblattu”, cytowanym przez Jana Lama, w: J. Lam, *Pogadanki*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 47 z 21 XI, s. 483; *Nekrologia*, „Świat” 1892, nr 3 z 1 II, s. 76.

<sup>9</sup> N.E.R., *op. cit.*, s. 369.

<sup>10</sup> Badając krytykę artystyczną, jak zresztą każdą krytykę, należy pamiętać, że pomiędzy artystą, krytyką i dziełem sztuki zachodzą różnego rodzaju skomplikowane zależności. Píše o tym np. M. Golaszewska w swojej książce *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963; zob. zvl. rozdział III: *Przedmiot i zadania krytyki literackiej*, s. 107–178.

<sup>11</sup> H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 276.



Przytoczone przeze mnie w dalszej części książki wypowiedzi krytyków oraz fakty z życia artysty, które zaświadczać o bezpośrednim wpływie krytyki na jego poczynania, pozwolą pokazać, w jaki sposób i dlaczego Leopolski lokował się w określonym miejscu horyzontu oczekiwań krytyki.

Leopolski po raz pierwszy dał się poznać jako artysta w swoich kompozycjach rodzajowych<sup>12</sup>, malowanych jeszcze w czasie studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych; pracami tymi zyskał prawdziwe uznanie krytyków. Zwłaszcza jedna z nich, *Targ o jałowkę*, zwana inaczej *Sceną przed karczmą*, z 1857 roku, uznana została – przez nieznanego nam dziś z imienia korespondenta krakowskiego – za znakomitą<sup>13</sup>. Obraz przedstawia Żyda targującego się z chłopem o cielę. Artysta zwrócił nim na siebie uwagę ówczesnych miłośników sztuki. Wśród przychylnych opinii, które zebrał, znalazł się sąd samego Lucjana Siemieńskiego: „[...] pierwszy z naszych malarzy Leopolski; zrobił w obrazie z chłopca człowieka”<sup>14</sup>. Wielki „talent obserwacyjny”<sup>15</sup>, zdolność malarza do ukazywania charakterystycznych postaci polskich wieśniaków – jak zauważył Siemieński<sup>16</sup> w odniesieniu do powstałej rok później *Sceny wiejskiej pod młynem* (przedstawiającej krajobraz z okolic Krakowa, ze sztafażowo potraktowanymi postaciami chłopskimi) – rokowały artyście dobrą przyszłość jako

il. 2

<sup>12</sup> [L. Siemieński], *Wiadomość artystyczna*, „Czas” 1857, nr 273 z 28 XI, s. 2.

<sup>13</sup> *Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 43 z 29 V, s. 344.

<sup>14</sup> Słowa Siemieńskiego przytacza Agaton Giller, w: A. G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 1. Słowa uznania ze strony Siemieńskiego w stosunku do przedstawień rodzajowych Leopolskiego są zaskakujące, zważywszy na fakt, że krakowski krytyk tępił za zwyczaj gatunek malarstwa poświęcony życiu wsi i pospólstwa, przestrzegając przed „prozą realizmu”; pochwalał za to malarstwo historyczne. Np. J. Szermentowski ganil za *Pogrzeb chłopski*, a A. Kotsisa w ogóle za tematykę wiejską. Zob. T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 90, 108.

<sup>15</sup> [L. Siemieński], *op. cit.*

<sup>16</sup> L. Siemieński, *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas” 1858, nr 105 z 8 V, s. 3 (dokończenie).

malarzowi scen rodzajowych. „Jeżeli tylko p. Leopolski przy tym jednym rodzaju zostanie i jemu poświęci wyłącznie, [...] pójdzie daleko i stanie się jednym z najulubieńszych rodzajowych malarzy” – wróżył artyście z nadzieją cytowany powyżej korespondent krakowski<sup>17</sup>. Jednakże artysta miał wyższe ambicje. Chciał zmierzyć się z popularną i coraz bardziej pożądaną przez dziewnastowieczną krytykę tematyką historyczną.

W 1860 roku Leopolski namalował swoją pierwszą kompozycję historyczną, dziś zaginioną, *Straszną wiadomość* (zwaną inaczej *Smutną nowiną*), która przedstawiała wnętrze świetlicy zapewne dworku, a w nim zebraną rodzinę szlachecką czy grupę szlachciców, dowiadującą się o pierwszym rozbiórze Polski. Obraz ten został wysoko oceniony przez wybitnego historyka, Józefa Szujkiego. Badacz uznał *Straszną wiadomość* za wielki postęp artysty; napisał również, że Leopolski zrobił „krok nowy na drodze narodowego malarstwa”<sup>18</sup>. Inni krytycy, komentując dzieło, zauważali ponadto, że malarz „stanął od razu na wysokości, do jakiej nieraz latami się dochodzi, a osiąga się tylko namaszczeniem prawdziwym”<sup>19</sup>. Wysoka ocena obrazu potwierdziła wcześniejsze pozytywne opinie krytyków na temat talentu młodego artysty i sprawiła, że odtąd krytyka zaczęła dodatkowo pokładać wielkie nadzieje w Leopolskim jako w doskonale zapowiadającym się malarzu scen historycznych. Pojawiła się nawet i taka dziennikarska przepowiednia, że namaluje on kiedyś mnóstwo arcydzieł, które postawią go wyżej od wszystkich malarzy historycznych<sup>20</sup>. Te przewidywania nie sprawdziły się jednak.

Ważnym czynnikiem umacniającym pozycję Leopolskiego jako malarza historycznego i potwierdzającym niejako słuszość

<sup>17</sup> [L. Siemieński], *op. cit.*

<sup>18</sup> *Korespondencja z Krakowa...* Informacje o autorze tejże korespondencji, którym miał być właśnie Józef Szujski, podał A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 1–2.

<sup>19</sup> *Korespondencja z Krakowa*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1860, nr 22 z 9 VI, s. 177.

<sup>20</sup> Kobalt [A. Grabowski], *Wędrówki artystyczne po lwowskim bruku*, „Chochlik” 1871, nr 2 z 8 II, s. 11.



obranego przez niego kierunku, było namalowanie głośnego w swoim czasie obrazu, określanego przez współczesnych jako *Zgon Acerna*. Obraz ten zintensyfikował oczekiwania krytyki. Ta dużych rozmiarów kompozycja wyróżniała się niespotykaną tematyką. Przedstawia bowiem ostatnie chwile mieszczańskiego poety późnorenesansowego – Sebastiana Fabiana Klonowicza, w jezuickim szpitalu św. Łazarza w Lublinie w 1602 roku. Pocię towarzyszą: jezuita, usiłujący nakłonić umierającego do odwołania głoszonych przez niego poglądów, a wymierzonych przeciw zakonowi oraz lekarz Wojciech Oczko.

Obraz zaczął artysta malować w 1867, nigdy go jednak nie skończył. Od momentu rozpoczęcia tego dzieła do pierwszej jego ekspozycji, która miała miejsce w 1875 roku, upłynęło dziewięć lat. W ciągu tego długiego okresu korespondenci donosili, że artysta wciąż pracuje nad ukończeniem płótna. Z czasem jednak cierpliwość krytyki, z napięciem oczekującej arcydzieła, zaczęła się wyczerpywać. Świadczyć o tym może chociażby recenzja z lwowskiej wystawy z 1869 roku, na której Leopolski zaprezentował zaledwie dwa portrety i mały obrazek z ulicą lwowską. Jeden z krytyków, rozczarowany tymi dziełami, zapytywał wówczas, dlaczego artysta nie przedstawił obrazów historycznych, skoro powszechnie wiadomo, że je przygotowuje w swojej pracowni. „Żałujemy – pisał w podsumowaniu – iż to nie doszło do skutku, albowiem to, co jest na wystawie terazniejszej z prac p. Leopolskiego, nie może dać miary jego talentu i twórczości artystycznej”<sup>21</sup>.

O niewykończonym *Zgonie Acerna* niezwykle szeroko rozpisывała się polska krytyka, nie szczędząc mu pochwał, nie strojąc także od wytykania wad. Równie pochlebne opinie wyrazili wiedeńscy znawcy sztuki, których Acern wprowadził w prawdziwy zachwyty, mimo że dzieło nie było ukończone. Korespondent

<sup>21</sup> O lwowskiej wystawie obrazów, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 81 z 17 VII, s. 30.

zagraniczny „Wędrowca”<sup>22</sup> pisał, że obraz „uderzył pełnią siły skończonego artysty”<sup>23</sup>.

Po namalowaniu tego płótna krytyka polska utrzymywała wciąż, że gatunkami, w których najpełniej objawia się talent Leopolskiego, jest malarstwo rodzajowe oraz przede wszystkim historyczne (świadczy o tym chociażby duża liczba recenzji odnoszących się do samego *Zgonu Acerna*). Dlatego też wkrótce pojawiać się zaczęły pojedyncze głosy zniecierpliwionych i rozczarowanych milczeniem artysty krytyków, którzy domagali się kolejnych wielkich płócien. Za przykład może tu posłużyć wypowiedź Rogosza, utrzymana w tonie wręcz perswazyjnym: „Z przykrością jednak musimy wyznać, że to, czym p. Leopolski obdarzył dotąd sztukę polską, jest niczym w porównaniu z tym, co nam dać powinien. Od talentów małych przyjmie się cokolwiek – od wielkich żądamy rzeczy wielkich. Tymczasem p. L. strawił cały lat dziesiątek i prócz kilku portretów nie dał nam ani jednego dzieła większych rozmiarów. A tymczasem portret to nie cel, do którego p. Leopolski dążyć powinien. Dla artysty z jego zacięciem portret powinien być tylko wycieczką, bo jego talent domaga się wielkich konturów, wielkich dzieł!”<sup>24</sup>.

Warto w tym miejscu przywołać wspomnianą na wstępie kategorię „horyzontu oczekiwań”. Przytoczone wypowiedzi krytyków świadczą bowiem wyraźnie o tym, że Leopolski swoimi mniejszymi pracami nie tyle wykraczał poza horyzont oczekiwań krytyki, co raczej lokował się poniżej wymagań ideowych i artystycznych, stawianych mu przez ówczesnych znawców sztuki. Kolejne posunięcia artystyczne Leopolskiego będzie świadczyło o dużym wpływie krytyki na jego działania. O tym jednak, czy był on korzystny dla artysty czy nie, przyjdzie powiedzieć w dalszej części książki.

<sup>22</sup> *Nowości zagraniczne...*

<sup>23</sup> Opinię p. S. z wiedeńskiego „Tagblattu” przywołuje J. Lam, *op. cit.*

<sup>24</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie...*, s. 180.



W latach 1876–77 namalował Leopolski bowiem, zapewne też pod naciskiem opinii publicznej, drugą, wykończoną już, wersję *Zgonu Acerna*. Usunął ganioną postać lekarza i wzmocnił tym samym wymowę ideową kompozycji, jak chciała krytyka. Tę późniejszą wersję, która zebrała równie wiele recenzji jak pierwsza, okrzyknięto nawet arcydziełem Leopolskiego<sup>25</sup>. „Obrazem tym – pisano – który nie wahamy się nazwać arcydziełem, jednym z najlepszych, jakie wydało polskie malarstwo, pan Leopolski stanął obok mistrzów naszych. W tym rodzaju malując, utwierdzi on i utrzyma dobrą sławę naszego malarstwa”<sup>26</sup>. Anonimowy korespondent „Bluszczu” swą analizę drugiej wersji *Acerna* podsumował z zalem: „Leopolski jest wybrańcem sztuki – szkoda, że maluje tak mało”<sup>27</sup>.

Tak oto dostosował Leopolski swoje działania artystyczne do oczekiwań krytyki. Jej pochlebne sądy należy zatem traktować zarówno jako oddanie sprawiedliwości dziełu historycznemu, jak też jako wyraz zadowolenia z faktu, iż artysta tworzy niejako na zamówienie społeczne. Tu wszakże należy odnotować, że niektórzy ówczesni komentatorzy życia artystycznego mieli odmienne zdanie na temat twórczości historycznej artysty niż większość recenzentów tamtego okresu.

Zdecydowanie krytyczne stanowisko względem całego dotychczasowego malarstwa historycznego Leopolskiego zajął jego

<sup>25</sup> N.E.R., *op. cit.*, s. 369; N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźby we Lwowie*, „Kłosy” 1878, nr 664 z 9 (12) III, s. 183; *Kroniką miejscową i zamiejscową*, „Gazeta Narodowa” 1877, nr 97 z 28 IV, s. 2. Rogosz zaś w swoich wspomnieniach mianem tym określił już pierwszą, choć zaledwie podmalowaną wersję *Zgonu Acerna*: „Rozwinąwszy obraz, ustawiliśmy go pod ścianą [pracowni – K.R.]. Oslupiałem. Według Leopolskiego, miała to być jakaś praca chybiona, tymczasem, według mego przekonania, ujrzałem arcydzieło”, w: J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 8 z 21 II (4 III), s. 7.

<sup>26</sup> *Wspomnienie Wystawy obrazów Wilhelma Leopolskiego*, „Ruch Literacki” 1877, nr 22 z 26 V, s. 351.

<sup>27</sup> *Korespondencja zagraniczna. Lwów w lipcu*, „Bluszcz” 1877, nr 30 z 13 (25) VII, s. 237.

rówieśnik, lwowski malarz Andrzej Grabowski. Artysta ten, kierowany życzliwością i szacunkiem dla talentu Leopolskiego, chciał w ten sposób „zbudzić” go „z tej słodkiej drzemki, której używa odurzony dymem kadzidła, przeciągając się na materacach z wawrzynów” i zwrócić uwagę, że „przyjazne reklamy [...] dziennikarskie nie są jeszcze dostatecznym paszportem do nieśmiertelności”<sup>28</sup>. Analizując i oceniając historyczne kompozycje swego kolegi, zarzucił im przede wszystkim brak dramatyczności, brak historycznego charakteru, a więc niezdolność właściwej interpretacji tematów. Kobalt uważał, że dzieło historyczne powinno odznaczać się kompozycją jasną i jednolitą. „[...] potrzeba konieczna komentarza tym samym już wyklucza go z rzędu historycznych obrazów, których główną cechą przecie powinno być to, iż powinny od razu i wszystko widzowi wypowiedzieć”. Te wszystkie ujemne czynniki sprawiają, że Leopolski, mimo swych starań i historycznych tendencji, „nie wychodzi poza zakres rodzaju”, gatunku, ku któremu właściwie pociąga go jego własna indywidualność artystyczna i w którym wykazuje duże możliwości twórcze. Grabowski wróżył swemu koledze piękną przyszłość pod warunkiem całkowitego oddania się temu jedynie malarstwu. Wówczas mógłby przewyższyć Ludwiga Knausa i stanąć może kiedyś nawet obok Jeana-Louisa-Ernesta Meissoniera. Radził też, by Leopolski, traktujący siebie jako malarza historycznego, „zwalczył tego kuszącego czarta, który go złudnymi obietnicami od właściwego jego talentowi kierunku odwodzi”<sup>29</sup>.

Głosy tego rodzaju, co wypowiedź Grabowskiego, choć pojedyncze, są jednak istotne, szczególnie z perspektywy recepcji dzieł Leopolskiego już po śmierci artysty. O ile bowiem za życia lwowskiego malarza krytyka najwyższej ceniła jego dzieła historyczne (i rodzajowe), które – jak widzieliśmy – wręcz na nim wymuszała, o tyle później odmówiła im wartości.

---

<sup>28</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 11. Por. też M. Minich, *Andrzej Grabowski 1833–1886. Jego życie i twórczość*, Wrocław 1957, s. 169.

<sup>29</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 12.



Najwcześniej przewartościowujący sąd wydał w 1897 roku Jerzy Mycielski z okazji retrospektywnej wystawy malarstwa polskiego, która miała miejsce we Lwowie, dwa lata po śmierci artysty. Stwierdził on: „Modą ówczesną, jak wszędzie tak i w Wiedniu przed r. 1860 panującą, wszedł on tam zwłaszcza w zimne, drewniane szablonem ostatniego rzędu przesiąknięte austriackie malarstwo historyczne Trenkwaldów, Enghertów, Wurzingerów i wskutek tego, jak prawie wszyscy współcześni mu zapragnął być głównie, wbrew swemu jedynie do portretu talentowi, malarzem historycznym. I ostatecznie, ucząc się w tej mierze mozolnie i ciężko, zdołał w ciągu swej następnej artystycznej kariery kilka większych, niby historycznych wypracować kompozycji, ale w nich był aż do końca życia wymuszonym i zimnym, a niekiedy wprost nieprzyjemnym”<sup>30</sup>.

Podobnego zdania był Feliks Kopera, który zauważył, że Leopolski uległ bieżącej modzie, nie zdołał się oprzeć, podobnie zresztą jak Rodakowski czy Kapliński, panującemu w wiedeńskiej Akademii prądowi historycznemu, pomimo wyraźnych predyspozycji do malarstwa portretowego. „Pracują oni [Leopolski, Grabowski, Tępa, Maszkowski – K.R.] w zakresie malarstwa historycznego lub rodzajowego, ale w żadnym z tych działów nie tworzą równie dobrych dzieł, jakie tworzą w portrecie”<sup>31</sup>.

Oskar Aleksandrowicz, recenzent zorganizowanej w 1937 roku wystawy stulecia malarstwa lwowskiego 1790–1890, zajął jeszcze bardziej krytyczne stanowisko. Określił talent Leopolskiego jako wybitny, jednak stwierdził równocześnie, że został on wypaczony z kolei przez szablon szkoły monachijskiej. Kompozycje jego odebrał zaś jako „suche, martwe, nie sprawiające żadnego wrażenia na widzu”, a choć „malowane nieraz z wielką

---

<sup>30</sup> J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894*, Kraków 1897, s. 554.

<sup>31</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Cz. III: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929, t. III, s. 172.

pilnością i wprawą, [to jednak – K.R.] nie mające z życiem czegoś wspólnego”<sup>32</sup>.

Powyższe wypowiedzi, które pojawiły się już po śmierci artysty, wskazują na to, że późniejsi odbiorcy stawiać będą jego malarstwo portretowe wyżej od historycznego. Świadczy to o dwóch różnych sposobach odbioru malarstwa Leopolskiego. Pierwszy z nich – z którym mamy do czynienia za życia artysty – wyakcentowuje treści historyczne obecne w całej twórczości lwowskiego artysty, drugi natomiast – po jego śmierci – zwraca uwagę na portrety. Oba te sposoby odbioru wiązały się ze ściśle obowiązującą w XIX wieku i głęboko zakorzenioną w świadomości hierarchią gatunków<sup>33</sup>. Według niej najważniejsze było i najwyższą rangę społeczną miało malarstwo historyczne, podejmujące tematykę poważną i wzniosłą. Jednak jego prestiż w końcu XIX wieku zaczął gwałtownie maleć. Pojawienie się nowych prądów artystycznych (np. impresjonizmu) zburzyło dotychczasową hierarchię gatunków i doprowadziło do tego, że temat przestał być tak istotny. Wraz z przemianą smaku nastąpiło przesunięcie punktu zainteresowań z wartości historycznych na czysto estetyczne. Zmienił się zatem horyzont oczekiwań odbiorców sztuki.

il. 11 Pierwsze znane i zachowane studium portretowe namalował Leopolski w 1859 roku i przedstawił na nim mieszkańca przedmieścia Krakowa – był to *Portret Kleparzanina (Portret mieszczanina)*<sup>34</sup>. Ekspozowany na krakowskiej wystawie w roku 1860, wywołał różnorodne komentarze. Szujski skrytykował wybór tematu, według niego pospolitego, banalnego oraz technikę malowania obrazu. „Leopolski – pisał – chwycił się portretów prozaicznych, grubych i nieświetnym malowanych pędzlem”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> O. Aleksandrowicz, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, „Chwila” 1937, nr 6583 z 18 VII, s. 5–6.

<sup>33</sup> M. Poprzęcka, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991. Zob. też *eadem*, *Akademizm*, Warszawa 1989.

<sup>34</sup> Dziś przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

<sup>35</sup> *Korespondencja z Krakówką*, „Dziennik Literacki”...



Inny recenzent dostrzegł w dziele głębię psychologiczną, poprawny rysunek i staranność wykonania, co dobrze rokowało artyście na przyszłość<sup>36</sup>.

W 1868 anonimowy dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” zdał relację ze swego pobytu w pracowni artysty, podczas którego rzuciło mu się w oczy kilka znajdujących się tam wówczas portretów. „Zdaje się, że w tym rodzaju artysta do wielkiej dojdzie biegłości” – skonkludował<sup>37</sup>.

Później artysta stworzył jeszcze wiele portretów, z których jedynie nieliczne stały się przedmiotem osobnej analizy sprawozdawców wystaw. Były to zwłaszcza naturalnej wielkości portrety o charakterze reprezentacyjnym, ukazujące modela w całej postaci, jak chociażby dwa, dziś zaginione: namiestnika Galicji *hr. Agenora Gołuchowskiego* z 1868 i historyczny, *Walentego Orłowskiego (Kasztelana)* z ok. 1871 oraz *Józefa Nowakowskiego* – opata żółkiewskiego, z 1877 roku<sup>38</sup>. Wskazując na *Portret Orłowskiego*, Kazimierz Chłędowski w 1873 mówił tylko o posiadanych przez Leopolskiego „wszelkich warunkach znakomitego malarza historycznego”<sup>39</sup>; nie traktował go więc jako portrecisty i nie zaliczył do grupy polskich malarzy portretu, którą reprezentowali – według niego – przede wszystkim Rodakowski oraz Grabowski<sup>40</sup>.

Okazji do wypowiedzenia kilku ogólniejszych uwag na temat tego gatunku dostarczyła indywidualna wystawa obrazów artysty w 1877 roku, na której portrety stanowiły grupę liczebnie największą. Krytycy zauważyli, że wizerunki, w których Leopolski tak celuje<sup>41</sup>,

<sup>36</sup> Q, *Korespondencja z Krakowa z 23 kwietnia*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 112 z 17 (29) IV, s. 2.

<sup>37</sup> *Szkice z życia warszawskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 32 z 8 VIII, s. 68.

<sup>38</sup> Jedyne ten portret zachował się i obecnie jest przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie.

<sup>39</sup> K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873, s. 138–139.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>41</sup> *Tygodnik lwowski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1877, nr 32 15 IV, s. 507.

„są malowane inaczej, niż zwykle portrety”<sup>42</sup>. Wyraźnie zazna-  
czył się w nich indywidualny styl, zupełnie odrębna maniera  
malarska – „pędzel niejednostajny, ani gładki, każde pociągnię-  
cie na płótnie znać, kontury nie są wyraźne odznaczone, ale spły-  
wają z tłem”<sup>43</sup>. Krytycy dopatrzyli się w nich także osobliwej  
kolorystyki, „której nie wziął od nikogo, a którą się słusznie chlu-  
bi, jako swoją oryginalną własnością”, jak utrzymywał Bronisław  
Zawadzki<sup>44</sup>. Ów specyficzny, zielonkawy koloryt obrazów<sup>45</sup>, „zie-  
lonkawe przyćmienie”<sup>46</sup>, nie będące, trzeba to stwierdzić, ogólną  
cechą portretów, budziły niekiedy poważne zastrzeżenia, a wręcz  
niechęć krytyków. Roman Lewandowski w 1892 pisał wręcz  
o „chorobliwym upodobaniu do zielonych kolorów”, świadczą-  
cym według niego o daltonizmie. Tłumaczył to też rozwijającą  
się u Leopolskiego „chorobliwością ustroju nerwowego”<sup>47</sup>. Jako  
il. 21 przykład wymienił, co dziwne – *Portret Laury Friedowej*, *Portret*  
il. 20, 9 *Edwarda Błotnickiego* oraz drugą wersję *Zgonu Acerna*, przy któ-  
rym upodobanie to zwłaszcza wyraźnie się uwidoczniło. Marian  
Olszewski z kolei uznał „zielony, charakterystyczny ton”, jak sam  
zaznacza nie wszędzie występujący, a także „wydłużone kleksy  
barwne” za indywidualny rys twórczości artysty, zdradzającego  
ciekawy temperament<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 370.

<sup>43</sup> *Korespondencja z Lwowa, Lwów z 12.VI.1877*, „Kronika Rodzinna” 1877,  
nr 13 z 19 VI (1 VII), s. 200.

<sup>44</sup> B. Zawadzki, *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów w maju*, „Ty-  
godnik Ilustrowany” 1877, nr 75 z 2 VI, s. 339.

<sup>45</sup> Zagadnienie to rozciągane było niekiedy na całą twórczość, a nie tylko na  
portrety. *Korespondencja z Lwowa...*

<sup>46</sup> *Wspomnienie Wystawy...*, s. 351.

<sup>47</sup> R. Lewandowski, *Spuścizna po Wilhelmie Leopolskim*, „Przegląd Tygodnio-  
wy” 1892, nr 18 z 18 (30) IV, s. 219. Pisał on tak: „Leopolski nie był nałogowym  
pijakiem, więc rozwijającego się daltonizmu nie był u niego powodem alkohol –  
lecz inne zapewne przyczyny choroby nerwowej”.

<sup>48</sup> M. Olszewski, *Galerya obrazów we Lwowie*, „Słowo Polskie” 1905,  
nr 360, s. 1.



Krytyka w przypadku portretów Leopolskiego kilkakrotnie podkreślała inspirującą rolę Rembrandta, którego obrazy miał lwowski artysta zapewne okazję oglądać w czasie studiów w Wiedniu i Monachium. Wpływ ten dostrzegano zwłaszcza w wyrazistym światłocieniu („lubi je malować w świetle Rembrandtowskim”<sup>49</sup>). Wcześniej też zaczęto przestrzegać przed trudnościami, jakie maniera wielkiego mistrza pociągała za sobą, zwłaszcza w umiejętnym zharmonizowaniu światła i cienia. A u Leopolskiego wychodził niekiedy, jak twierdziła krytyka, „kontrast niepomysłny”. „[...] ocienione części oblicza bywają jakby sztucznie dodane, nie posiadają tego życia i ciepła, co światło części oblicza i portret pozbawiony jednolitości, traci na wyrazie” – zauważył w 1872 r. anonimowy sprawozdawca lwowskiej wystawy obrazów<sup>50</sup>. „Można naśladować manierę Rembrandta, ale nie łatwo osiąść wzrok jego i pędzel”, pouczał Władysław Zawadzki, niezbyt godzący się z takim sposobem malowania<sup>51</sup>.

Współczesna artyście krytyka, co należy podkreślić, nie odmawiała jego portretom wartości artystycznych. Wprost przeciwnie, wielokrotnie zapewniała, że odznaczają się one zazwyczaj podobieństwem rysów, głębią psychologiczną („charakterystyką”, „wyrazem ducha”), prawdą, pełnią życia. Sądziła jednak, że portretowanie nie zapewni Leopolskiemu sławy<sup>52</sup>. Preferowała naturalnie historyczne i rodzajowe obrazy artysty, wierząc, że tylko te na trwałe zapiszą się w historii sztuki<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> *Wystawa sztuk pięknych we Lwowie*, „Biesiada Literacka” 1877, nr 98 z 4 (16) XI, s. 312.

<sup>50</sup> *O tegorocznej wystawie obrazów we Lwowie*, „Kłosa” 1872, nr 390 z 7 (19) XII, s. 412. Uwaga ta, „o zwyczaju malowania portretów” przez artystę, została poczyniona przy okazji eksponowanego wówczas bliżej nieokreślonego portretu kobiecego. Podobne jednak zarzuty pojawiły się już wcześniej względem m.in. *Portretu hr. Gołuchowskiego*, w: *O lwowskiej wystawie obrazów...*

<sup>51</sup> W. Zawadzki, *Wystawa obrazów we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 406 z 9 X, s. 237.

<sup>52</sup> *Wspomnienie Wystawy...*, s. 350–351.

<sup>53</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 370.

Znaczenie malarstwa portretowego i samego Leopolskiego jako portrecisty wzrastało jednak w oczach późniejszych odbiorców jego sztuki, w miarę jak przestawano upatrywać w nim twórcę scen historycznych. Z biegiem czasu coraz bardziej uwidoczniła się inna niż za życia artysty recepcja jego dzieł. Rogosz, który w 1875 roku jeszcze wołał, że celem twórczości Leopolskiego nie powinien być portret, lecz wielkie dzieła (mając wówczas na myśli obrazy historyczne), we wspomnieniu pośmiertnym uznał już portrety za mistrzowskie, „prawdziwe dzieła sztuki”, i w uniesieniu stwierdził nawet przesadnie, że „pod niektórymi z nich sam van Dyck mógłby się podpisać...”<sup>54</sup>. Swą wysoką ocenę uzasadnił tym, że wizerunki te cechuje nie tylko fotograficzna wierność form zewnętrznych, o którą artysta zresztą zabiegał, ale przede wszystkim głębia charakterystyki. „[...] dbał [...] o ujawnienie na twarzy osoby portretowanej duszy niewidzialnej. Nikt też lepiej od niego nie umiał duszy podpatrzeć w jej tajemnicach”<sup>55</sup>. Dla cytowanego już powyżej, przy okazji omawiania recepcji malarstwa historycznego, Mycielskiego Leopolski był przede wszystkim portrecistą. I choć portrety jego zróżnicowane są pod względem wartości artystycznych, to jednak niezbieżnie „dowodzą, że i on na prawdę tylko na malarza portretów się urodził, a jedynie duch czasu gdy w młodości swej uczył się malarstwa w Krakowie i w Wiedniu, pchnął i jego na tory fałszywe i kazał mu marzyć o białych laurach historycznych malarzy, które już dziś prawie wszystkie uwiędły i jedynie ciekawą, ale nie błysz-

<sup>54</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5.

<sup>55</sup> *Ibidem*. Dużą wartość portretów podkreślał także np. S. Błotnicki, *Wilhelm Leopolski. Sylwetka pośmiertna*, „Nowa Reforma” 1892, nr 36 z 14 II, s. 2 oraz J. Weigel, który wysoko cenił zwłaszcza portrety męskie. Weigel, chcąc podkreślić m.in. wielkie podobieństwo portretowanych osób z ich podobiznami na płótnach, przytoczył taką oto historyjkę z okresu młodzieńczego artysty. W czasie pobytu w Brodach namalował on portret tamtejszego „naczelnika władzy finansowej”, który wystawił w oknie, i na widok którego strażnicy kłaniali się, myśląc, że to sam naczelnik oknem wygląda. J. Weigel, *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II (dodatek do nr. 41), s. 2.



czącą kartą w dziejach sztuki powszechnej zostaną”<sup>56</sup>. Mieczysław Treter z kolei przyznał wizerunkom Wilhelma Leopolskiego stanowisko wyjątkowe w dziejach polskiego malarstwa portretowego. A tak oto pokrótce je scharakteryzował: „Prawda, niektóre z nich wzorowane – n i e naśladowane – na portretach dawnych Holendrów, czasem niedokończone, a w partiach pewnych »puszczone«, nieraz w światłach i cieniach aż zanadto silnie skontrastowane... Cóż stąd, kiedy w swym odrębnym, złocistym jakby kolorycie są wyborne, w rysunku pewne i śmiałe, w charakterystyce silne i wyraziste, w prostocie technicznego wykonania niezrównane! A przy tym wszystkim jak zapewniają współcześni mu krytycy – ogromnie podobne”<sup>57</sup>.

Późniejsza, powojenna recepcja malarstwa portretowego przynosi zarówno opinie pochwalne, jak i krytyczne, z przewagą tych pierwszych. Marian Minich odmówił Leopolskiemu umiejętności przedstawiania w portretach głębi psychologicznej, jaką posiadają wizerunki malowane przez Henryka Rodakowskiego czy Andrzeja Grabowskiego: „Nie był on mistrzem wyrazu psychicznego jak Rodakowski lub Grabowski [...]”<sup>58</sup>. Według niego Leopolski był przede wszystkim doskonałym „fizjonomikiem”, który traktował portrety jako pretekst do rozwiązywania problemów jedynie czysto malarskich. Alicja Karwowska-Bajdor z kolei stwierdziła, że artysta, choć uprawiał różne gatunki malarskie, to w dziedzinie portretu „przejawiał prawdziwy talent malarza realisty”<sup>59</sup>. Niezwykle pochlebnie o portretach Leopolskiego wyraziła się Eleonora Lis, według której, w odróżnieniu od Minicha, wyróżniają się one zarówno „znakomitym wyczuciem psychologicznej indywidualności modelu jak i wartościami

---

<sup>56</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 557.

<sup>57</sup> M. Treter, *Nowsze Malarstwo Polskie w Galeryi Miejskiej we Lwowie*, Lwów 1912, s. 12.

<sup>58</sup> M. Minich, *op. cit.*, s. 155.

<sup>59</sup> A. Karwowska-Bajdor, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Katalog wystawy objazdowej*, Wrocław 1964, nr 14.

malarskimi”<sup>60</sup>. Na koniec warto jeszcze przytoczyć opinię Tadeusza Dobrowolskiego, oceniającego ogólnie twórczość artystyczną Leopolskiego jako przeciętną<sup>61</sup>. Bywały w niej słabsze obrazy rodzajowe i „bardziej pogłębione malarsko portrety”, „zniewalające psychologiczną prawdą”<sup>62</sup>.

Pomimo, że niektórzy powojenni historycy sztuki odmawiają portretom Leopolskiego doskonałości artystycznej, to jednak nie zmienia to faktu, iż w centrum ich zainteresowania stoją niezmiennie właśnie portrety malarza.

W opiniach krytycznych, jakie w różnych okresach wypowiedziano pod adresem twórczości Leopolskiego, przewija się stały zarzut niewykańczania płócien, których szczegóły stanowić miały niekiedy „prawdziwe arcydzieła” – według słów Grabowskiego<sup>63</sup>. Co prawda Rogosz w 1875 roku pisał, że „prawdziwy talent można poznać z luźnego nawet szkicu; tych zaledwie podmalowanych oglądaliśmy kilka w pracowni artysty”<sup>64</sup>, a Weigel w 1892 za najlepsze jego obrazy, zwłaszcza w dziedzinie portretu, uznał te tylko podmalowane, podając jako przykład *Portret Karoliny Hoffmannowej* – „bo w nich jest całość, jedność genialna, a obrazy które chciał wykończyć tego nie mają z powodu swego nawalu myśli, projektów i zmian”<sup>65</sup>, to jednak były to głosy odosobnione. Znaczna część krytyki utrzymywała, nie bez racji, że pozostawiając obrazy często niewykończone, umniejsza ich wartość artystyczną, ponieważ – parafrazując słowa jednego z krytyków wypowiedziane w stosunku do *Zgonu Acerna* – tylko skończone dzieła mogłyby twórcy swemu zapewnić kartę w dziejach sztuki naszej<sup>66</sup>. Zawadzki, krytyk „Tygodnika Ilustrowanego”,

il. 16

<sup>60</sup> E. Lis, *Wilhelm Leopolski 1830–1892*, Wrocław 1964, s. 12.

<sup>61</sup> T. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 103–104.

<sup>62</sup> *Idem*, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 1, Wrocław–Kraków, 1957, s. 374.

<sup>63</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 11.

<sup>64</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie...*, s. 180.

<sup>65</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 2.

<sup>66</sup> Wł.Z. [W. Zawadzki], *Kronika lwowska*, „Kłoso” 1875, nr 528 z 31 VII



zaliczył Leopolskiego do tej grupy artystów, „którzy przy całej biegłości pędzla, nie troszczą się o szczegółowe obrobienie wszystkich części obrazu, nie umieją nigdy wykończyć tego, co świetnie zaczęli, wywołać wrażen mistrzostwem techniki, szkicują, zamiast malować, a chociaż szkice te mogą mieć cechy genialnej twórczości, zawsze jednak pozostają niedokończoną melodią”<sup>67</sup>. Na fakt niewykańczania płócien reagowano różnorodnie. Znajomi artyści na przykład – według słów Rogosza – „wzruszali ramionami, powtarzając: próżniak”<sup>68</sup>. Na ogół jednak krytyka ostrożniej podchodziła do tego nurtującego ją zjawiska, nieakceptowanego zresztą przez estetykę akademicką. Próbowala je wyjaśniać, rozmaicie interpretując przyczyny tego niezrozumiałego faktu. Grabowski przypisywał porzucanie na wół wykończonych obrazów, zwłaszcza historycznych, „jakiejś wewnętrznej rozterce, której artysta pokonać nie zdołał”<sup>69</sup>. Rozterka ta wynikać miała z nieporozumienia, jakim było uważanie siebie za malarza historycznego. Rogosz uznał natomiast, że głównym powodem były trudności natury technicznej, w dużym stopniu drażniące go i zniechęcające: „jeśli za młodu nie przyswoił sobie wszystkich tajemnic techniki, [...] to błędzi potem, szukając sam owych dróg [...]”, a będąc dodatkowo człowiekiem „nie obdarzonym żelazną energią, łatwo może się zniechęcić, za czym idzie nieufność we własne siły”<sup>70</sup>. N.E.R. z kolei uzasadniał to warsz-

---

(12 VIII), s. 103–104. Fragment ten brzmi w oryginale następująco: „[...] wszystko to [na tym obrazie – K.R.] jest i pomyślane bardzo dobrze, i niemniej dobrze namalowane, tak iż gdyby, powtarzam, dzieło było ukończone i całość kompozycji została przez to we wszystkich częściach należycie uwidatniona, byłby to niezaprzeczenie znakomity obraz i mógłby twórca swemu zapewnić kartę w dziejach sztuki naszej” (s. 103).

<sup>67</sup> W. Zawadzki, *Wystawa...*

<sup>68</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie...*, s. 180. O zwykłym lenistwie artysty pisał J. Weigel, *op. cit.*, s. 4.

<sup>69</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 12.

<sup>70</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie...*, s. 180. Na przeszkody tego rodzaju artysta natrafił przy malowaniu *Klucznika Gerwazego*, o czym wspominał Rogosz w: *idem, Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4.

tatowymi poszukiwaniami, technicznymi eksperymentami z kolorem, które sprawiały, że artysta „robił ciągle próby, ciągle studia i doświadczenia, [...] a zaniedbywał dalszego malowania, jak tylko próby zrobione naprowadziły go na jaką nową kombinację farb”<sup>71</sup>. Zaś anonimowy krytyk, podpisujący się literą S., we wspomnieniach pośmiertnych fakt ten tłumaczył samokrytycyzmem, rozwiniętym wskutek wszechstronnej i gruntownej wiedzy, jaką artysta rzekomo posiadał. Owa „skłonność do rozumowania nad własnymi pracami sprawiała, że mnóstwo rzeczy zaczynał, a niczego nie kończył”<sup>72</sup>. O cechującym Leopolskiego autokrytycyzmie, który był powodem niszczenia i porzucania dzieł przez artystę, wspominał również Stanisław Błotnicki: „Pierwszą rzeczą było u niego zadowolenie własne, jeżeli tego nie miał, za nim były okrzyki podziwu i uwielbienia choćby całego świata”<sup>73</sup>.

Należy w tym miejscu dodać, że zagadnienie „szkic a wykończenie” było istotne dla ewolucji sztuki XIX-wiecznej, szeroko omawiane przez artystów i krytykę. Przy wszelkich zaletach, jakich nie odmawiano szkicowi (pierwszej, koncepcyjnej fazie w procesie twórczym), jego rola była jednak użytkowa, a nie estetyczna. Przyznanie szkicowi statusu dzieła autonomicznego, skończonego, stanowiło problem, rozwiązany ostatecznie pod koniec wieku, wraz z nadejściem impresjonizmu<sup>74</sup>. Głos w tej sprawie zabrał także sam Leopolski, który w swoim artykule z 1863 roku wyraźnie stawia się na pozycji typowego akademika, zwolennika fini. Krytyce poddał wówczas prace Józefa Szermentowskiego za ich połowiczne wykonanie, uniemożliwiające zakwalifikowanie ich zarówno do szkiców, jak i dzieł skończonych; niedbale odniósł się też do prac Henryka Pillatiego, które

<sup>71</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 369.

<sup>72</sup> S., *Wspomnienia pozgonne. Leopoldski*, „Prawda” 1892, nr 9 z 27 (15) II, s. 103. Zob. też *Temat do powieści psychologicznej*, „Kurier Warszawski” 1892, nr 29 z 29 I, s. 6.

<sup>73</sup> S. Błotnicki, *op. cit.*

<sup>74</sup> Kwestię tę krótko przedstawia M. Poprzęcka, *Akademizm*, s. 70–73.



pozostawały, w jego odczuciu, tylko lekkimi szkicami<sup>75</sup>. Potwierdzeniem stanowiska artysty w tej kwestii niech będą jego własne słowa, cytowane przez Rogosza: „prac nieudolnych, przy tym nieskończonych nikomu nie pokazuję, bo by mnie jeszcze krytyka opadła”<sup>76</sup>.

Leopolskiego porównywano niekiedy z innymi artystami, zarówno polskimi, jak i zachodnimi, próbując go odnieść do różnych tradycji artystycznych, choć nie był to powszechny zabieg. Najczęściej stawiano Leopolskiego obok Matejki, charakteryzując jego twórczość w zestawieniu z twórczością krakowskiego mistrza. Najwcześniej stało się tak w 1871 roku, w odniesieniu do *Portretu Walentego Orłowskiego – Kasztelana*. Wówczas to anonimowemu sprawozdawcy lwowskiej wystawy obrazów futro delii kasztelańskiej, namalowane z wielką wirtuozerią techniczną, nasunęło na myśl mistrzowskie wykonanie Matejki<sup>77</sup>. Pierwszą wersję *Zgonu Acerna* zestawiono zaś z *Iwanem Groźnym* Matejki, co ułatwiła wspólna prezentacja obu płócien na lwowskiej wystawie w r. 1875. Wykorzystał to Rogosz dla ogólnego scharakteryzowania i ocenienia tak całej twórczości, jak i tego jednego obrazu Leopolskiego. Przyznał artyście wówczas wysokie miejsce, zaraz po Matejce, choć, jak się zastrzegł, nie pokazał Leopolski dotąd żadnego w całości wykończonego obrazu wielkoformatowego. Na podstawie dotychczasowego dorobku ocenił go jako artystę właściwie rozumiejącego zadania sztuki, w „talencie [którego – K.R.] jest spokój artystyczny i artystyczna

<sup>75</sup> W. Leopolski, *Kronika sztuk pięknych. O Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie i wystawie tegorocznej. (Korespondencja z Krakowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 215 z 7 XI, s. 434.

<sup>76</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4.

<sup>77</sup> Futro Leopolskiego, do którego „zużytkował wybornie grubość płótna” dla „uwydatnienia włosistości futra”, „puszy się bujnym rozwichrzonym włosem, jakby miało być zgodnie z całością obrazu, wyrazem magnackiej buty”, futro Matejki zaś „układa się mięką falą włosa”; w: *Wystawa obrazów we Lwowie*, „Kłosa” 1871, nr 319 z 29 VII (10 VIII), s. 83.

- równowaga”<sup>78</sup>. Rysunek ma wszędzie poprawny, koloryst harmonijny, zaś pod względem techniki wykonania zbliża się do wzorów starych mistrzów, lecz ich nie naśladowuje. A choć charakterystyka postaci jest na jego obrazach znakomita, to jednak w tym względzie przyznał Rogosz pierwszeństwo Matejce i Grotgerowi. Porównywalne wręcz z Matejkowskimi są też świetnie namalowane akcesoria towarzyszące Klonowiczowi. „Mistrz krakowski jest w każdym punkcie genialnie zuchwałym – p. Wilhelm Leopolski jest wszędzie estetycznym. Tamten przepada za brawurą – ten szuka piękna” – puentował Rogosz<sup>79</sup>. W 1905 r. na wystawie lwowskiego TPSP *Zgon Acerna* prezentowany był obok *Ślubów Jana Kazimierza* Matejki. Marian Olszewski podkreślał wówczas olbrzymi kontrast między trójosobową wersją *Acerna* a „bizantyńskim przeładowaniem Matejki”, przyznając obrazowi Leopolskiego wyższe wartości kompozycyjne, których odmówił „bezduśnym »Ślubom«”<sup>80</sup>. Lwowski korespondent „*Bluszczu*” zaś, oceniając drugą wersję *Acerna* uznał, że właśnie pod względem kompozycyjnych umiejętności Leopolski stoi niżej od Matejki i Siemiradzkiego. A choć kolorystyka jego pozbawiona jest tej typowej dla obu tych artystów dynamiki i ekspresji („fantazji, ognia, namiętności”), to jednak doskonale wzmacnia i wydobywa treść ideową obrazu. „[...] w tej że tak powiem – psychologii barw, w poczuciu ich duchowego wpływu i wymowy, może nie dorównują mu nawet tacy mistrzowie pędzla! Niższy od nich w bogactwie kompozycji, obrazy swoje umie on jednak nastrojać wielkim bogactwem duchowej treści”<sup>81</sup>.
- il. 7 *Kluczni*ka *Gerwazego* jeden z krytyków „*Bluszczu*” zestawił natomiast z *Kaznodzieją* Henryka Rodakowskiego, wskazując na zupełnie odmienny styl i technikę (charakter i temperament) obu

<sup>78</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie...*, s. 180.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>80</sup> M. Olszewski, *op. cit.*, s. 1.

<sup>81</sup> *Korespondencja zagraniczna. Lwów w lipcu...*



artystów. „Chropawy pędzel Leopolskiego nie ustępuje aksamitnemu dotknięciu Rodakowskiego: tam szczyt energii, tu owa miękka gracia, której nikt dotąd nie umiał odkraść twórcy *Wojny kókoszej*”. Stwierdził jednak, że przy całej różnicy obu tych szkół, „niepodobna żadnej z nich przyznać pierwszeństwa”<sup>82</sup>; stawiał więc na równi te prace i ich autorów.

W tekstach krytycznych pojawiły się także odwołania do różnych szkół artystycznych i tradycji historycznych, między innymi do malarstwa holenderskiego, do którego miał się zbliżać Leopolski nastrojem, kolorytem, techniką<sup>83</sup>. Rembrandt to mistrz<sup>84</sup>, którego Leopolski najczęściej przypominał, lecz, jak powtarzał Rogosz, nigdy go nie naśladował<sup>85</sup>. Mycielskiemu z kolei Leopolski techniką przywodził na myśl portrety uczniów Rembrandta, Ferdinanda Bola i Konincka<sup>86</sup> – jak sam twierdził, „tylko bez ich złotego niezrównanego światła i bez śladu lwiego pazura wielkich tych artystów”<sup>87</sup>. Można też odnaleźć jednostkowe odwołania, pochlebne dla twórczości artysty, do sztuki hiszpańskiej, a także włoskiej, zarówno szkoły rzymskiej, jak

---

<sup>82</sup> *Korespondencja zagraniczna. Lwów we wrześniu*, „Bluszcz” 1877, nr 39 z 14 (26) IX, s. 311 (dokończenie).

<sup>83</sup> Takie skojarzenie wywołał *Zgon Acerna*; w: K. Badecki, *Zbiory Stanisława Orzechowicza*, Lwów 1922, s. 35–36.

<sup>84</sup> O inspiracji twórczością Rembrandta była już mowa przy okazji omawiania recepcji portretów Leopolskiego. *Katalog Galerii Miejskiej, Dział II. Sztuka polska od roku 1850*, Lwów 1908, s. 38–39, podaje, że artysta będąc mistrzem światłocienia zdobył przydomek „polskiego Rembrandta”.

<sup>85</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie...*, s. 180.

<sup>86</sup> Zapewne chodziło o Salomona Konincka (1609–1656), który malował sceny biblijne, religijne i portrety, jednakże nie był on uczniem Rembrandta, jak podaje Mycielski, lecz C. Moeyaerta (1592/3–1655). Nie zmienia to jednak faktu, że w jego twórczości obserwuje się duże wpływy Rembrandta w zakresie typów ludzkich, szczegółów kostiumologicznych, światłocienia. Dzieła Konincka przypisywano często Rembrandtowi, niekiedy mylono je z obrazami Bola i Flincka. Por.: C. Hofstede de Groot, *Salomon Koninck*, w: Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. XXI, Leipzig 1929, s. 274–276.

<sup>87</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 556.

i weneckiej. Jeden z krytyków, dla wyrażenia wielkiego kunsztu i stylu, w jakim artysta namalował *Portret Nowakówskiego*, użył porównania z jednym z najdoskonalszych wzorców kanonu akademickiego, Michałem Aniołem. „[...] postać szanownego prałata nabrała kształtów artystycznie przypominających Michała Anioła”<sup>88</sup>. Giller zaś, chcąc podkreślić wartości kolorystyczne *Kasztelana* (najwyższą harmonię i świetność barw), dokonał porównania z kolorystą weneckim – Veronesem<sup>89</sup>. Niemieckiemu dziennikarzowi z „Münchener Nachrichten” natomiast, technika wykonania *Mnicha czytającego*, eksponowanego wówczas w Monachium, kojarzyła się ze starymi mistrzami hiszpańskimi<sup>90</sup>.

il. 4 Jeśli chodzi o współczesnych zachodnich artystów, to najczęściej zestawiano obrazy rodzajowe Leopolskiego (zwłaszcza *Wnętrze bożnicy w Brodach*<sup>91</sup>), ale także dwie nie zachowane sceny z życia klasztornej<sup>92</sup>) z dziełami Meissoniera, cieszącego się międzynarodową sławą. Tego francuskiego malarza płócien rodzajowych Leopolski miał przypominać charakterystyką (zapewne postaci), elegancją, wdziękiem i subtelnym wykończeniem. Niekiedy porównywano obu tych malarzy, aby dać miarę doskonałości twórczości polskiego artysty, jak uczynił to Weigel, omawiając *Rodzinę szlachecką w niewoli kozackiej*<sup>93</sup>.

il. 10 W 1892 roku ukazało się w prasie krajowej kilka obszerniejszych nekrologów, które podsumowują z jednej strony działalność artystyczną Leopolskiego, z drugiej zaś w dużym stopniu jego życie – jako artysty i człowieka.

<sup>88</sup> Korespondencja zagraniczna. Lwów w listopadzie...

<sup>89</sup> A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 1.

<sup>90</sup> Wallon, *Wiadomości z kraju i ze świata*, „Tydzień Literacki” 1875, nr 34 z 22 VIII, s. 271.

<sup>91</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 369; *Wspomnienie Wystawy...*, s. 351; *Wiadomości literackie, naukowe i artystyczne*, „Gazeta Narodowa” 1877, nr 104 z 6 V, s. 3.

<sup>92</sup> Były to: *Szarytka prowadząca krągankiem kościola małego chłopca oraz Zakonnica zabierająca się do dzwonienia na poranną mszę w przedświątku kościoła*, wymienione w: A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2.

<sup>93</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.



Był to wielce obiecujący malarz, którego nazywano nawet, według przekazu Mariusa, „lwowskim Matejką”. A choć przyznawano mu talent „prawie genialny”, to jednak nie mógł on w pełni rozwinąć swych szerokich możliwości twórczych<sup>94</sup>. Leopolski w opinii współczesnych uchodził za człowieka wykształconego i wielkiego znawcę sztuki o ogromnym poczuciu piękna<sup>95</sup>. „Obok talentu posiadał umysł wszechstronny, głębszy, zdobył sobie obszerną wiedzę encyklopedyczną, a nadto gruntowną znajomość historii sztuki, literatury i estetyki”<sup>96</sup>.

Wielokrotnie już cytowany Rogosz tak oto wspominał początki znajomości z artystą: „Dnia pewnego, kiedy łatwym zwycięstwem upojony, rezonowałem w cukierni głośno o sztuce, przystąpił do mnie jakiś jegomość niskiego wzrostu, szatyn, mogący mieć lat 40, i ten z uśmiechem na pół dobrodusznym, na pół sarkastycznym, przedstawił mi się krótko: – Wilhelm Leopolski, malarz. [...] Usiadł przy mnie i zaczął rozmawiać. Ledwie jednak rzucił kilka uwag o sztuce i o moich artykułach, zaraz poznałem, że mam do czynienia z człowiekiem nie tuzinkowym, z artystą szerokich poglądów i wyższego umysłu”<sup>97</sup>.

Artysta słynął zarówno z nieprzeciętnej umysłowości, jak i z niezwyklej osobowości. Miał naturę na wskroś artystyczną, ale pełną wewnętrznych sprzeczności i „wad tak wielkich jak wielki był jego talent”<sup>98</sup>. Był człowiekiem bardzo drażliwym, porywczym i niecierpliwym, o czym donoszą liczne anegdoty, towarzyszące

<sup>94</sup> Marius, *Echa zachodnie, Wiedeń, 27 stycznia*, „Kraj” 1892, nr 4 z 24 I (5 II), s. 15.

<sup>95</sup> W jakimś stopniu poddaje w wątpliwość znawstwo malarza, przynajmniej w zakresie rzeźby, jego ocena pod względem artystycznym pomników rycerskich z lwowskiego kościoła Dominikanów. Zob. A. Schneider, *Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie historycznie opisane, a pod względem sztuki ocenione przez Wilhelma Leopolskiego*, Lwów 1867, s. 22–27. Zob. I rozdz. niniejszej książki, s. 23, zwl. przyp. 30.

<sup>96</sup> S., *op. cit.*

<sup>97</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 8 z 21 II (4 III), s. 6.

<sup>98</sup> S. Blotnicki, *op. cit.* Zob. też *Temat...*, s. 6.

mu za życia<sup>99</sup>. Z czasem stał się skryty i nieufny, chorobliwie podejrzliwy w stosunku do wszystkich; cierpiał – według wielu – na manię prześladowczą, która sprawiła, że odsunął się od ludzi<sup>100</sup>. Musiał być też bardzo wymagający i przy tym wielce kry-

---

<sup>99</sup> Anonimowy sprawozdawca z lwowskiej wystawy obrazów z 1871 podał, że tuż przed jej zamknięciem przybyły trzy prace Leopolskiego, które jednak po paru dniach zabrał, „obrażony tym, jak powiadają, iż Towarzystwo sztuk pięknych mając zamiar nabyć jeden z nich do wylosowania, nie ofiarowało mu zań ceny, jakiej żądał”. Krytyk nie był jednak pewien, czy oferowana cena faktycznie była przyczyną wycofania obrazów, a jeśli tak – nie mógł on zrozumieć „takiej drażliwości, boć przecie podanie ceny, jaką kupujący za stosowną uważa, nie ubliża jeszcze nikomu ani artyście, ani jego dziełu [...]”, w: *Wystawa obrazów we Lwowie...*

Inna historia wiąże się z pocięciem *Kluczniaka Gerwazego*. Zob. III rozdz. niniejszej książki, s. 90.

Zaś Izidor Jabłoński, we wspomnieniach o Matejce, przytoczył jeszcze inną anegdotkę, jak to Leopolski podczas rysowania węglem na kartonie wielofiguralnej kompozycji *Żacy krakowscy*, „niezadowolony z siebie, pięścią roztargał swój szkic”, w: I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, „Lamus” 1911/12, s. 283.

<sup>100</sup> Marius w korespondencji z Wiednia z 27 stycznia 1892 r. pisał: „Duch jego nie był wolnym od urojeń. Wierzył mocno aż do śmierci w to, że »Matejko prześladowuje go, jako współzawodnika«. Była to jego – *idee fixe*, która zawiadła go przed kilkoma laty na obserwację do domu zdrowia. Do Matejki, który mu nie tylko nic złego, ale nic nie milego nie zrobił, którego nawet, zdaje się, osobiście nie znalazł [co nie jest jednak prawdą – K.R.] miał w swej fikсации wieczny żal, narzekając na niego, krytykując jego dzieła dosadnie, nienawidząc go nawet jako – urojonego współzawodnika”, w: Marius, *op. cit.* Zob. też fragment dotyczący historii fałszywego telegramu w I rozdz. niniejszej książki, s. 27–28.

O manii prześladowczej wspominał także Lewandowski. Według niego objawiła się ona już w czasie studiów monachijskich, a więc po incydencie z *Kluczniakiem Gerwazym*, a jeszcze przed zatargiem z Matejką, i spowodowała szybki powrót artysty do kraju w 1875. Na chorobę tę cierpiał też w ostatnim okresie swego życia w Wiedniu; Lewandowski pisał: „Z miesiąca na miesiąc coraz więcej czuwał się samotnym i opuszczonym, czuwał coraz większą nienawiść do ludzi i rodaków, winił wszystkich o chylący się ku upadkowi swój talent. Na każdym miejscu podejrzewał zastawione na życie zasadzki, przestał pracować, a ponieważ od czasu do czasu stykał się z nie bardzo pochlebną opinią o swoim postępowaniu,



tyczny względem siebie i swojej twórczości, skoro wciąż towarzyszyć mu miało uczucie frustracji: „[...] niezadowolony z siebie i ze świata, rozgoryczony szedł przez życie z wyższymi aspiracjami, którym nie dostawało sił i warunków odpowiednich [...]”<sup>101</sup>. Podawano też różne, nie do końca prawdziwe, przyczyny rozgoryczenia i apatii malarza<sup>102</sup>. Mówiono również o niestających kłopotach finansowych artysty, destabilizujących jego życie<sup>103</sup>.

jako człowieka i artysty, martwił się, gryzł, aż w końcu zapadł na chorobę umysłową manii prześladowczej”, w: R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 219.

Mania prześladowcza artysty – z kolei według Błotnickiego – sprawiała, że przenosił się on bez powodu z miasta do miasta, porzucając bez opieki pracownię i rozpoczęte prace. Jako przyczynę urojeń podał Błotnicki pewne zdarzenie z młodości artysty, kiedy udzielał on jeszcze w czasie studiów lwowskich, w okresie Wiosny Ludów, lekcji u ówczesnego dyrektora policji lwowskiej, Sacher Masocha. W czasie masowych aresztowań tamtejszej młodzieży Leopolski uniknął więzienia, co miało rzucić cień podejrzenia na artystę i zaważyć na jego reputacji w przyszłości; S. Błotnicki, *op. cit.*

Opinię co do tej choroby podzielał również J. Weigel, obarczając winą „zgrają, co to pod płaszczkiem przyzwoitości i nieraz niestety moralności i religijności, sama broi [...] okrzyczała go oczajduszą, niemal oszustem [...]”; J. Weigel, *op. cit.*, s. 4.

<sup>101</sup> Quis [M. Gawalewicz], *op. cit.*

<sup>102</sup> Jedną z takich przyczyn miał być fakt, że Leopolski jest nieślubnym dzieckiem. Krytyk podpisujący się S. pisał: „choć nikt artyście odczuć tego nie dawał, Leopoldski sam czuł się nieswojo, przypuszczając, że wszyscy spoglądają na niego z pogardą, politowaniem lub szyderstwem. Stał się zarozumiały i pyszny, a równocześnie rozgoryczony, co paraliżowało jego twórczość. Żył beczynnym, żałując się, że świat mu w robocie przeszkadza”. Również w ostatnim okresie życia w Wiedniu, według S., artysta „głosił wiecznie żale na niewdzięczny świat”. S., *op. cit.* Wrabcę odkryła jednak wpis urodzenia i chrztu artysty w księdze metrykalnej parafii w Drohobyczu, co ostatecznie obala tę hipotezę. H. Wrabcę, *Wilhelm Leopolski (1828–1892), życie i twórczość*, praca magisterska w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1970 (mpis), s. 1.

<sup>103</sup> Co potwierdzają listy artysty do Ziemiałkowskiego z 1878–1882 oraz do Künstlerhausu z 1881–1887, choć Rogosz pisał „tysiące przelewały się przez jego ręce i gdzieś nikły bez śladu” – J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 9, s. 5.

Ostatecznie zgodnie uznano w nekrologach Leopolskiego za artystę niespełnionego, który choć dobrze się zapowiadał, to jednak zaprzepaścił swoje możliwości twórcze. „Szkoda tego wielkiego talentu, szkoda człowieka, który zmarniał” – napisał Marius<sup>104</sup>. „Zmarnował się – stwierdził Rogosz – [...] a gdy telegram doniósł o jego śmierci, niejeden pytał: co zacz był ów Wilhelm Leopolski, którego prawie nikt nie znał? Był to meteor jasny, który w przestrzeni zgasł bez śladu...”<sup>105</sup>.

W rozdziale tym, podejmującym zagadnienie ewoluującej w czasie recepcji poszczególnych gatunków malarskich uprawianych przez Leopolskiego, zatrzymałam się jedynie przy wybranych dziełach. Były one istotne ze względu na głosy krytyki, które przygotowały w pewien sposób widzów do odbioru tych dzieł oraz ukształtowały opinię o samym artyście, jego talencie i w efekcie całej twórczości.

<sup>104</sup> Marius, *op. cit.*

<sup>105</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5. Podobnego zdania, co Marius i Rogosz, był i Henryk Piątkowski zaliczający artystę „do kategorii zmarnowanych”; w: H. Piątkowski, *Album Sztuki Polskiej. Wystawa retrospektywna w Warszawie 1898*, Warszawa 1901, s. 162.



### III. MALARSTWO RODZAJOWE I PEJZAŻOWE

W zbiorach Fundacji X. Czartoryskich w Krakowie, w albumie nr 765: *Rysunki i szkice oryginalne artystów polskich i innych*, przechowywana jest dość jednorodna pod względem stylistycznym grupa niewielkich i nie za dobrych artystycznie akwrel Leopolskiego<sup>1</sup> (rozwiązanych w podobnej, monochromatycznej kolorystyce, na zbliżonych prostokątnych formatach), z widokami ważnych historycznie zamków – dawnych warowni a zarazem rezydencji magnackich (w Złoczowie, Podhorcach, Brzeżanach, Zbarażu) oraz ich ruin (w Trembowli, Rakowcu nad Dniestrem, Jazłowcu i Gologórach koło Złoczowa<sup>2</sup>), a także świątyń (monaster Bazylianów w Podhorcach). Architektura tych zamków wykreślona jest sztywno, niekiedy chwiejnie, bez wprawy i sprawności technicznej, polotu i lekkości szkicu akwarelowego. Akwarele te powstały na fali jeszcze romantycznego kultu przeszłości; artysta włącza się nimi w nurt „historyczno-starozżytniczopatriotycznego” utrwalania dawnych, świetnych zabytków narodowych oraz rodzimych pamiątek. Mogły zostać nama-

---

<sup>1</sup> 11 akwrel, ok. 1848–1852, Fundacja X. Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. 1730–1740.

<sup>2</sup> O zamkach w Gologórach, Jazłowcu, Rakowcu i Trembowli pisze A. Czolowski, *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, Lwów 1892, s. 18, 21–23, 42–43, 54–58.

lowane już w okresie studiów lwowskich (1848–1852)<sup>3</sup>, można je zatem uważać za najwcześniejsze znane prace artysty, dotąd za taką uchodził *Bł. Izajasz Boner* z 1852 roku.

W okresie studiów krakowskich Leopolski malował niewielkiego formatu realistyczne scenki rodzajowe o tematyce wiejskiej, z postaciami chłopów i Żydów, zapewne pod wpływem W. Łuszczkiewicza, i urządzanych przez niego wycieczek krajoznawczo-artystycznych, jak i ogólnie głoszonych poglądów<sup>4</sup>. Z lat 50. znanych jest i zachowanych siedem prac artysty, z czego sześć przechowywanych jest w zbiorach muzealnych.

Z omawianego zakresu tematycznego dwa najwcześniejsze, szkolne i nieporadne jeszcze dzieła to: *Złamane koło* z 1854 oraz *Podwoda*, oba z wrocławskiego Muzeum Narodowego<sup>5</sup>. Stylistyka obu prac jest zbliżona, z tego też względu można i *Podwodę* datować na ok. 1854 rok.

---

<sup>3</sup> Nie jest do końca pewne, czy wszystkie akwarele z widokami zamków i ich ruin powstały z natury. W tym samym albumie bowiem znajdują się również dwie akwarele z Bramą Krakowską oraz Pałacem Ujazdowskim w Warszawie, obie z dopiskiem „rys. r. 1795”, co wskazywałoby na posługiwanie się jakimiś wcześniejszymi ilustracjami.

<sup>4</sup> Hasła i manifesty formułowane jeszcze w dobie romantyzmu m.in. przez Emigracyjne Towarzystwo Demokratyczne Polskie czy galicyjskie Stowarzyszenie Ludu Polskiego odnośnie „sprawy chłopskiej”, wyrosłe na bazie ruchów politycznych i przemian społecznych, rozeszły się szerokim echem po ówczesnej literaturze, publicystyce i sztuce, czego dowodem były działalność i twórczość np. Wincentego Pola, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Oskara Kolberga. Tematykę wiejską z powodzeniem upowszechniała szkoła warszawska, obrazy rodzajowe z życia wsi były więc typowe dla środowiska warszawskiego lat 50. XIX wieku, zwłaszcza dla artystów z „grupy Marcina Olszyńskiego”, których łączyły wspólne studia plenerowe i wędrowki po kraju.

<sup>5</sup> Prezentowane były wspólnie w 1981 roku na wystawie w Nowym Sączu, poświęconej polskiej wsi w malarstwie z lat 1795–1914. Zob. *Wieś polską w malarstwie lat 1795–1914. Katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu*, oprac. E. Karolini-Woźnicka, Nowy Sącz 1981, s. 14, nr 95, 96.



*Złamane koło*<sup>6</sup> to rozgrywająca się na tle późnojesiennego pejzażu scena, w której widzimy chłopa i Żyda zaskoczonych nieprzewidzianym wypadkiem. Tytułowe złamane koło – od drabiniastego wozu z koniem, posłużyło malarzowi za pretekst do przedstawienia prostej historyjki rodzajowej. Kompozycja obrazu zbudowana została po przekątnej, dynamizującej całą scenę. Diagonalę wyznaczają ukazany w perspektywicznym skrócie wóz, który zatrzymał się tuż przed kładką oraz stojące przy nim i rozmawiające z sobą postacie Żyda w głębi i chłopa z przodu, przytrzymującego spadający z wozu wór.

Drugi, słabszy obraz *Podwoda*<sup>7</sup> ukazuje na tle sennego, zimowego pejzażu jadący, załadowany worami wóz drabiniasty, na którym siedzi śpiący, oparty o skrzynię Żyd ze spuszczoną na bok głową. Za koniem zaś kroczy chłop, poganiający zwierzę batem, który trzyma uniesiony nad głową.

W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki przechowywane są dwie inne prace artysty o tej samej tematyce wiejskiej: *Obiad przy pracy* (nazywany zamiennie *Posiłkiem*, najczęściej zaś *Spoczynkiem pod Bielanami*<sup>8</sup>) z 1855 oraz *Wyjazd na robotę* z 1856 roku. Pierwszy z nich – *Obiad przy pracy*<sup>9</sup> – jest niewielkich rozmiarów kompozycją olejną na tekturze, w której, na tle wzniesień w oddali, przedstawiona została rodzina chłopska podczas przerwy na posiłek. Siedzący pod drzewem mężczyzna trzyma dzban i spogląda na stojącą przed nim kobietę, najwyraźniej oczekując, aż ta wyjmie z wiklinowego kosza jedzenie. Spódnicy kobiety chwyciła się mała dziewczynka, która przyciska rękę do piersi, chowając w niej coś, co nęci towarzyszącego jej psa. Za nimi stoi wóz z ukazanymi od tyłu końmi i z krzątającym się przy nich chło-

<sup>6</sup> MNWr/nr inw. VIII-420; ol.pl., 32,5 x 40 cm; sygn. l.d.: *Leopolski/854*.

<sup>7</sup> MNWr/nr inw. VIII-421; ol.pl., 32,5 x 39,5; sygn. l.d.: *Leopolski*.

<sup>8</sup> E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904*, Kraków 1905, s. 87, wymienia: „1855 Spoczynek pod Bielanami, olej”; zob. także: *SAP*, V, Warszawa 1993, s. 44; *PSB*, t. XVII, z. 72, s. 76.

<sup>9</sup> LGS/nr inw. 2632; 19,8 x 24,5; sygn. l.d.: *Leopolski 855*.

il. 1

pem; z przodu po lewej – porzucony pług. Kompozycja ta stanowiła zapewne szkic przygotowawczy do powstałego rok później obrazu, który w 2001 roku pojawił się na aukcji w warszawskim domu aukcyjnym Ostoya. Obraz, w katalogu aukcyjnym opatrzony tytułem *Odpozynek oracza [Spoczynek pod Bielanami?]*, był sygnowany: *Leopolski 1856*<sup>10</sup>. I choć powtarzał dość dokładnie ogólną kompozycję, to jednak różnił się od lwowskiej wersji pewnymi szczegółami oraz starannością wykonania i wykończenia. Z porównania obu prac wynika, że wstępne studium lwowskie poddane zostało w dalszym opracowaniu pewnej stylizacji i korekcie. Wyraźne zmiany obserwuje się bowiem w przypadku niektórych elementów pejzażu. Piaszczysta droga, biegnąca prosto w głąb kompozycji na lwowskim szkicu, zostaje odmiennie poprowadzona na obrazie właściwym, na którym efektownie wije się i ginie za końmi. Rozłożyste, pełne naturalności drzewo ze szkicu zostało zamienione na wpół spróchniałą, wydrążoną topolę, ostro rysującą się na tle gór i nieba. Nie rzuca ona już cienia, jak na szkicu; chłop siedzi zatem w słońcu, nie bezpośrednio na trawie, lecz na białym płaszczu, obok leży czarny kapelusz. Ledwie widoczną w oddali na lesistym wzniesieniu dwuwieżową fasadę kościoła, na obrazie właściwym artysta przybliży i przekształca w doskonale rozpoznawalną bryłę kościoła Kamedulów z podkrakowskich Bielan, z trzema wieżami, ujętą od strony południowo-zachodniej. Bardziej dekoracyjnie też traktuje wyraziściej ukształtowane wzgórza i chmury. Zaorane pole ze szkicu, widoczne za końmi, w wersji ostatecznej zostało zredukowane do niewielkiego fragmentu ziemi pod pługiem. Dziewczynka trzymająca się kobiecej, matczynej spódnicy na szkicu, na obrazie właściwym została nieznacznie wysunięta przed matkę. Artysta wprowadził też drobne zmiany kolorystyczne, barwy dziew-

---

<sup>10</sup> *Malarstwo, rzeźba. Katalog Aukcyjny Domu Aukcyjnego Ostoya z 25 III 2001*, oprac. R. Bobrow, A. Hanaka, M. Ochnio, T. Richter, E.K. Świątlicka, Warszawa 2001, poz. 38 (ol.pl., 40 x 50; sygn. śr.d.).



częcej spódniczki z brązowej na niebieską oraz maści konia, z białego na łaciatego.

Przykład tych dwóch obrazów dowodzi, że artysta wykonywał wstępny szkic olejny, najprawdopodobniej bezpośrednio z natury, który mógł się odznaczać ścisłością obserwacyjną i świeżością artystyczną. W dalszym jednak opracowaniu, zapewne już w pracowni, ulegał on zmianom albo wręcz powstawał nowy obraz na bazie szkicu, starannie zakomponowany z poszczególnych elementów pejzażowych, lekko idealizowany. Nie wiadomo, czy taką metodą pracy, nieco anachroniczną, kojarzącą się z dobą romantyzmu, kiedy to malarstwo rodzajowe wciąż było skłonne do idealizacji malowniczej wsi, posługiwał się Leopolski zawsze, gdyż nie zachowały się inne przykłady szkicu i obrazu skończonego z tego gatunku. Na krakowskiej wystawie TPSP w 1856 roku prezentowany był *Spoczynek pod Bielanami*<sup>11</sup> i mogła to być wówczas wersja ostateczna, wykończona obrazu, do którego tytuł ten jest bardziej adekwatny niż do szkicu, który z kolei chętniej opatrzyłoby się nazwą *Obiad przy pracy* albo *Positek*.

Drugie wspomniane płótno ze zbiorów lwowskich, niewielkich rozmiarów *Wyjazd na robotę*<sup>12</sup> przedstawia na piaszczystej drodze dwóch rozmawiających ze sobą chłopów. Jeden z nich wstrzymał konie, ciągnące pług i siedząc na jednym z nich odwrócił się w stronę idącego chłopca z kosą, który żywo gestykułując najwyraźniej o czymś mu mówi. Z prawej strony w oddali widać małą postać chłopki, która pogania batem krowę. Ujęcie ludzi i koni wkomponowane zostało w rozległy, nieco pusty pejzaż o obniżonej linii horyzontu, tak, iż powstała znaczna przewaga lekko zaciągniętego chmurami nieba nad wąskim pasem ziemi. Artysta starał się utrwalić na płótnie chwilowość zwyczajnej, codziennej sceny z życia chłopów w połączeniu z ulotną

<sup>11</sup> *Katalog dzieł sztuki na wystawie powszechnej TPSP w Krakowie w r. 1856*, Kraków 1856, s. 4, nr 95a.

<sup>12</sup> LGS/nr inw. 330; ol.pl., 34 x 42; sygn. p.d.: *Leopolski W 1856*.

nastrojowością tuż po wschodzie słońca. Kolorystyka płótna rozegrana w brązach i zieleniach, ożywiona jest drobnymi czerwonymi akcentami (chusta i spódnica chłopki, łata sierści krowy, brzegi chłopskiej sukmany i kamizelki, wór przewieszony przez kosę).

*Wyjazd na robotę* miał swój odpowiednik tematyczny – *Powrót z roboty*, obecnie zaginiony. Wiadomo jednak, że razem prezentowane były na krakowskiej wystawie roku 1857, o czym donosił w „Dzienniku Literackim” anonimowy recenzent pisząc: „Leopolskiego z Krakowa dwa obrazki: wyjazd na roboty o wschodzie i powrót z roboty o zachodzie słońca. Szczęśliwy wybór swojskiego przedmiotu; cecha charakterystyczna naszego kraju trafnie schwycona, koloryt nieco jaskrawy z powodu ubiegania się o efekt przez kontrasty w oświeceniu”<sup>13</sup>. Być może, że to właśnie o zaginionym dziś *Powrocie z roboty* wspominała „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” z 1856 roku, kiedy notowała: „Pan Leopolski [...] wykonał prześliczny krajobraz przy zachodzie słońca”, na którym – istotna wskazówka – przedstawieni zostali „dwaj krakowiaczy na wozie zaprzężonym parą kłusujących koni, odznaczający się charakterystycznym wyrazem, są pełni ruchu i życia. W kolorycie czuć niezmierne ciepło [...]”<sup>14</sup>.

Przechowywany w krakowskim Muzeum Narodowym *Targ o jałówkę*, zwany inaczej *Sceną przed karczmą* lub *Powrotem z jarmarku*<sup>15</sup> jest jedną z największych pod względem rozmiarów prac artysty z zakresu tej tematyki, prócz *Sceny wiejskiej pod młynem* ze zbiorów wrocławskich. Obraz krakowski jest wielopostaciową kompozycją, złożoną z kilku osobnych, rozgrywających się nie-

<sup>13</sup> *Wystawa obrazów w Krakowie, Kraków 20 kwietnia 1857*, „Dziennik Literacki” 1857, nr 53 z 7 V, s. 460. Obrazów tych nie wymienia jednak krakowski katalog TPSP z 1857 r.

<sup>14</sup> *Rozmaitości*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 106 z 12 (24) VII, s. 4. E. Świeykowski zaś w Pamiętniku TPSP odnotował w formie bardziej rozbudowanej tytuł tego obrazu: „Powrót z roboty przy zachodzie słońca, krajobraz z okolic Krakowa, olej”. Zob. E. Świeykowski, *op. cit.*, s. 87.

<sup>15</sup> MNK/nr inw. IIa-804; ol.pl., 50 x 63,6; sygn. l.d.: *W. Leopolski 1867*.



zależnie od siebie scenek sytuacyjnych, z których główna toczy się na pierwszym planie. Jest to tytułowy targ pomiędzy chłopem sprzedającym cielę a kupującym Żydem, który to targ, jak się wydaje, został sfinalizowany. Znakiem pieczętującym transakcję jest uścisk rąk obu postaci. Scenie tej przygląda się chłopka z worem na plecach, która stara się powstrzymać chłopą przed oddaniem zwierzęcia, a także żydowski chłopiec, trzymający ręce w kieszeniach krótkich pump. W głębi obrazu znajduje się ukośnie ustawiona drewniana karczma, która zajmuje znaczną część przestrzeni obrazu i stanowi ciemne tło dla rozgrywającej się przed nią sceny. Zza karczmy nieznacznie wystaje żuraw. W jej podcieniach widoczna jest grupka trzech innych postaci: chłop karmiący konie, schylona stara chłopka zawiązująca toból i stojąca obok młoda kobieta. Po przeciwległej stronie, pod drzewem przedstawiona została siedząca i wciągająca buty kobieta. Droga, obok karczmy, nadjeżdża zaprzężony w konie wóz z sianem prowadzony przez chłopą, podczas gdy drugi chłop siedzi na sianie. W oddali zaś widać fragment górzystego pejzażu. Kompozycja całości jest przemyślana i zrównoważona, jej główną oś wyznacza postać sprzedającego chłopą, którą tym samym artysta uczynił najważniejszą. Najbardziej znaczącym i centralnym elementem opartej na trójkącie kompozycji jest cała pierwszoplanowa grupka, na której kumuluje się światło. Została ona dodatkowo, dla spotęgowania efektu, kontrastowo zestawiona z ciemnobrązową tonacją karczmy i drogi, a także z intensywnym błękitem pogodnego nieba. Całość malowana jest zróżnicowanymi, intensywnymi barwami, grubo, z zastosowaniem impastów dla zaznaczenia światła. Współczesna krytyka pozytywnie zaopiniowała obraz, który okazał się przełomowy w karierze artysty. W 1857 roku, przed zbliżającą się krakowską wystawą w roku następnym, na której obraz był eksponowany<sup>16</sup>, krytyk „Czasu”

---

<sup>16</sup> *Katalog dzieł sztuki na wystawę powszechną TPSP w Krakowie w r. 1858*, Kraków 1858, s. 1, nr 8: „Targ o jałówkę <olejny>”.

(zapewne Siemieński) donosił: „[...] p. Leopolski, który zaszczytnie dał się poznać w rodzajowych swych kompozycjach, wykończył olejny obraz mogący stawić go w rzędzie najlepszych polskich rodzajowych malarzy. Jest to scena przed karczmą, scena niby przed jarmarczną; na samym gościńcu arendarz z synkiem swoim opadają krakowskich wieśniaków i widać kupują od nich jałówkę prowadzoną na powrozie. Chciwość kupca, niedowierzanie i niepewność sprzedawców, pochwycone są z wielkim talentem obserwacyjnym nie tylko w wyrazie twarzy ale i ruchów. Wszystkie akcesoria studiowane są z natury – światło i cienie rzucone rozumnie, a harmonijny ton rozlany na całym obrazie. Znać tu siłę kolorytu, znać trafność, która choć jeszcze szuka, ale umie znaleźć i wybrać szczęśliwie”<sup>17</sup>. Większość karczm wiejskich była w tym czasie arendowana przez Żydów, co ułatwiło oskarżenie ich o bogacenie się kosztem chłopów, o ich rozpijanie i oszukiwanie. Sama karczma zaś była nie tylko ulubionym miejscem spotkań chłopskich, lecz także bijatyk i awantur, a w końcu miejscem, gdzie Żydzi prowadzili nie zawsze uczciwe interesy. Artysta być może starał się odsłonić i przedstawić w pełnym świetle (na obrazie – słonecznym) takie transakcje, w których ofiarami „chciwości kupców” żydowskich padali „niedowierzający i niepewni” chłopci. Ciemna tonacja karczmy na obrazie być może w intencji artysty oznaczać miała mroczne „siedlisko występku”. W takim wypadku byłby to jedyny znany obraz Leopolskiego, z którego przebiegałaby nuta społecznej krytyki, obraz na swój sposób wyjątkowy wśród innych, wolnych od akcentów społecznych scen wiejskich.

Kolejna niewielka praca rodzajowa z postaciami chłopów, malowana na kartonie, nosi tytuł *Przed kuźnią wiejską*<sup>18</sup> i podobnie rozpada się na kilka scenek, które tworzą: idąca po piaszczy-

<sup>17</sup> [L. Siemieński], *Wiadomość artystyczna*, „Czas” 1857, nr 273 z 28 XI, s. 2. Zob. też II rozdz. niniejszej książki, s. 39.

<sup>18</sup> MNW/nr inw. Rys.Pol. 5742; ol.tekt; sygn. *Leopolski*.



stej drodze kobieta z konwiami, nadjeżdżający z naprzeciwka wóz drabiniasty oraz dwaj chłopci, oglądający koło od wozu przed tytułową kuźnią. Scena rozgrywająca się na szaroniebieskawym tle utrzymana jest w ciepłych brązach, nieznacznie ożywionych zielenią.

Holenderski typ scenerii spotykamy w ostatnim zachowanym obrazie artysty z tego działu tematycznego – w nastrojowej i sielskiej *Scence wiejskiej pod młynem*, zwanej inaczej *Krajobrazem letnim* z 1857 lub 1858<sup>19</sup>. W tym też roku wystawiona była na krakowskiej wystawie obrazów, gdzie została określona przez Siemieńskiego jako „pejzaż, wyobrażający »Scenę wiejską«”<sup>20</sup>. Jest to obraz z pogranicza pejzażu i sceny rodzajowej, w którym miniaturowe postacie zostały nieomal sprowadzone do roli sztafażu. Wiejska scenka rozgrywa się tuż obok stojącego nad wodą młyna, którego niewielka część z kołem wodnym widoczna jest z prawej strony kompozycji, i tworzą ją: chłopka z konwią zmierzająca w stronę wody, w której stoi para koni; chłop siedzący na jednym z nich i przytrzymujący na uwięzi drugiego, wierzgającego wierzchowca oraz jeszcze jeden chłop konno, przypatrujący się scenie w wodzie i pędzący, po drodze biegnącej w głąb obrazu, bydło. Za nim, tuż przed opłotkami niewidocznej na obrazie zagrody, stoi maleńkie dziecko wiejskie w długiej koszuli. Horyzont w oddali przysłania unosząca się poranna mgła, spoza której wylania się wśród drzew sylwetka kościoła. Nastrojowością, sposobem widzenia i interpretacją zjawisk przyrody nawiązuje w tym płótnie Leopolski do holenderskich malowideł pejzażowych XVII wieku. Chłód mglistego poranka, wilgotna atmosfera, wypełniona powietrzem przestrzeń, ale także woda, młyn wodny, kształt listowia drzew i sposób ich malowania, sztafaż ludzki sprowadzony do minimum – wszystko to wskazuje

il. 2

<sup>19</sup> MNWr/nr inw. VIII-1216; ol.pl., 49,5 x 66; sygn. l.d.: *W. Leopolski*.

<sup>20</sup> L. Siemieński, *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas” 1858, nr 105 z 8 V, s. 3 (dokończenie). Obrazu jednak nie wymienia katalog TPSP z 1858 r.

na wpływy holenderskie. Motyw młyna wodnego nasuwa skojarzenia z obrazami Jacoba van Ruisdaela, a zwłaszcza z dziełami szczególnie cenionego ówczesnie pejzażysty holenderskiego, Meindert Hobbema. Jeśli faktycznie Leopolski przebywał w Wiedniu już w 1848 roku, to już wówczas miał okazję zapoznania się z XVII-wiecznym malarstwem holenderskim w zbiorach austriackiej stolicy. Nie oznacza to jednak, że i w Krakowie, w tym czasie, kiedy obraz powstawał, nie było możliwości czerpania inspiracji z holenderskich płócien, znajdujących się w lokalnych kolekcjach<sup>21</sup>. Również i urządzona w 1853 przez krakowskie TPSP wystawa obrazów wypożyczonych z prywatnych zbiorów – galerii pałacowych różnych rodów (Potockich, Lubomirskich, Wąsowiczów) stwarzała okazję do obeznania się z wielką sztuką. Sposób, w jaki Leopolski namalował swoje płótno, łącząc holendryzujące tło pejzażowe z polskim sztafażem, nie należało też w tym czasie do specjalnych rzadkości; podobne ujęcia można zobaczyć chociażby u Kostrzewskiego. Konstrukcja *Sceny wiejskiej pod młynem* przypomina nieco rozwiązanie kompozycyjne obrazów wyżej wspomnianych malarzy holenderskich, a także Salomona van Ruisdaela (*Wieś w cieniu drzew* z Galerii

---

<sup>21</sup> Np. kolekcja Łukasza Dąbskiego posiadała w swych zbiorach malowidła siedemnastowiecznych, a przede wszystkim osiemnastowiecznych malarzy austriackich, niemieckich i holenderskich. W 1854 r. przekazana została przez kolejnego jej spadkobiercę Władysława z Lubrańca Dąbskiego w depozyt TPSP w Krakowie. Towarzystwo we własnej siedzibie, a także w salach Sukiennic udostępniło kolekcję zwiedzającym co najmniej w 1860 r. Zob. L. Brusiewicz, T.F. de Rosset, *Uwagi o tzw. Galerii Dąbskich w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie*, w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1998, z. 326, s. 104–105. Galeria Dąbskich nie była jedyną, która mogła ówczesnie dostarczać inspiracji młodym krakowskim artystom. Inną możliwość zaznajomienia się artystów polskich z XVII-wiecznym holenderskim pejzażem i malarstwem rodzajowym stwarzała w tym czasie kielecka galeria Tomasza Zielińskiego. Zob. I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław 1973. Należy dodatkowo zwrócić uwagę na fakt, że w szkole warszawskiej studenci komponując pejzaże zazwyczaj wzorowali się na płótnach Ruisdaela i Hobbema. Wspomina o tym T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 85.



Drezdeńskiej). Oparta jest bowiem na przeplatających się strefach cienia i światła. Padające zza młyna światło wschodzącego słońca obejmuje swym zasięgiem wszystkie postacie i kontrastuje z pograżonym w cieniu planem pierwszym, oraz ze strefą planu dalszego – zwartą grupą drzew, by ostatecznie utworzyć jasną przestrzeń w oddali. Podczas gdy w *Targu o jałówkę* artysta używa jeszcze dość szerokiej gamy nasyconych barw, to w *Scenie wiejskiej pod młynem* redukuje już paletę do szarości, stłumionych brązów i zieleni, ożywionych jedynie jasnymi akcentami wschodzącego dnia. A oto, jak ocenił obraz wspomniany już wcześniej Siemieński: „[...] poranek jesienny, mglisty, w głębi widok na wieś, na pierwszym planie część młyna, woda, cieniste drzewa i sztafaż ze wszystkiego najlepszy, bo znać w nim biegłość malarza w chwytaniu charakterystycznych postaci naszych wieśniaków: jakaś kobieta z konewkami nad wodą, parobek pławiący parę koni i drugi siedzący bokiem na koniu, jakby przypatrujący się tej scenie ze wzgórza. Wszystko to szczere krakowskie typy. Ledwo kilka miesięcy przedziela ten obrazek od poprzedzającego: *Targ na jałówkę przy karczmie*, a postęp widoczny w kolorycie i sposobie malowania, więcej lekkości powietrza i wdzięku. Tylko malując wiele, przestając z naturą i badając ją okiem artysty, może do tego doprowadzić p. Leopolski swoje obrazy, że im nada charakter oryginalny, a właściwy naszej ziemi i naszemu ludowi”<sup>22</sup>.

Jako uważny obserwator, starał się artysta uchwycić w powyższych obrazach polską, podkrakowską wieś, w jej cechach charakterystycznych i lokalnym kolorycie, choć nie bez rysów idealizacji, jak dowodzi *Spoczynek pod Bielanami*. Dawał pogodny obraz wsi i jej mieszkańców w ich codzienności. W obrazach tych pojawiają się proste i zwyczajne motywy wiejskiego krajobrazu, którymi nie przeładowywał kompozycji, lecz dyskretnie je zaznaczał: opłotki – zawsze jednak niewidocznej chaty, młyn z kołem wodnym, karczma z wystającym zza niej żurawiem, a wszystko

il. 1

<sup>22</sup> L. Siemieński, *op. cit.*

to na tle widniejącego w oddali kościoła czy gór. Mieszczą się więc te obrazy w obowiązującym ówczesnie schemacie kształtowania wizerunku polskiej wsi. Cała ta wczesna grupa dzieł z lat 50. jest świadectwem stopniowego doskonalenia precyzji widzenia i nabywania sprawności warsztatowej. Toteż o ile dwie pierwsze prace artysty, *Złamane koło* i *Podwoda*, wykazują jeszcze niemałe błędy rysunkowe postaci, o słabo zindywidualizowanych rysach twarzy, zachwianych proporcjach ciała, mało spójnych z tłem pejzażowym oraz pewną sztywność konstrukcji i ogólną niewprawność artysty, to kolejne obrazy będą już sprawniej malowane, wyważone i bardziej przemyślane kompozycyjnie. Powiększy się w nich liczba osób, ale ich skala zostanie zdecydowanie pomniejszona na rzecz pejzażu, najwyraźniej coraz bardziej rozbudowywanego. Pewniej i swobodniej będzie także operować artysta w późniejszych pracach plamą barwną i światłocieniową. We wszystkich tych obrazach Leopolski zdradzał zainteresowanie różnymi ujęciami światła w pejzażu i jego refleksami, studiując je w różnych porach. Przedstawiał zatem chłopów na tle zimowego, późnojesiennego czy letniego krajobrazu, przy wschodzie lub zachodzie słońca, w mglistym poranku bądź wieczornym zmierzchu. Było to efektem nowej praktyki wprowadzonej do krakowskiej szkoły – studiów plenerowych, uczących w wyniku bezpośredniego kontaktu z naturą widzenia i utrwalania ulotnych zjawisk przyrody. Farbę nakłada artysta z reguły grubiej, stosując impasty dla zaakcentowania światła, urozmaicając tym samym fakturę płótna. Obrazy te nie stanowią il. 2 szczególnie wybitnych osiągnięć artysty (poza może *Krajobrazem letnim*) i nie znalazły też, z małymi wyjątkami, wyraźnej kontynuacji w dalszych okresach twórczości.

Z innych dzieł namalowanych w tym czasie, a znanych już tylko ze wzmianek w prasie, należy wymienić: *Puszcze Niepołomicką w zimie* (olej) – efekt wędrowek artysty w okolicie Niepołomic<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Efektami podobnych wypraw plenerowych podejmowanych już w okolicie



oraz *Studium dziewczynki z trzaskami*, które nie zyskało uznania<sup>24</sup>. Obie prace prezentowane były na krakowskiej wystawie roku 1859<sup>25</sup>.

Dalekie echa tematyki wiejskiej dają się jeszcze zauważyć w dwóch, znacznie późniejszych pracach, m.in. w niewielkim olejnym *Studium krowy na tle pejzażu*, zwanym niekiedy *Krową u wrót zagrody wiejskiej, Krówką pod płotem*, bądź po prostu krótko *Pejzażem*<sup>26</sup>. Jest to unikalna kompozycja w twórczości Leopolskiego ze względu na nietypowy motyw animalistyczny, stanowiący sam w sobie temat obrazu. Na tle równinnego krajobrazu z samotną wierzbą i chatą w oddali, ukazana została krowa na lekko rozstawionych nogach, przed bramą zagrody. Zatrzymała się jakby na chwilę i z ciekawością odwróciła łeb w stronę niewidocznej zagrody wiejskiej. Nowością w stosunku do poprzednich obrazów jest znaczne rozjaśnienie barw, szkicowość malowania, bogatsze efekty fakturalne i wartości kolorystyczne. Studium to, wykonane w świetle słonecznym, tworzy harmonię pastelowych kolorów, w odcieniach kremowym i brązowym, z żywszym akcentem przesłoniętego chmurami nieba, przechodzącego w jasny błękit. Tę nieco sentymentalną i sielankową scenkę można odbierać jako syntetyczny obraz polskiej wsi, ze względu na nagromadzone w niej motywy jak: krowa, wierzba, bocian stojący w gnieździe ponad drzewami zagrody, chata w oddali. *Krowa u wrót* eksponowana była na V wystawie lwowskiego TPSP 1871/72<sup>27</sup>,

il. 3

---

Krakowa i w góry są: rysunek z wyobrażeniem *Chłopa z okolic Krakowa* (MNK, Oddział Czapskich), *Studium Górala* (gwasz, MNW); ponadto rysunki, według których powstały następujące ryciny: *Kościół św. Katarzyny XX Augustianów w Krakowie*, *Pałac w Woli Justowskiej pod Krakowem* oraz *Dom Kromera w Bieczu*.

<sup>24</sup> *Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 43 z 29 V, s. 344.

<sup>25</sup> *Katalog dzieł sztuki na wystawie powszechnej TPSP w Krakowie w r. 1859*, Kraków 1859, s. 1, nr 3; E. Świeykowski, *op. cit.*, s. 87: „1858 Dziewczyna z trzaskami, olej”.

<sup>26</sup> MNK/nr inw. IIa-930; ol.pl., 37 x 29; sygn. p.d.: *W. Leopolski*.

<sup>27</sup> *Katalog V Wystawy dzieł sztuki urządzonej przez Towarzystwo przyjaciół sztuk Pięknych we Lwowie 1871/72*, Lwów 1872, s. 1, nr 12.

powstać musiała zatem ok. 1871 roku, w I okresie lwowskim. Anonimowy recenzent z tej wystawy napisał z przesadą: „[...] krowa u wrót zagrody wiejskiej [...] jest ślicznie pomyślana i byłaby miłą sielanką, gdyby zły rysunek nie psuł wrażenia”<sup>28</sup>.

Ostatnią znaną pracą Leopolskiego z zakresu gatunku pejzażowego jest niewielki *Zachód słońca* ze zbiorów warszawskich<sup>29</sup>. Przedstawia nastrojowe ujęcie krajobrazu tuż po zachodzie słońca, w którym to pejzażu ukazane zostały od tyłu maleńkie sylwetki ludzkie nad brzegiem jeziora okolonego wzgórzami. Widać zatem na pierwszym planie chłopą pojącego parę koni, zaś z prawej grupkę kobiet z dziećmi i psem. Wszystkie postacie potraktowane są bardzo ogólnikowo i szkicowo, bez zaznaczania szczegółów; rozegrane są w jednej brązowej tonacji. Na horyzoncie wylaniają się zarysy bliżej nieokreślonych budowli. Z natury malowniczy zachód słońca jest okazją do podniesienia barwności obrazu, w twórczości Leopolskiego raczej niespotykanej. Narzucił odmienną, monochromatyczną, lecz głęboką i nasyconą kolorystykę, wykorzystującą zestawienia żółcieni, różu, czerwieni i brązu. Obraz zakomponowany został horyzontalnie, z poziomych stref, wzmocnionych kolorystycznie, przydających statyki oraz podkreślających spokój i wyciszenie, właściwe dla kończącego się dnia. Wystawiony w 1875 roku na krakowskiej wystawie TPSP zyskał pochlebne recenzje, w których wyróżniano „wielkie artystyczne zalety” obrazu<sup>30</sup>, „żywy koloryt zachodu, a co lepsza, uroczysty spokój”<sup>31</sup>. Powstał zatem przed 1875 rokiem, zapewne w czasie pobytu Leopolskiego w Monachium. Kolejny raz prezentowany był w 1915 roku w Wiedniu<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> O tegorocznej wystawie obrazów we Lwowie, „Kłosy” 1872, nr 390 z 7 (19) XII, s. 412.

<sup>29</sup> MNW/nr inw. 128479; ol.pl., 33 x 52; sygn. p.d.: *W Leopolski*.

<sup>30</sup> *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Kraków w lutym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 375 z 6 III, s. 156.

<sup>31</sup> Gerwazy, *Korespondencja czasopisma Kłosy, Kraków w lutym*, „Kłosy” 1875, nr 507 z 6(18) III, s. 171.

<sup>32</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej*, z przedmową J. Bołoz Antoniewiczza,



Kolejna grupa obrazów związana jest z tematyką żydowską. Artysta już we wcześniejszych, wiejskich scenkach rodzajowych umieszczał pojedyncze postacie żydowskie. Podejmując to zagadnienie wpisuje się Leopolski w długą tradycję przedstawieniową w polskim malarstwie, sięgającą przełomu XVIII i XIX wieku i kontynuowaną z powodzeniem przez cały wiek XIX<sup>33</sup>. Po powrocie do kraju w 1862 roku malarz osiadł na pewien czas u swego brata Alojzego, w Brodach, galicyjskim mieście, w którym Żydzi stanowili większość mieszkańców. W czasie tego pobytu tworzył realistyczne scenki rodzajowe z życia miejscowych Żydów. Namalował wówczas dwie wersje *Żydów w bożnicy Brodzkiej* (inaczej *Wnętrze bożnicy w Brodach*), z których jedna, nieznacznie większa, zrealizowana na desce, przechowywana jest w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, druga, mniejsza, na tekturze – w Moskwie<sup>34</sup>. Wersja moskiewska znana jest mi jedynie z reprodukcji zamieszczonej w „Kłosach” z 1874 roku<sup>35</sup>. Obie wersje pod względem kompozycyjnym są do siebie bardzo zbliżone, różnice dotyczą przede wszystkim ustawienia pojedynczych postaci Żydów oraz odmiennych w obu przedstawieniach kapiteli słupów. O stronie plastycznej reprodukowanego w drzeworycie obrazu naturalnie nic się nie da powiedzieć. Z tego też względu analizie poddaję przede wszystkim wersję lwowską. Jest to miniaturowa kompozycja religijno-rodzajowa, stanowiąca realistyczne studium środowiska żydowskiego, jego obrzędów i kultury. We wnętrzu synagogi przedstawione zostały charakterystyczne postacie Żydów w tradycyjnych, modlitewnych białych tałasach

il. 4

---

Wiedeń 1915, s. 36, nr 21. Stanowił wówczas własność prof. Kazimierza Pochwal-  
skiego w Wiedniu.

<sup>33</sup> Szerzej o tym: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 6–7.

<sup>34</sup> Niegdyś obie wersje przechowywane były razem w zbiorach lwowskich; obecnie: wersja lwowska – LGS/nr inw. 1952; ol.d., 27,5 x 21; wersja moskiewska – Moskwa, Muzeum Historyczne; ol.tekt., 22,5 x 17.

<sup>35</sup> „Kłosy” 1874, II, s. 260–261.

i ciemnych chałatach oraz jarmułkach i lisiurach na głowach. Przyjmują oni rozmaite pozy, niektóre z nich wskazują na po-  
grążenie się w modlitwie. Kompozycja ta stanowi także przykład  
rozwiązania perspektywy architektonicznej. W namalowaniu  
wnętrza tkwi jednak pewna niedokładność, wynikająca albo z nie-  
ukończenia obrazu, albo z pewnej nieporadności artysty (np. nie-  
zbyt poprawnie wykreślone są łuki sklepienia, środkowy filar  
najwyraźniej nie spełnia swej naturalnej funkcji konstrukcyjnej).  
Ponadto, porównując obraz lwowski z zachowanym zdjęciem  
wnętrza sali sprzed 1939 roku i z planem bożnicy<sup>36</sup>, obserwuje  
się kolejną niepoprawność, tym razem w usytuowaniu podium  
bimy. W rzeczywistości znajdowała się ona w polu środkowym,  
pomiędzy czterema ośmiokątnymi słupami, dzielącymi prze-  
strzeń hali bożnicy na dziewięć pól. Na obrazie lwowskim wy-  
daje się zanadto zmniejszona i zbyt cofnięta, usytuowana na li-  
nii drugiego filara. Ale na reprodukcji moskiewskiego wariantu  
obrazu bima jest już przedstawiona prawidłowo. Kompozycję  
lwowską artysta rozwiązał w monochromatycznej tonacji, w przy-  
szarzałych zieleniach i brązach. Najwcześniejsze wzmianki o ob-  
razie pojawiają się dopiero z okazji wystawy lwowskiej 1871 roku,  
na której był prezentowany<sup>37</sup>. Anonimowy recenzent „Kłosów”  
napisał wówczas: „Już przed samym zamknięciem wystawy, [...] przy-  
były jeszcze trzy obrazy Leopolskiego: *Zakrystia w kościele  
OO. Bernardynów, Kasztelan, Wnętrze bóżnicy w Brodach*. [...] Trze-  
ci obraz *Wnętrze bóżnicy*, który dlatego tylko podobno pozostał  
na wystawie, iż nie należy już do p. L., jest to szkic dopiero pod-  
malowany, ale ugrupowanie, charakterystyka głównych postaci,  
dobrze zachowana perspektywa, pozwalają szkic ten zaliczyć do  
najudatniejszych dzieł Leopolskiego”<sup>38</sup>. Podkreślano jeszcze kil-

<sup>36</sup> Reprodukowane w: M. i K. Piechotkowie, *Bramy nieba. Bożnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1999, s. 347–349, 419.

<sup>37</sup> Nie notuje obrazu wprawdzie katalog TPSP we Lwowie z 1871, ani też z 1872 r., świadczą o tym jednak recenzje prasowe z wystawy.

<sup>38</sup> *Wystawa obrazów we Lwowie, „Kłosy” 1871, nr 319 z 29 VII (10 VIII), s. 83.*



ka razy dobrą charakterystykę postaci<sup>39</sup>. Po raz drugi obraz pokazał artysta na swojej indywidualnej wystawie we Lwowie w 1877 roku. N.E.R. przesadnie napisał wówczas, że wśród czterech prezentowanych obrazków rodzajowych „zwłaszcza jeden, przedstawiający Żydów w brodzkiej bożnicy, do rzędu arcydzieł zaliczonym być może. Mały to obrazek, ale jakże przepyszny, co za charakterystyka, jakie subtelne na sposób Meissoniera wykończenie! Prawdziwe to pięścielko sztuki”<sup>40</sup>. Obraz ten najczęściej zresztą porównywano z twórczością sławnego malarza francuskiego, cenionego za mistrzowsko opanowane rzemiosło malarzkie i perfekcyjną sprawność techniczną<sup>41</sup>. Oba warianty *Żydów w synagodze* prezentowane były na wystawie lwowskiej w 1937 roku<sup>42</sup>, po której Oskar Aleksandrowicz napisał: „[...] ciekawe są dwa studia na temat Żydzi w synagodze, w których zdaje się pociągała Leopolskiego monumentalna architektura pokrewna ze stylem modlitwy oraz w przeciwstawieniu do tego stylu stojące drobne postacie ludzi”<sup>43</sup>.

Inne prace artysty z zakresu tematyki żydowskiej, znane już tylko ze wzmianek w prasie to: *Talmudysta*<sup>44</sup> oraz *Żyd przed kan-*

---

<sup>39</sup> *O tegorocznej wystawie...*; A.G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 2.

<sup>40</sup> N.E.R., *Kronika lwowska, Lwów w maju 1877 r.*, „Kłosa” 1877, nr 623 z 26 V (7 VI), s. 369.

<sup>41</sup> *Wspomnienie Wystawy obrazów Wilhelma Leopolskiego*, „Ruch Literacki” 1877, nr 22 z 26 V, s. 351; *Wiadomości literackie, naukowe i artystyczne*, „Gazeta Narodowa” 1877, nr 104 z 6 V, s. 3. Była o tym mowa w II rozdz. niniejszej książki, s. 58.

<sup>42</sup> J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, Lwów 1937, s. 41, nr 187, 191.

<sup>43</sup> O. Aleksandrowicz, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, „Chwila” 1937, nr 6583 z 18 VII, s. 5–6.

<sup>44</sup> O obrazie tym nic nie wiadomo. Warto jednak w tym miejscu wspomnieć o liście Hugo Pragana z Wiednia do Mieczysława Tretera z 12 marca 1928. Zwraca się on z prośbą do polskiego historyka sztuki o dokonanie ekspertyzy obrazu, który nabył z czyjejs prywatnej kolekcji, a zwłaszcza o ustalenie autorstwa. Miał to być obraz olejny, o wymiarach 1,25 x 1 m (bez ram), przedstawiający dziadka

torem loterii. Ten drugi, wystawiony na krakowskiej wystawie roku 1867 zaliczony został przez krytyka Józefa S. do lepszych obrazów wówczas zaprezentowanych<sup>45</sup>. Powstać zatem musiał przed 1867<sup>46</sup>, jeszcze w Brodach lub już w pierwszym roku pobytu artysty we Lwowie. O innym obrazie, *Żydka przed kolekturą loteryjną*, „pełnym naiwnego humoru” wspominał Grabowski<sup>47</sup>. Wymienił go również Giller wraz z *Talmudzistą* i *Szkicem wnętrza synagogi* pisząc, że wyróżniały się one „charakterystyką i pojęciem jako też troskliwością o szczegóły”<sup>48</sup>.

egzaminującego swego wnuka z Talmudu, jak to określił. Na odwrocie znajdował się napis ołówkiem: W. Leopolski, 1866, Stary-Brody i nazwisko Rapaport. Zapewne chodzi tu o znanego krakowskiego adwokata i polityka żydowskiego pochodzenia Arnolda Rapoport (Rapaport, Rappaport; 1840–1907), znawcę sztuki i konesera, który w swoim wiedeńskim domu przy Plösselgasse stworzył kolekcję dzieł sztuki. O posiadaniu przez dr. Rapoport w Wiedniu płócien lwowskiego malarza, które, na marginesie, miały także znajdować się w zbiorach ks. Jerzego Czartoryskiego, hr. Lanckorońskiego, Kazimierza Chłędowskiego, pisał S., *Wspomnienia pozgonne. Leopoldski*, „Prawda” 1892, nr 9 z 27(15) II, s. 103. Obraz ten miał też monogram, którego szkic, dziś nie zachowany, Pragan załączył do listu, na koniec dodając, że płótno niegdyś było prawdopodobnie w posiadaniu Dr. Löwensteina (zapewne tego samego Loewensteina, który w 1937 był właścicielem *Klucznika Gerwazego*, zob. przyp. 85). Można w przypadku obrazu Pragana wysnuć przypuszczenie, że mógł to być właśnie *Talmudysta*. Format płótna byłby dość duży, jak na twórczość lwowskiego artysty. Choć malarz wolał raczej mniejsze formaty, zwłaszcza w gatunku rodzajowym, to jednak nie przekreśla to hipotezy o domniemanym autorze i dziele. Z opisu Pragana ponadto wynika, że kompozycja składała się z dwóch postaci, co zostałoby raczej odnotowane przez prasę krajową, choćby już w opisowym tytule, jak to bywało przy innych pracach artysty. O wynikach badań M. Tretera, jeśli w ogóle zostały podjęte, nic nie wiadomo. *List Hugo Pragana z Wiednia do Mieczysława Tretera*, 1928, nr inw. zb. spec. IS PAN 1404.

<sup>45</sup> Józ. S., *Wystawa obrazów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 404 z 22 VI, s. 297.

<sup>46</sup> E. Świeykowski, *op. cit.*, s. 88 podaje rok: „1866 Żyd przed kantorem loterii”.

<sup>47</sup> Kobalt [A. Grabowski], *Wędrowniki artystyczne po lwowskim bruku*, „Chochlik” 1871, nr 2 z 8 II, s. 12.

<sup>48</sup> A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2. Pojawia się nieznaczną sugestia krytyka, że wszystkie te trzy obrazy powstały w Brodach. J. Malinowski zaś (*op. cit.*, s. 7) *Talmudystę* oraz *Wnętrze bożnicy w Brodach* datuje na 1862 r.



Kolejną, bliżej nieznaną pracą Leopolskiego jest maleńka akwarela o wymiarach 10 x 12 cm, zatytułowana *Żydzi*, wystawiona w 1884 w warszawskiej Zachęcie<sup>49</sup>.

W tym miejscu należy dodać, że artysta prócz scenek rodzajowych wykonał także portret nieznanego Żyda, o czym będzie mowa w V rozdziale tej książki.

Następna grupa tematyczna, jaką wyróżnić można w ramach malarstwa rodzajowego, wiąże się ze scenami z życia klasztornego, podpatrzonymi przez artystę u lwowskich Bernardynów czy Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego a Paulo (szarytek), które prowadziły we Lwowie w tym czasie Zakład sierot i szpital. Spośród czterech obrazów, trzy znane są dziś jedynie z samych tytułów i lakonicznych opisów prasowych, tylko w przypadku jednego – *Zakrystii OO. Bernardynów* – odtworzyć można dokładnie jego ikonografię na podstawie zachowanej czarno-białej fotografii.

il. 5

Najwcześniejszym obrazem z tej grupy, jedynym nie powstałym we Lwowie a w Brodach, jest *Zakonnica*, prezentowana na krakowskiej wystawie TPSP w 1866 roku<sup>50</sup>. Wówczas to krytyk, podpisany X.Y.Z., następująco wyraził się o niej w swojej recenzji: „[...] *Zakonnica* Leopolskiego, utwór lubo nie historyczny, ale pokrewny *Jadwidze* Cynka. Obrazek ten niewielki, a jednak dziwne robi wrażenie i mnóstwo nasuwa myśli. W korytarzu klasztornym, ponurym i ciemnym, rozświetlonym trochę lampą zawieszoną przed ołtarzem, siedzi zakonnica. Nie jest to siedzenie spokojne, jest w nim coś kurczowego, konwulsyjnego

<sup>49</sup> J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w l. 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 191. Najprawdopodobniej tę właśnie pracę wymieniają *Wiadomości bieżące społeczne, naukowe, literackie, artystyczne*, „Kłosy” 1884, nr 1009 z 18 (30) X, s. 295, choć przy tytule *Żydzi* nie ma oznaczenia techniki.

<sup>50</sup> *Katalog dzieł sztuki na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie roku 1866*, Kraków 1866, s. 6, nr 124. Oznaczenie katalogowe: „Leopolski Wilhelm, w Brodach. 124. Zakonnica” sugeruje wykonanie pracy właśnie u brata w Brodach. E. Świeykowski zaś (*op. cit.*, s. 88) podaje: „1865 Zakonnica”.

go i powiedziałbym, że nie siadła, ale przykucnęła jak człowiek, którego coś boli. W twarzy, choć szczegółów, z powodu ich małości nie można dobrze rozróżnić, jest jakieś przykre, smutne uczucie, może dawne wspomnienie wypadków, które ją zagnały tutaj, może żal życia, a przy tym poddanie się temu, czego odmienić nie można. Korytarz robi wrażenie grobu, w którym zamurowano życie tej kobiety. Długo przypatrywałem się temu epizodowi, wyjętemu z tajemnic klasztornych<sup>51</sup>.

Z tego samego kręgu tematycznego należy ponadto wymienić: „pełną liryzmu i wyrazu”<sup>52</sup> *Zakonnice (szarytkę) prowadzącą krążgankiem kościoła małego (chorego) chłopca*, datowaną przez Świekowskiego na 1870<sup>53</sup> oraz *Zakonnice zabierającą się do dzwonienia na poranną mszę w przedsionku kościoła*. O obu tych „dawniej malowanych” obrazach, wspominał także Giller, pisząc w 1872 roku: „[...] wymalowane z elegancją, nie ustępującą wykwintności gustu Meissoniera i z ową szlachetnością, wdziękiem a zarazem podniosłością, która zdaje się nam być cechą wszystkich kompozycji Leopolskiego, były także powodem, że go usiłowano sprowadzić z drogi, na którą natchnienie i upodobanie go prowadziło, a zatrzymać usiłowano przy rodzajowym malarstwie, które wzbogacił kilku rzeczywiście pięknymi obrazami”<sup>54</sup>. Józef Weigel zaś jako jedyny odnotowuje mały obrazek, mogący stanowić odpowiednik tematyczny pierwszego z dwu wymienionych powyżej dzieł, a mianowicie *Zakonnice prowadzącą chłopca rekonwalescenta po ogrodzie szpitalnym*<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> X.Y.Z., *Wystawa obrazów w Krakowie roku 1866*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 351 z 16 VI, s. 281–282. Prawdopodobnie o tym samym obrazie wspominał anonimowy krytyk „Kuriera Warszawskiego” z 1892, określając go jako „Zakonnice» modlącą się samotnie w krążganku klasztoru”. *Temat do powieści psychologicznej*, „Kurier Warszawski” 1892, nr 29 z 29 I, s. 7.

<sup>52</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 12.

<sup>53</sup> E. Świekowski, *op. cit.*, s. 88.

<sup>54</sup> A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2

<sup>55</sup> J. Weigel, *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II (dodatek do nr. 41), s. 4.



*Zakrystia w kościele OO. Bernardynów* po raz pierwszy wystawiona została w 1871 roku we Lwowie. Według cytowanych już powyżej słów anonimowego recenzenta „Kłosów”, dzieło przybyć miało przed samym zamknięciem wystawy, wraz z dwoma innymi obrazami, *Kasztelem* i *Wnętrzem bożnicy żydowskiej*<sup>56</sup>. Kolejny raz płótno prezentowane było w 1877 roku we Lwowie; po raz ostatni dostępne było w 1962 roku, kiedy pojawiło się w katowickiej Desie<sup>57</sup>. Przedstawia trzech zakonników we wnętrzu zakrystii kościelnej. Z lewej strony kompozycji przedstawiony został siedzący, starszy wiekiem, zapewne przełożony klasztoru, ze złożonymi i opartymi na kolanach rękami, który słucha stojącego nad nim zakonnika, pokazanego od tyłu (podobny nieco układ zakonnika oraz słuchającego, tym razem cesarza, powtórzy artysta w znacznie późniejszej kompozycji, w *Cesarzu Karolu V w klasztorze San Yuste*). Zakonnik ów musiał dopiero co wejść, na co wskazuje snop światła rzucony na podłogę od niewidocznych drzwi. W głębi ukazana jest szafa zakrystii, wypełniona sprzętem liturgicznym, przy której stoi po prawej trzeci mnich, ukazany profilem i lekko pochylony, jakby coś pisał. Na podstawie samego zaledwie zdjęcia stwierdzić można, że obraz był

<sup>56</sup> *Wystawa obrazów we Lwowie*. Tej grupy trzech obrazów nie odnotowuje katalog IV ani V wystawy dzieł TPSP we Lwowie.

<sup>57</sup> Informacje pochodzą z IS PAN w Warszawie, gdzie w zbiorach Archiwum Dokumentacji Fotograficznej i Rysunków Pomiarowych przechowywane jest zdjęcie obrazu z 1962 r. Wiadomo, że był to obraz olejny na płótnie, 32 x 43, sygnowany p.d.: *W. Leopolski 1871*, na odwrocie znajdował się zapis nazwiska dawnego właściciela obrazu: *Dr. J. Weigel*.

Dr Józef Weigel z Lwowa, określony został przez J. Rogosza i innych krytyków jako miłośnik, znawca i mecenas polskiej sztuki, wspomniany także w *Pamiętnikach* K. Chłędowskiego jako domowy lekarz Agenora Gołuchowskiego i członek Koła Polskiego w Wiedniu (K. Chłędowski, *Pamiętniki*, Wrocław 1951, t. I, s. 249 i II, s. 117). Weigel, oprócz *Zakrystii w kościele Bernardynów*, był także w posiadaniu kilku innych obrazów Leopolskiego: *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza* (wersja druga), *Woźnego Protazego oraz Rodziny szlacheckiej w niewoli kozackiej*.

malowany cienką warstwą, spod której przebijała struktura płótna. Krytyka o obrazie wyraziła się pozytywnie: „kompozycja bez zarzutu, charakterystyka również dobra”<sup>58</sup>, zwłaszcza podobała się „typowa postać” siedzącego gwardiana<sup>59</sup>, „z wyrazem powagi i łagodności w obliczu”<sup>60</sup>. Podkreślano ponadto „mistrzowski rysunek”, zręczny, realistyczny sposób namalowania habitów i sprzętów zakrystii, tak „iż okiem czuje się ich miękkość i wypukłość”<sup>61</sup> oraz „harmonijny ton całego obrazu”, który wraz z „przyćmionym światłem zakrystii miłe sprawia wrażenie”<sup>62</sup>. Z przekazu właściciela obrazu Weigla wiadomo, że obraz był monochromatyczny, „w jednym ciemno-szarawo-żółtawym kolorze”, z brązową szafą i habitami Bernardynów<sup>63</sup>.

Do tej samej grupy tematycznej zaliczyć można, bliżej nie znanego i nie zachowanego, *Mnicha czytającego*, powstałego już w Monachium, za którego artysta otrzymał I nagrodę na wystawie akademickiej w 1875 roku. Wzbudził wówczas powszechne zainteresowanie, jak donosił anonimowy autor krótkiej notki w „Wędrowcu”<sup>64</sup>. Współczesny niemiecki dziennik „Münchener Nachrichten” szeroko wychwalał tę pracę za bardzo dobry układ kompozycyjny i doskonałą technikę, przypominającą starych mistrzów hiszpańskich<sup>65</sup>. Anonimowy krytyk „Ruchu Literackiego” dorzucił, że znawcy niemieccy uznali wyższość „mnicha modlącego się” Leopolskiego nad nowymi pracami sławnego ówczesnie monachijskiego malarza i profesora akademii, Wilhelma Lindenschmidta<sup>66</sup>. Inspiracji Leopolskiemu dostarczyła za-

<sup>58</sup> N.E.R., *op. cit.*, s. 370.

<sup>59</sup> *Wspomnienie Wystawy ...*, s. 351.

<sup>60</sup> *Wystawa obrazów we Lwowie*.

<sup>61</sup> *Wspomnienie Wystawy ...*, s. 351.

<sup>62</sup> *Wystawa obrazów we Lwowie*.

<sup>63</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 4.

<sup>64</sup> *Nowości. Sztuki Piękne*, „Wędrowiec” 1875, nr 297 z 28 VIII (9 IX), s. 174.

<sup>65</sup> Wallon, *Wiadomości z kraju i ze świata*, „Tydzień Literacki” 1875, nr 34 z 22 VIII, s. 271.

<sup>66</sup> *Kronika artystyczna*, „Ruch Literacki” 1875, nr 34 z 21 VIII, s. 548.



pewne twórczość innego profesora tamtejszej akademii, Eduarda Grütznera, malującego wówczas popularne sceny z mnichami (*Mnich z książką*). Pod jego wpływem pozostawał także Julian Fałat, który tworzył obrazy tematycznie zbliżone (*Mnich z kieliszkiem*, *Benedyktyn wśród ksiąg i inkubatorów*, *Zakonnik z mszałem*) oraz Maurycy Trębacz (*Dwaj mnisi*).

Inspiracją literaturą romantyczną jest od początku lat 50. jedną z charakterystycznych cech XIX-wiecznego malarstwa polskiego. Motywy literackie przewijają się będą w twórczości różnych artystów, w tym u Leopolskiego. I on odwołał się do poematu, ciesząc się w tym czasie jak żaden inny utwór literacki (może z wyjątkiem *Trylogii* Henryka Sienkiewicza) ogromną sławą – *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza<sup>67</sup>. Arcydzieło to inspirowało przez dziesiątki lat artystów, którzy z pobudek patriotycznych, przy pomocy własnej wyobraźni i talentu ilustrowali wątki, sceny i typy mickiewiczowskie, próbując dorównać

<sup>67</sup> Pierwszą przełomową datą był rok 1858, kiedy to zezwolono S.H. Merzbachowi wydać osiem tomów *Pism A. Mickiewicza*, w tym *Pana Tadeusza*, z ilustracjami W. Gersona, F. Kostrzewskiego i H. Pillatiego, a następnie rok 1882, kiedy to H. Altenberg opublikował albumowe wydanie poematu z ilustracjami M.E. Andriollego. Zob. W. Okoń, *Wędrując po tematach, w: Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX w.*, Wrocław 1992, s. 95, 97.

<sup>68</sup> Obrazy i ilustracje do *Pana Tadeusza* stworzyli, by wymienić przykładowo tylko kilku: Cyprian Kamil Norwid (dwa studia portretowe Jankiela z 1848 i 1849), Leon Kapliński w latach 1851–1855 (*Spowiedź Jacka Soplicy*, *Wojski*, *Maciek nad Maczkami*, *Klucznik i Podkomorzy*, *Sędzia*, *Woźny Protazy*), Saturnin Świerzyński (scena powitania Tadeusza z Sędzią z 1854 oraz *Połowanie na niedźwiedzia*), Maksymilian Gierymski (*Zajazd* z 1868, *Powrót Pana Tadeusza* z 1869), Wandalin Strzałecki (*Jankiel-cymbalista* 1882 i *Tak, tak Gerwazeńku* 1884), Kazimierz Mirecki (*Śmierć Horeszki*). Ilustracje ponadto wykonali Wincenty Smokowski, Jan Tysiewicz, Wojciech Gerson, Juliusz Kossak (ok. 1868), Jacek Malczewski (młodzieńcze rysunki z lat 1869–1871) czy w końcu znakomity włoski ilustrator Michał Elwir Andriolli, którego rysunki, pełne rozmachu i emocji, choć nie pozbawione krytyki, zaciążyły na długo na wyobraźni następnych artystów (wydanie albumowe *Pana Tadeusza* z rysunkami Andriollego miało miejsce w 1882 r.). Podaję za A. Bajdor, H. Natuniewicz, *Pan Tadeusz w ilustracjach*, Gdańsk 1984 oraz M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987.



tekstowi<sup>68</sup>. Z wizją poetycką zmierzył się także Leopolski, choć już wcześniej, omawiając *Zosię* Leonarda Ludwika Straszyńskiego w swoim artykule z 1863<sup>69</sup>, zwracał uwagę na problemy związane z przekładem intersemiotycznym, sygnalizując trudności w odtwarzaniu Mickiewiczowskich bohaterów, w przekładaniu ich na język malarski, tak by uniknąć zwykłego ilustrowania. Udało się jednak artyście odmalować z wielką werwą Protazego, a zwłaszcza Gerwazego, dwa niezwykle barwne, oryginalne i mocno zindywidualizowane typy sarmackie, włączając się tym samym w stale realizowany program sztuki narodowej, podtrzymującej świadomość narodową. Obok charakterystyki postaci zajmowały artystę w tych obrazach także efekty światłocieniowe.

il. 6 W 1871 roku powstał pełen wyrazu i satyry *Woźny Protazy*<sup>70</sup>, prezentowany w roku następnym na lwowskiej wystawie TPSP<sup>71</sup>, później w 1877 na indywidualnym pokazie prac artysty oraz w 1937 na wystawie „Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890”<sup>72</sup>. *Woźny Protazy*<sup>73</sup> to małych rozmiarów kompozycja rodzajowa, w której tytułowy bohater, we wnętrzu „izby soplicowego dworu”, „w ciszy nocnej”<sup>74</sup>, czyta przy stole wokandę trybunalską. Ukazany z profilu, siedzi – zatopiony w rozmyślnościach – na krześle, z głową wyniosłe podniesioną i z nisko osadzonymi na nosie okularami. Ukazany został zatem w sytuacji nawiązującej do konkretnej sceny z księgi I epopei (wers 868–891). Artysta dopowiedział jednak na obrazie kilka szczegółów odnośnie wyposażenia wnętrza sieni (zegar na ścianie, wieszak z ubraniami).

<sup>69</sup> W. Leopolski, *Kronika sztuk pięknych. O Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie i wystawie tegorocznej. (Korespondencja z Krakowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 215 z 7 XI, s. 434.

<sup>70</sup> Ilustrację drzeworytniczą według tego obrazu wykonał warszawski ksylograf Andrzej Zajkowski; reprodukowana w: „Kłosa” 1873, nr 397 z 25 I (6 II), s. 89.

<sup>71</sup> *Katalog V Wystawy ...*, s. 1, nr 11.

<sup>72</sup> J. Güttler, *op. cit.*, s. 40, nr 179.

<sup>73</sup> LGS/nr inw. 3; ol.pl., 37 x 30,5; sygn. p.d.: WL.

<sup>74</sup> *O tegorocznej wystawie...*



Nowym elementem w twórczości lwowskiego malarza jest stosowanie sztucznego światła. Scena rozgrywa się bowiem w mrocznym wnętrzu przy wątłym blasku świecy, zgodnie zresztą z tekstem poematu i rozwiązana została w niezwykle malarski sposób. Płomień świecy rzuca ciepłe światło na woźnego, ślizga się po załamaniach kontusza, po zakamarkach pokoju, ścianach, krzesłach i podłodze. Całość kompozycji, z woźnym w centrum, zbudowana została poprawnie, z dobrze oddaną przestrzenią. Zaś sam przejęty doniosłością swej roli Protazy został należycie scharakteryzowany psychologicznie. Monochromatyczna kolorystyka obrazu rozegrana jest w ciepłych brązach o różnym zabarwieniu, ożywiona, migocącą w blasku świecy, miodową żółcią (kontusza) i bogatą w odcieniach czerwieni, od cynobru do kadmu (obicia krzesel, pas, buty). Jedynym chłodnym akcentem jest szarawy błękit wieczornego nieba za oknem. Technika wykonania (grubo kładzioną farbą z wyraźnymi impastami w partiach oświetlonych) *Woźny Protazy* zbliża się do *Studium krowy na tle pejzażu*, powstałego mniej więcej w tym samym czasie i wystawionego również w 1872. Sam Protazy namalowany został z istic miniaturską precyzją, zwłaszcza twarz, za pomocą maleńkich, nachodzących na siebie i przenikających się plamek. Ocena obrazu przyniosła zarówno pozytywne jak i negatywne opinie. W odczuciu jednego z krytyków: „Protazy [...] jest trochę przesadnie manierowany, wygląda na humoreskę raczej niż na obrazek typowy i psuje inne jego zalety”<sup>75</sup>. Podobnego zdania był DEL, dla którego Protazy „nie jest trafnie schwyconym typem z *Pana Tadeusza*, choć jest wybornym obrazkiem”<sup>76</sup>. Z drugiej strony były też głosy słusznie twierdzące, że Leopolski będąc „mistrzem w charakteryzowaniu” stworzył „arcydzieło charakterystyki”, gdyż „Protazy jest [właśnie – K.R.] typem skończonym, charakteryzującym najzupełniej polskich dawnych woźnych,

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> DEL, *Cześć literacko-artystyczna*, „Czas” 1872, nr 143 z 26 VI, s. 1.

typem szlachetnym”<sup>77</sup>, i „odpowiadającym jak najzupełniej ideałowi woźnego, skreślonego w Panu Tadeuszu”<sup>78</sup>.

il. 7 Kolejną malarską wizją mickiewiczowskiej postaci był *Klucznik Gerwazy*<sup>79</sup>. Choć wiele razy obrazowany przez polskich malarzy, rzadko osiągał tak ekspresyjną sugestywność i siłę wyrazu jak na płótnie lwowskiego artysty. Tym razem, w odróżnieniu od *Woźnego Protazego*, Leopolski operował wielkim formatem, być może w celu skonstrastowania obu postaci<sup>80</sup>. Obraz ten nie jest, jak w przypadku *Protazego*, sceną rodzajową ilustrującą konkretny fragment tekstu, a typem rodzajowym o cechach portretu. Malowany był z żywego modelu, napotkanego gdzieś w łaźni, który w pełni odpowiadał fizjonomią i typem psychicznym wizji artysty<sup>81</sup>. Gerwazy na obrazie jawi się więc jako chudy, czerstwy olbrzym o surowej twarzy i zdecydowanym spojrzeniu, z łysiną, długimi, obwisłymi wusami i dużymi rękami, w żupanie, przepasanym na biodrach pasem i w ciemnożółtej kurcie z wywiniętymi mankietami. Przedstawiony został prawie do kolan, *en trois quatre*, z twarzą *en face*, z wielkim kluczem, symbolem swojego urzędu w prawej ręce i z lewą dłonią założoną za pas. Z ciemnego tła wylania go mocne światło, które nieco rozjaśnia także fragment niewyraźnie zarysowanej ściany z uskokami i wąską kolumną, być może portalu wejściowego<sup>82</sup>. Smukłości i wysokości

---

<sup>77</sup> N.E.R., *op. cit.*, s. 369.

<sup>78</sup> *Wspomnienie Wystawy ...*, s. 351.

<sup>79</sup> MNWr/nr inw. VIII-93; ol.pł., 166 x 112.

<sup>80</sup> Właśnie techniką kontrastu, w celu artystycznego wydobycia odrębności każdej postaci, posługiwał się Mickiewicz w swoim poemacie; ukazywał bohaterów najczęściej parami, np. Gerwazego z Protazym, Tadeusza z Hrabią a Teli-menę z Zosią, itd.

<sup>81</sup> Wiadomo o tym z relacji Rogosza, J. Rogosz, *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski*, „Kraj” 1892, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5.

<sup>82</sup> Podobne pod względem kompozycji i upozowania ujęcie zadumanego Gerwazego, stojącego z kluczami u pasa na tle okutych podwoi zamku, można odnaleźć we wcześniejszej realizacji Walerego Eljasza-Radzikowskiego z 1866 roku.



postaci starego klucznika, widzianego lekko od dołu, przydają zwielokrotnione linie pionowe uskoków ściany oraz raczej niezamierzona dysproporcja (zbyt mała głowa w stosunku do całej figury). Owe nie do przyjęcia w XIX wieku „wydłużenie proporcji”, wytknięte i skrytykowane w prasie m.in. przez Romana Lewandowskiego, według którego stało się ono powodem uszkodzenia płótna przez artystę<sup>83</sup>, z dzisiejszej perspektywy już nie razi, wręcz przeciwnie, przydaje postaci ekspresyjności. Dowodzi jednak, że artysta nie zawsze radził sobie z wielkoformatowymi kompozycjami i borykał się przy nich z trudnościami rysunkowymi (podobny błąd anatomiczny miał popełnić Leopolski we wcześniej namalowanym, nie zachowanym *Portrecie Walentego Orłowskiego*). W przypadku *Gerwazego* doszły też trudności kolorystyczne, które, według Rogosza, stały się właśnie powodem pocięcia płótna. Istotnym czynnikiem w kompozycji jest światło, plastycznie kształtujące i wydobywające bryłę klucznika z tła mrocznych murów zamkowych, które przydaje mu jednocześnie aury tajemniczości. Obraz jest niesłychanie malarski, dynamicznie malowany krótkimi dotknięciami pędzla, z energią i ekspresją, nie spotykaną w innych obrazach, z reguły wyważonych i spokojnych. Osiągnął też artysta duże zróżnicowanie fakturalne płótna; fragmenty zacienione oddał cieńszą warstwą farby, która w partiach oświetlonych jest z kolei grubo nawarstwiona. Oryginalna, monochromatyczna kolorystyka dzieła rozegrana jest w brązach i żółcieniach z odcieniem oliwkowym, z pojedynczymi błękitnymi i czerwonymi refleksami barwnymi, zwłaszcza na pasie. Musiał artysta przy tej kompozycji portretowej inspirować się dziełami Rembrandta, co zauważalne jest w zastosowaniu ciemnej tonacji i silnych kontrastów światłocieniowych, w zróżnicowaniu fakturalnym, jak i w głębszym, psychologicznym podejściu do modelu.

---

<sup>83</sup> Lewandowski napisał, że artysta wykroił głowę *Gerwazemu*, R. Lewandowski, *Spuścizna po Wilhelmie Leopolskim*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 18 z 18 (30) IV, s. 218.



O burzliwej historii powstawania *Klucznika Gerwazego* i o trudnym przebiegu procesu twórczego wiadomo z relacji wyżej wspomnianego Rogosza. Pisał on: „Raz wpadł do mnie niezmiernie poruszony. – Wiesz pan, widziałem dziś w łaźni »Gerwazego«! – zawołał. Bardziej skończonego klucznika nie spotkałem dotąd w moim życiu! Gdybym tylko był pewny, że obraz znajdzie nabywcę, bo gwałtem pieniędzy potrzebuję, zaraz bym go namalował. W kilka minut umówiliśmy się o cenę i jeszcze tego samego dnia zaczął dla mnie malować »Gerwazego«. Rogosz odtąd, jak sam pisał, pilnie śledził sposób jego tworzenia, codziennie odwiedzając pracownię artysty. „Głowę narysował kilkoma śmiałymi rzutami i szybko, jakby nim poruszała siła wewnętrzna, od jego woli całkiem niezależna, zaczął tworzyć wspaniałą kompozycję. »Gerwazy« występował coraz wyraziściej, jego oko nabierało energii, oblicze robiło się poważne, surowe i na wskroś szlachetne. Gdy głowa była już skończoną, Leopolski przystąpił do malowania żupana i pasa. I wtedy nie trudno było postrzec, że człowiek ten walczył z trudnościami technicznymi i że to go w wysokim stopniu drażniło i zniechęcało. Prawie nigdy nie wiedział jaki efekt wywoła ta, jaki owa kombinacja farb, co chwila zaczynał malować z innego tonu, mimo widocznego wysiłku nie umiał utrzymać artystycznej równowagi między głową, żupanem a pasem. Zaczynał się niecierpliwić. Drżałem. Pewnego dnia wchodzę i co widzę. Na ziemi leży Gerwazy nożem przecięty, a Leopolski biega po pracowni i klnie się na wszystkie świętości, że bezzwłocznie zacznie malować »Reformację«. Na nic się nie zdały moje prośby, żeby »Gerwazego« podkleił i pracę skończył; nie pomogły nawet pogróżki, że w tym stanie obrazu nie kupię. Zaciął się i nie tknął go więcej. P. Ludwik Marek nabył jednak »Gerwazego« i umieścił go w swoim salonie”<sup>84</sup>. Ostatecznie obraz przeszedł w posiadanie drugiego przyjaciela artysty – Ludwika Marka, który podobno własnym

<sup>84</sup> J. Rogosz, *op. cit.*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5.



sumptem rychło go naprawił<sup>85</sup>. Trudności techniczne w czasie malowania *Klucznika Gerwazego* (zdumiewające, że zakończone tak niezwykle efektem artystycznym), przyczynić się miały podobno do wyjazdu artysty, za namową Rogosza, na dalsze kształcenie do Monachium. Dzieło należy datować na ok. 1874 rok, być może, że powstawało jednak w ciągu paru lat, skoro poprzedzający je rysunek z Gerwazym jest opatrzony datą 1870<sup>86</sup>. Wystawione zostało dopiero w 1877 roku, lecz nie na indywidualnej wystawie artysty<sup>87</sup>, a na jesiennej prezentacji obrazów w TPSP wraz ze *Zgonem Acerna* i *Portretem księdza Nowakowskiego*<sup>88</sup>, a następnie w 1894<sup>89</sup> i w 1937 we Lwowie<sup>90</sup> oraz w 1969 w Krakowie<sup>91</sup>. Krytycy chętnie porównywali typy literackie z ich odpowiednikami malarskimi, wyrażając przy tym rozmaite, niekiedy skrajne poglądy (dowodził już tego *Woźny Protazy*). Były głosy negatywne, mówiące o nieadekwatności *Klucznika Gerwazego* Leopolskiego wobec literackiego pierwowzoru. A więc, że „nie odpowiada typowi mickiewiczowskiemu”, ani wyobrażeniom krytyków o tej postaci, gdyż „ma tutaj coś komicznie przesad-

---

<sup>85</sup> Obraz jeszcze kilka razy zmieniał właścicieli, po L. Marku właścicielką została jego żona Maria Markowa, a następnie dr Stanisław Löwenstein (Loewenstein) we Lwowie; obecnie stanowi własność wrocławskiego Muzeum Narodowego.

<sup>86</sup> Nie zachowany rysunek *Gerwazego*, sygnowany i datowany 1870, znany jest z reprodukcji, zamieszczonej w krakowskim „Świecie” (1891, s. 191). Jest on zapewne identyczny z rysunkiem wystawionym w tym samym roku w warszawskiej Zachęcie (10 x 15 cm) – J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 191.

<sup>87</sup> N.E.R. pisze, że „p. Marek, przez upór dla nas niepojęty nie chciał, pomimo próśb artysty, dać na wystawę *Gerwazego*, który jest w jego posiadaniu [...]”, N.E.R., *op. cit.*, s. 370.

<sup>88</sup> *Katalog X wystawy TPSP we Lwowie 1877/78*, Lwów 1878, s. 5, nr 46.

<sup>89</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764–1886*, Lwów 1894, s. 255, nr 1153.

<sup>90</sup> J. Güttler, *op. cit.*, s. 41, nr 188.

<sup>91</sup> *Pamięci Rembrandta, wystawa malarstwa polskiego w trzecieciną rocznicę śmierci artysty*, oprac. M. Rostworowski, Kraków 1969, s. 19, nr 40.

nego”, brakuje „owej surowej powagi, wzbudzającej sympatię i poważanie, znamionującej oryginalną postać Gerwazego”<sup>92</sup> i choć „fantazja artysty siła się na stworzenie wielkiego dzieła, [...] pozostawiła plód poroniony”<sup>93</sup>. I pomimo, że sama głowa, jako typ została doskonale scharakteryzowana, co przyznało kilku krytyków<sup>94</sup>, to jednak „korpus grzeszy nieproporcjonalnym wydłużeniem i ogromnymi rękami”<sup>95</sup>. Wśród wielu opinii, wypowiedzianych przez krytyków, zarówno współczesnych artyście, jak i późniejszych, już XX-wiecznych, przeważają zdecydowanie noty pochlebne. Anonimowy sprawozdawca jesiennej wystawy we Lwowie stwierdził bardzo słusznie, że Leopolski wystawił „drugi swój najlepszy dotąd obraz”, należy dopowiedzieć najlepszy z całej twórczości – *Klucznika Gerwazego*, w którym „intuicja artysty nie pozostała w tyle za inwencją poety”<sup>96</sup>. *Gerwazy* jest zatem bardzo dobrze zrozumianym i oddanym typem<sup>97</sup>, wręcz mistrzowskim – podobnie zresztą jak *Protazy*<sup>98</sup>, „fenomenalnym w swej skupionej dynamice”<sup>99</sup>, śmiało i silnie malowanym, z pewną brawurą i z wielką prawdą<sup>100</sup>.

---

<sup>92</sup> *Wystawa sztuk pięknych we Lwowie*, „Biesiada literacka” 1877, nr 98 z 4 (16) XI, s. 312.

<sup>93</sup> N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźby we Lwowie*, „Kłosa” 1878, nr 664 z 9 (12) III, s. 183.

<sup>94</sup> *Ibidem*; R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 219.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Korespondencja zagraniczna, Lwów we wrześniu*, „Bluszcz” 1877, nr 39 z 14 (26) IX, s. 310 (dokończenie).

<sup>97</sup> J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1897, s. 555; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Cz. III: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929, t. III, s. 172.

<sup>98</sup> *Korespondencja zagraniczna, Lwów w lipcu*, „Bluszcz” 1877, nr 30 z 13 (25) VII, s. 237.

<sup>99</sup> E. Woroniecki, *Sto lat malarstwa lwowskiego (1790–1890)*, „Tęcza” 1938, nr 9, s. 25.

<sup>100</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 555.



*Gerwazego i Protazego* poprzedzały szkice rysunkowe w ołówku<sup>101</sup>.

Leopolski sięgał nie tylko do polskiej literatury romantycznej, lecz również do niemieckiego dramatu. W bliżej nieokreślonym czasie powstała kompozycja olejna, oparta na motywach *Fausta* Goethego (szczególnie popularnego w malarstwie niemieckim, obok dzieł Szekspira), a wyobrażająca *Malgorzatę ze szkatułką kłejnotów*<sup>102</sup>. Jedynym śladem mówiącym o istnieniu tego dziś zaginionego płótna jest katalogowa adnotacja Güttlera z lwowskiej wystawy roku 1937, według której obraz stanowił ówczesnie własność dr. A. Löwa we Lwowie<sup>103</sup>.

Obrazem, który trudno jednoznacznie zakwalifikować do malarstwa rodzajowego jest *Skąpiec* z lwowskich zbiorów<sup>104</sup>. Ta niezła pod względem artystycznym, większych rozmiarów kompozycja, namalowana została w ostatnim okresie twórczym, podczas pierwszych lat pobytu artysty w Wiedniu, w latach 1879–1881. Najwcześniejsza wzmianka o obrazie zawarta jest w liście do Floriana Ziemiałkowskiego z września 1878, w którym Leopolski wraz z Ignacym Kamińskim proponują właśnie *Skąpca* pod zastaw przyszłej pożyczki, o którą chcieli ubiegać się w Wydziale Krajowym<sup>105</sup>. Obraz po namalowaniu przeszedł jednak w posiadanie Ziemiałkowskich w Wiedniu, a w 1918 został zakupiony od Heleny Ziemiałkowskiej do zbiorów lwowskich. Reprodukowany był już w październikowym numerze „Kłósów”

il. III

<sup>101</sup> Rysunek z Protazym przechowywany jest obecnie w zbiorach wrocławskiego muzeum. Zob. też przyp. 70.

<sup>102</sup> We Lwowie prężnie działał w tym czasie teatr, a obok sceny polskiej istniała także niemiecka. Inspiracji Leopolskiemu mógł więc też dostarczyć teatr lwowski.

<sup>103</sup> J. Güttler, *op. cit.*, s. 42, nr 199; *Spis tymczasowy obrazów znajdujących się na wystawie „Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890”*, Lwów 1937, s. 9–10, nr 180. Pragnę zwrócić uwagę, że podany wówczas przez Güttlera, a zapisany na płótnie monogram: *PW* nie występuje na żadnym innym obrazie Leopolskiego, który sygnował swe prace: *PL, LW, WL, WLP, WLP*.

<sup>104</sup> LGS/nr inw. 2292; ol.pł., 130 x 105; sygn. l.d.: *PL 1879–1881*.

<sup>105</sup> *List Wilhelma Leopolskiego do Floriana Ziemiałkowskiego z września 1878*, BN, rkps nr 7028, k. 66. Zob. też. I rozdz. niniejszej książki, s. 31.

z 1881 roku<sup>106</sup>, wystawiony w Wiedniu w 1915<sup>107</sup> i we Lwowie w 1937<sup>108</sup>. Kompozycja ta, podobnie jak w przypadku *Kluczniaka Gerwazego*, łączy cechy portretu i typu rodzajowego. Ujawnia w pełni talent artysty jako dzieło niejednoznaczne i otwarte na wielość interpretacji. Postać starego chciwca została uchwycona w akcji, podczas wejścia do piwnicy półokrągłymi ciemnymi podwojami i próby ukrycia woreczka z kosztownościami. W prawej ręce trzyma już przygotowany klucz, którym za chwilę otworzy niewielkie, drewniane drzwiczki, widoczne zaledwie we fragmencie z prawej strony kompozycji. Niezwykle istotne jest tu, jak bywa często w obrazach artysty, światło, które wywiedzione z ukrytego źródła demaskuje postać skąpca, koncentrując się głównie na jego twarzy. Rozświetla też nieznacznie półmrok piwnicy, a zwłaszcza ścianę i drzwi za postacią, wskazując na miejsce ukrycia bogactw. Tytułowy *Skąpiec* kieruje głowę i wzrok właśnie w stronę światła, a choć zachowuje względny spokój na twarzy, zdradza go jednak napięta ręka, kurczowo przyciskająca worek do pasa. Z niezbyt mocno zawiązanego mieszka, symbolu chciwości i skąpstwa, wysuwa się nieznacznie stopa i fragment trzonu jakiegoś srebrnego naczynia, oznaczającego bogactwo; zwisa też sznur paciorków zakończony krzyżem, który można odczytywać jako aluzję do jednego z siedmiu grzechów głównych – chciwości.

Skąd Leopolski zaczerpnął pomysł do obrazu? Czy w zamyśle artysty wcieleniem skąpca miała być konkretna, współczesna mu osoba? W listach z tego czasu, kierowanych do Ziemiałkowskiego ponawiał artysta prośby o zapomogi i pożyczki, co świadczy o jego trudnej sytuacji finansowej. Czy inspiracji do obrazu dostarczyło mu więc samo życie, czy też np. literatura?<sup>109</sup>. Kolo-

<sup>106</sup> „Kłosy” 1881, nr 853 z 22 X (3 XI), s. 281.

<sup>107</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej*, nr 20.

<sup>108</sup> J. Güttler, *op. cit.*, s. 41, nr 190; *Spis tymczasowy...*, nr 175.

<sup>109</sup> Motyw skąpca występował w literaturze bardzo często. Wystarczy wspomnieć takie dzieła jak: *Skąpiec* Moliera czy też *Eugenia Grandet* H. Balzaka. Może



rystycznie obraz rozwiązany został, stosownie do tematu, w ciemnej, brązowo-czarnej tonacji, najjaśniejszym akcentem jest twarz, rozebrana w delikatnych żółcieniach i brązach, podkreślona dodatkowo bielą kołnierzyka. Całość grubo malowana, zwłaszcza prawa strona kompozycji z fragmentem rozjaśnionej ściany, partie czarne w obrazie potraktowane zostały gładko. W *Skąpcu*, podobnie jak w *Kluczniku Gerwazym*, można dopatrywać się wpływow Rembrandta, ze względu na pogłębiony psychologizm postaci, ciemny, stonowany koloryt i rolę światła w obrazie.

il. 7

*Modlitwa w kościele*, zwana inaczej: *Przy nabożeństwie*, *W kościele*, czy też *Nabożeństwem w kościele* jest niewielką kompozycją rodzajową, przechowywaną w lwowskich zbiorach<sup>110</sup>, a wcześniej w zbiorach Ludwika i Marii Marków we Lwowie. Ukazuje bliżej nieokreślone wnętrze kościelne<sup>111</sup>, wypełnione pogrążonymi w modlitwie kobietami, przedstawionymi w rozmaitych postawach: klęczącej, stojącej lub siedzącej (w ławkach i obok nich). Na plan pierwszy wysuwa się grupka czterech osób, z których oś główną wyznacza postać stojącej w przejściu między ławkami, zamożnej, wyróżniającej się strojem mieszczyki, modlącej się z otwartej książeczki, obok kobiety stoi dziewczynka w podobnej, co matki, białej pelerynie. Kontrastują z nimi klęcząca tuż przed mieszczkami chłopka z wiklinowym koszem i w chuście na głowie oraz mała, ustawiona nieco z tyłu, wiejska dziewczynka. Pozostałe kobiety siedzą pojedynczo w ławkach. W głębi, na tle drzwi widać odwróconą tyłem postać lekko zgarbionego, siwego księdza. Obraz jest niezwykle statyczny, wyciszony i wręcz kontemplacyjny w swej atmosferze, co podkreślają zastygłe postacie modlących się. Nie zakłóca tego spokoju nieznaczny ruch

---

warto zwrócić uwagę zwłaszcza na ten drugi utwór, opublikowany w XIX w. i cieszący się dużym powodzeniem.

<sup>110</sup> LGS/nr inw. 220; ol.pl., 45,8 x 61.

<sup>111</sup> Dokładne ustalenie wnętrza kościoła jest problematyczne. Może być to wnętrze lwowskiego kościoła Jezuitów lub Bernardynów.

wychodzącej z ławki kobiety i idącego w głębi księdza. *Modlitwę w kościele* Leopolski zakomponował podobnie jak *Zydów w brodzkiej bożnicy*, dzieląc ją na dwie części: lewą, z otwartą przestrzenią i widokiem na boczne wejście oraz prawą, wypełnioną rzędem ławek. Obraz powstał, sądząc po najwcześniejszej znanej mi wzmiance w artykule Grabowskiego, albo w 1871 albo tuż przed tym rokiem. Wrabec jednak znacznie przesunęła datę jego namalowania na ok. 1864, twierdząc, że stanowił reakcję na powstanie styczniowe, co wydaje się raczej wątpliwe<sup>112</sup>. Słusznie jednak dostrzegła autorka w obrazie wpływ kartonów Artura Grotgera (rzeczywiście, grottgerowskim motywem jest tu postać kobiety z dzieckiem, ale wydaje się, iż jest to jedynie formalne zapożyczenie)<sup>113</sup>. W tym kontekście obraz należałoby interpretować w następujący sposób: w obliczu dramatycznej sytuacji, kobiety, niezależnie od dzielącego je statusu społecznego, zbierają się i jednoczą w kościele, ostoji polskości, by wspólnie zanościć modlitwy za ojczyznę. Pewną wskazówką miała być tu postać księdza z proporcem w ręku, *notabene* nie zauważona i pomijana we współczesnych artyście omówieniach sceny. Nie dostrzeżono także w obrazie odniesień politycznych, aluzji do ówczesnej sytuacji politycznej kraju. Obraz postrzegany był raczej, i tak faktycznie należałoby go odczytywać, jako malarski zapis zwykłej modlitwy, nawet nie odbywającego się nabożeństwa, ze względu na zbyt zróżnicowane pozy osób. Wystawiony był kilka razy we Lwowie, na VIII wystawie TPSP<sup>114</sup>, na indywidualnej wystawie w 1877<sup>115</sup>, dalej na retrospektywnej wystawie malarstwa polskiego w 1894<sup>116</sup> oraz na wielkiej ekspozycji malarstwa lwowskie-

<sup>112</sup> H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski (1828–1892), życie i twórczość*, praca magisterska w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1970 (mpis), s. 40–42.

<sup>113</sup> Por. z dwoma rysunkami *Wdów* z cyklu *Warszawa I i Warszawa II*.

<sup>114</sup> *Katalog VIII wystawy TPSP we Lwowie 1874/5*, Lwów 1875, s. 5, nr 49.

<sup>115</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 370.

<sup>116</sup> J. Bóloz Antoniewicz, *op. cit.*, s. 255, nr 1150.



go w 1937<sup>117</sup>. Przy pierwszych prezentacjach pracy podkreślano, że jest ona zaledwie podmalowanym, rzuconym od niechcenia szkicem<sup>118</sup>, jednak dobrze zakomponowanym<sup>119</sup>, w którym – według Władysława Zawadzkiego, „wszystkie postacie posiadają tę typową wyrazistość, w której oddaniu Leopolski celuje, i to właśnie przykuwa oko widza do tego obrazu”, dodając: „bogactwa kolorytu w nim nie szukać, ani też drobiazgowego wykończenia szczegółów”<sup>120</sup>. Mówienie o wyrazistości postaci, o której wspominał krytyk, mając na myśli zapewne ich charakterystykę, jest wyolbrzymione. Obraz jest niewykończony, szkicowo potraktowany, z uproszczonymi i niekiedy wręcz zamazanymi twarzami. Zdecydowanie negatywnie odniósł się do niego Mycielski, dla którego płótno „przedstawiające kilka osób zgromadzonych w kościele *Przy nabożeństwie*, jest bladym i nic prawie nie mówiącym”<sup>121</sup>.

Na końcu należy wymienić prace, nie związane tematycznie z żadną z omówionych powyżej grup obrazów.

Leopolski sporadycznie malował widoki architektoniczne. Bardzo wczesne ich przykłady stanowią maleńkie akwarele z polskimi zamkami i ich ruinami z okresu młodości. Na II wystawie lwowskiej roku 1868/69 zaprezentowany został *Widok ulicy Ruskiej*<sup>122</sup>; obecnie zaginiony. Na podstawie rysunku artysty z tym widokiem powstał drzeworyt Ernesta Boulay’a, *Ulica Ruska i cerkiew wołoska we Lwowie. Rysował z natury Leopolski* –

<sup>117</sup> J. Güttler, *op. cit.*, s. 40, nr 185.

<sup>118</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie w r. 1875. II. Wilhelm Leopolski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 29 z 18 VII, s. 180.

<sup>119</sup> *Wspomnienie Wystawy...*, s. 351.

<sup>120</sup> W. Zawadzki, *Wystawa obrazów we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 406 z 9 X, s. 237.

<sup>121</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 555.

<sup>122</sup> *Katalog II wystawy obrazów i innych dzieł sztuki urządzonej przez Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych we Lwowie 1868/9*, Lwów 1869, s. 4, nr 37. Stanowił wówczas, jak odnotowuje katalog, własność księcia Adama Sapichy we Lwowie.

reprodukowany w „Kłosach” 1873<sup>123</sup>. Ukazuje on w ujęciu perspektywicznym ulicę Ruską od Wałów Gubernatorskich (z fragmentem apsydy Cerkwi Wołoskiej), ożywioną niewielkimi postaciami ludzkimi. Kompozycja ta zawiera widoczne błędy w wykreśleniu linii zbiegu kamienic. Trudno jednak osądzać na podstawie samego, wykonanego obcą ręką drzeworytu poprawność, czy tym bardziej walory artystyczne obrazu Leopolskiego (niewątpliwie posiadającego wartość dokumentacyjną). Nie wiadomo więc, czy artysta, który najlepszym znawcą perspektywy jednak nie był, popełnił podobne co Boulay uchybienia. Jedyna znana mi recenzja z wystawy, anonimowej krytyka, nie zawiera konkretnych sformułowań, które wskazywałyby na błędy perspektywiczne w obrazie, choć odczucia jego były wyraźnie negatywne. Ubolewał, że artysta pokazał na wystawie tylko dwa portrety „i maleńki obrazek, mający za przedmiot ulicę we Lwowie od strony Szkarpów z widokiem cerkwi wołoskiej w zimie. Obrazek ten nie ma w sobie nic sympatycznego, ani w kompozycji, ani w wykonaniu. Zamiarem artysty było przedstawić perspektywę ulicy, mianowicie perspektywę architektoniczną. Koloryt obrazu szary, zimny, parę osób na pierwszym planie niewyraźnie naszkicowanych. Patrzącemu na te obrazy p. L. mimo woli przychodzi na myśl zapytanie, dlaczego nie dał na wystawę prac innych, skoro wiadomo, że od dawna przygotowywał parę kompozycji większych historycznych”<sup>124</sup>.

Wśród prac, o których niewiele da się powiedzieć, poza tym, że powstały w ostatnim okresie twórczym artysty i obecnie są zaginione, jest m.in.: *Nie chce się palić (Gospodarz z cygarem, olej)*.

---

<sup>123</sup> „Kłosy” 1873, nr 395 z 11 (23) I, s. 56. W tym samym numerze zamieszczony został też rysunek Jana Matejki, przedstawiający wejście do cerkwi wołoskiej we Lwowie, od strony dziedzińca. Drzeworyt E. Boulay’a reprodukowany jest także w: O. Czerner, *Lwów na dawnej rycinie i planie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, il. 190.

<sup>124</sup> *O lwowskiej wystawie obrazów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 81 z 17 VII, s. 30.



Został on wysoko oceniony w Wiedniu, skoro w 1880 roku otrzymał na wystawie Kunstvereinu prestiżową nagrodę mecenasa sztuki, hr. Moritza Königswartera (1837–1893)<sup>125</sup> – ważnej osobistości ówczesnego wiedeńskiego życia artystycznego.

Dwie inne niezachowane prace rodzajowe z tego czasu to przedstawienia inwalidów wojennych: *Inwalida w ogrodzie belwederskim*, wystawiony w wiedeńskim Künstlerhausie w 1885<sup>126</sup> oraz *Weterani na dziedzińcu belwederskim przypatrujący się żołnierskiej zabawie*. Powstały one być może pod wpływem współczesnego malarza wiedeńskiego Friedricha Friedländera, w twórczości którego inwalidzi stali się, od drugiej połowy lat 60., tematem przewodnim.

---

<sup>125</sup> *Wiadomości z kraju i ze świata. Sztuki Piękne*, „Tydzień Polski, Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1880, nr 49 z 5 XII, s. 778.

<sup>126</sup> *Wiadomości bieżące z pola literatury, nauki i sztuki*, „Kłosy” 1885, nr 1034 z 11 (23) IV, s. 275. W wiadomościach tych donoszono, że wiedeński krytyk Ranzoni pochwalił w jednym z ostatnich felietonów „Presse” obrazy polskich artystów, wystawione w Künstlerhausie, wśród których znalazł się właśnie *Inwalida w ogrodzie belwederskim* Leopolskiego.

#### IV. MALARSTWO HISTORYCZNO-RODZAJOWE

Malarstwo historyczno-rodzajowe Wilhelma Leopolskiego ze względu na niewielką liczbę zachowanych obrazów należy do najsłabiej reprezentowanych zakresów jego twórczości. Wiadomości dotyczące dzieł historycznych są niejednokrotnie skąpe i odnoszą się do zaledwie siedemnastu obrazów, z których zachowało się tylko osiem. Wartość artystyczna zachowanego materiału zabytkowego jest przy tym mocno zróżnicowana. Leopolski uważał siebie za malarza historycznego<sup>1</sup>, co nie dziwi w epoce dominacji tegoż gatunku w hierarchii sztuki. Podobnie traktował siebie Henryk Rodakowski, twórca arcydzieł portretowych i niezbyt dobrych obrazów historycznych. Wybór tematyki historycznej, uprawianej przez całe życie, wynikał więc w przypadku Leopolskiego z aktualnej mody i bieżącego zapotrzebowania społecznego, a nie z autentycznej pasji, o czym przekonuje chociażby niewielka liczba tego rodzaju prac artysty, w większości zresztą nieukończonych.

Najwcześniejszym obrazem historycznym, znanym obecnie z nielicznych wzmianek prasowych była *Straszna wiadomość* (*Smutna nowina*), wystawiona w 1860 w krakowskim TPSP<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Kobalt [A. Grabowski], *Wędrowki artystyczne po lwowskim bruku*, „Chochlik” 1871, nr 2 z 8 II, s. 11.

<sup>2</sup> Obraz miał być przysłany pod sam koniec wystawy, czy też nawet w ostatnim



Nieukończony obraz zakupiony został przez hr. Mikołaja Reja<sup>3</sup>. Tematycznie odwoływał się do rodzimej historii z końca XVIII wieku. Przedstawiał niezwykle tragiczny moment, kiedy to do zamożnego dworku i anonimowej rodziny szlacheckiej, czy też grupy szlachciców, dotarła straszna wieść o I rozbiórce Polski (wskazówką był tu leżący na ziemi zmięty papier z datą „177...” i z „dwójką” pozostawioną domysłem widzów, jak wyjaśniali krytycy). Z opisów prasowych wiadomo, że była to kompozycja rozbudowana i wielopostaciowa, rozpadająca się na kilka grup<sup>4</sup>. Po prawej siedział kwestarz, który przyniósł gazetę ze smutną nowiną, otoczony przez młodą kobietę z „francuska ubraną” i mężczyznę we fraku i peruce; po lewej znajdowało się dwóch szlachciców. Pośrodku zaś stał główny bohater sceny, zadumany szlachcic w białym żupanie i czarnym kontuszu, ze spuszczoną głową i ręką założoną za pas; a za nim w drzwiach siwy starzec, prowadzony przez młodego chłopca. Każdą z tych postaci artysta ujął indywidualnie, każda wyrażała własny stosunek do zaistniałego wydarzenia historycznego, rozmaicie reagując. Już ten pierwszy obraz, jak wolno sądzić jedynie na podstawie niezwykle emocjonalnych opisów ówczesnej krytyki, ujawniał skłonność artysty do obrazowania wybranych przez siebie momentów historycznych w konwencji raczej rodzajowej, zorientowanej na ukazywanie przeżyć przedstawianych postaci. W dyskusyjnej kwestii klasyfikacji gatunkowej tego obrazu zdecydowane stanowisko zajął kolega Leopolskiego – Andrzej Grabowski [Kobalt]. W jego odczuciu *Smutna nowina*, pomimo historycznych kostiumów i znaczących szczegółów (listów i gazet), informujących o wydarzeniu historycznym, nie zdołała ukazać „pełnej najwyższej grozy tragedii” kraju, lecz „jakieś familijne nieszczyście”. „[...]

---

jej dniu. *Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 43 z 29 V, s. 344; *Korespondencja z Krakowa*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1860, nr 22 z 9 VI, s. 177.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 177–178; *Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki”...

i z tego powodu – podsumował Kobalt – nie możemy *Smutnej nowiny* nazwać historycznym, lecz tylko rodzajowym obrazem”<sup>5</sup>. Pomimo krytycznej opinii Grabowski przyznał pewne zalety obrazowi, przejawiające się w śmiałej kompozycji i mistrzowskim podmalowaniu. Należy jednak zauważyć, że w momencie ekspozycji płótna jego recepcja była więcej niż przychylna; ten nowatorski, jak go oceniono, obraz wzbudził duże emocje wśród krytyków. W interpretacji jednego z nich (identyfikowanego znacznie później przez Agatona Gillera jako Józef Szujski<sup>6</sup>) płótno to, choć „niehistoryczne postaciami”, było „wysoce historyczne myśłą”<sup>7</sup>. Szujski, w zróżnicowanej reakcji bohaterów, przedstawiciele różnych warstw w obrębie stanu szlacheckiego, widział, jak się zdaje, alegorię jedności narodowej, jedności we współodczuwaniu klęski, jaką był rozbiór Polski.

Najprawdopodobniej z czasów studiów wiedeńskich pochodzą kolejne dwie niezachowane prace historyczno-rodzajowe artysty, o mało mówiących tytułach: *Scena konfederacką* (przez Świewkowskiego określona bardziej opisowo: *Powrót z boju, scena konfederacką z wieku przedostatniego*<sup>8</sup>) oraz „szkic przedstawiający orgię zbrojnej rzeszy w jakimś kościele”<sup>9</sup>. Oba obrazy nadesłane zostały z Wiednia na krakowską wystawę roku 1861. Podpisujący się jako Talis-qualis sprawozdawca krakowskiej wystawy, którego recenzja, na marginesie, stanowi jedyne znane źródło mglistych zresztą informacji o tych obrazach, napisał, że w scenie konfederackiej „z bitwy młodzieniec uprowadza ранego starca, a sam trwożliwie ogląda się, jakby obawiał się

<sup>5</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 11.

<sup>6</sup> A.G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 1–2.

<sup>7</sup> *Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki”...

<sup>8</sup> E. Świewkowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, s. 87. Podał on rok 1860.

<sup>9</sup> Talis-qualis, *O wystawie obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 96 z 15 (27) VII, s. 37.



pogoni”, dodając do tego krótko, że „wyraz cierpienia i smutku oraz obawy wymownie oddany”. Wyżej ocenił drugi obraz, szkic „*Orgii zbrojnej rzeszy*”, dodając, że na jego podstawie artysta ma zamiar wykonać „wielką kompozycję przedstawiającą Krzyżaków biesiadujących w zamku Świeciu przed bitwą grunwaldzką”<sup>10</sup>, która jednak nie powstała. Pomimo braku dokładniejszego wykończenia figur szkic ten objawiał, według krytyka, talent artysty.

Po powrocie z Wiednia Leopolski namalował kolejne obrazy historyczne, o których wspominał Giller w 1872<sup>11</sup>. Miały to być wielkie kompozycje, w których tym razem przywołane zostały historyczne postacie wybitnych bohaterów polskich. Jedna z nich wyobrażała rzadko spotykaną scenę w malarstwie tego czasu, *Kościuszkę w więzieniu petersburskim*, druga zaś bardziej popularną, *Kordeckiego na murach Częstochowy* zwaną inaczej *Obroną Częstochowy*<sup>12</sup>. Giller wysoko ocenił koncepcje i kompozycje obrazów, które „okazywały – według jego zdania – prawdziwie historyczne zrozumienie przedmiotu i bardzo poetyczne ujęcie jego treści”, jednakże pozostawały, podobnie jak poprzednie, nie wykończone. O Kordeckim wspominał także w swym artykule Grabowski, który skłaniał się nazwać prędeż ten obraz, niż wcześniejszą *Smutną nowinę*, historycznym, jednakże fakt jego nieukończenia nie pozwolił malarzowi-krytykowi poddać go głębszej analizie<sup>13</sup>. O szkicu do *Obrony Częstochowy* wspominał także w swoim artykule Weigel, według jego przekazu, Kordecki zastąpił śpiącego na warcie młodego żołnierza przy armacie, czuwając za niego<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2.

<sup>12</sup> Jedne z wcześniejszych realizacji tematu obrony Częstochowy to prace Jana Suchodolskiego z 1845 i Leona Kaplińskiego z 1855 r.

<sup>13</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 11.

<sup>14</sup> J. Weigel, *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II (dodatek do nr. 41), s. 2.

il. 8 W 1866 roku powstał niewielki, monochromatyczny, swobodnie malowany nierównymi smugami pędzla szkic olejny – *Kasztelan Orłowski w pracowni*<sup>15</sup>, odwołujący się do konwencji przedstawień uczonego w pracowni<sup>16</sup>. Ogólną koncepcją rozwiązania sceny (przedstawienie samotnej, rozmyślającej postaci z gęsim piórem w ręku i książką na kolanach) poprzedzał i zapowiadał szkic olejny do najslynniejszego obrazu Leopolskiego – *Zgonu Acerna*. Nagromadzone zaś przy kasztelanie takie rekwizyty jak: stół, łóżce, papiery, książki, pióro, kałamarz, lichtarz ze świecą, szklanka z tyżeczką i napojem, czy biała koszula zostaną powtórnie wykorzystane w kompozycji z Acernem.

il. II Po tych kilku obrazach, które spotkały się z niezbyt dużym oddźwiękiem i entuzjazmem ze strony krytyki (z wyjątkiem może *Smutnej nowiny*, nie dorównującej jednak skalą popularności następnemu dziełu) przyszedł czas na prawdziwy, spektakularny sukces, który przyniósł artyście w końcu rozgłos i sławę. W 1867 rozpoczął Leopolski pracę nad monumentalną, utrzymaną w duchu akademickim kompozycją, największą rozmiarami w całej dotychczasowej i przyszłej twórczości artysty. Wyróżniała się dość wyszukaną i oryginalną tematyką historyczną o podłożu literackim, odpowiadającą krytykom, którzy nawoływali, by sięgać po „nie oklepane temata”. To *Zgon (słōn) Klonowicza*, nazywany zamiennie w XIX wieku *Śmiercią Klonowica*, *Zgonem Acerna* czy też *Sebastianem Klonowiczem*. W XX wieku przyjęto tytułować obraz bardziej adekwatnie do wyobrażonej sceny: *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza*. O popularności tego głównego dzieła Leopolskiego zadecydował więc zręcznie dobrany, w odczuciu jemu współczesnych, poważny i wzniosły temat, wzbudzający emocje, i w dodatku efektownie zaaranżowany na wielkim formacie (choć mieszczący się w ramach obiegowych i modnych

<sup>15</sup> MNWr/nr inw. VIII-1645; ol.pl., 33,5 x 40,8; sygn. p.d.: *Leopolski 866*.

<sup>16</sup> Pięć lat później namalował Leopolski reprezentacyjny portret *en pied* tej samej postaci. Zob. V rozdz. niniejszej książki, s. 148–150.



schematów przedstawieniowych, wypracowanych na gruncie malarstwa akademickiego).

Trudna i niezbyt popularna tematyka eschatologiczna, jak pokazała ostatnio krakowska wystawa *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, była raczej unikana przez malarzy, którzy, jeśli ją już podejmowali, to często trzymali się sztywnych schematów malarskich. Artystom polskim, jak podsumuje wystawę Andrzej Pieńkos, zabrakło odwagi w podejmowaniu wielkiego tematu, w przełamywaniu konwencji i w końcu zbyt wielkie obowiązki narodowe względem sztuki polskiej sprawiły, że trudno w niej było o miejsce dla wątku śmierci<sup>17</sup>.

Leopolski tematykę „śmiertelną” podjął i zrealizował dwukrotnie: w *Ostatnich chwilach Sebastiana Klonowicza* i w zaginionym obrazie *Śmierć Karola Levittoux w celi więziennej*. Obraz pierwszy znany jest z dwu różniących się kompozycyjnie wersji, które dzieli niemal dziesięć lat. Wersja wcześniejsza *Ostatnich chwil...*, prezentowana na wspomnianej krakowskiej wystawie w 2000 r., przechowywana jest obecnie w zbiorach wrocławskiego Muzeum Narodowego<sup>18</sup>, późniejsza zdobi Lwowską Galerię Sztuki<sup>19</sup>.

Najwcześniejsze wzmianki dotyczące wersji pierwszej pochodzą z 1867 roku, co nie oznacza jednak, że obraz w tym roku powstał. Nigdy nie został bowiem w pełni ukończony, choć Leopolski trudził się nad nim przez kilka kolejnych lat i ostatecznie odkupiony został od artysty przez lwowskiego muzyka i przyjaciela, Ludwika Marka<sup>20</sup>. Po raz pierwszy oficjalnie wystawiony

---

<sup>17</sup> A. Pieńkos, *Skazane na konwencji? Antologia polskiego malowania śmierci w XIX wieku*, w: *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX w. Katalog wystawy*, pod red. A. Król, Muzeum Narodowe, Kraków 2000, s. 13–39.

<sup>18</sup> MNWr/nr inw. VIII–94; ol.pl., 185 x 227.

<sup>19</sup> LGS/nr inw. 2176; ol.pl., 144 x 224,5.

<sup>20</sup> Osobliwe i nie do końca poznane pozostają dzieje *Ostatnich chwil...* Rogosz w swoich wspomnieniach, pisanych jednak po śmierci artysty i z perspektywy przeszło trzydziestu lat, taką oto przedstawia wersję zdarzeń związanych z obrazem. Leopolski w pewnym momencie musiał być niezadowolony z pracy nad

został, i to bez wiedzy artysty, przebywającego w tym czasie w Monachium, w czerwcu 1875 na wystawie lwowskiego TPSP<sup>21</sup>, a następnie w listopadzie tego roku w wiedeńskich salach Künstlerhausu, dokąd posłał go Marek<sup>22</sup>. Rok później prezentowany był od kwietnia w warszawskiej Zachęcie<sup>23</sup>. Jednakże już znacznie wcześniej oglądali go niektórzy krytycy w pracowni artysty i do-

---

Acernem, skoro ją przerwał i porzucił ledwo podmalowany, i według jego słów chybiony i nieudany obraz. Acerna, jako leżący pod łóżkiem „zwoj płótna grubo kurzem przykryty”, zastał w pracowni Rogosz. Nie mogąc namówić Leopolskiego do jego wystawienia, Rogosz w tajemnicy przed nim uknuł, jak wspominał, spiszek wraz z dwoma jego przyjaciółmi J. Lamem i L. Markiem (ten jednak na stałe we Lwowie osiadł dopiero w 1870), zakończony pokazaniem na widok publiczny obrazu, będącego w stanie wstępnego podmalowania (wielu szczegółów brakowało, np. rąk i nóg u jezuity). Efektem tego śmiałego posunięcia były pochlebne opinie krytyki, zachwyt publiczności i irytacja malarzy, którzy uznali, że pokazując nieskończony obraz i to w dodatku mało znanego artysty, lekceważy się sztukę. Zob. J. Rogosz, *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski*, „Kraj” 1892, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4. Tak więc *Zgon Acerna* miał być podstępem pokazany już w 1868 roku (od tego roku datuje się znajomość Leopolskiego z Rogoszem); płótna nie było na pewno na dwu pierwszych wystawach lwowskiego TPSP. Nie wiadomo jednak, gdzie i czy faktycznie został tak wcześnie udostępniony szerszej publiczności.

W 1872 roku A. Giller donosił, że Acern nadal znajduje się w pracowni Leopolskiego i ma być wykończony na powszechną wystawę w Wiedniu w 1873 r., na której ostatecznie się nie znalazł, A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2.

<sup>21</sup> *Tymczasowy katalog VIII wystawy TPSP we Lwowie 1874/5*, Lwów 1875, nr 50. Pisze o tym także M. Treter, *Nowsze Malarstwo Polskie w Galeryi Miejskiej we Lwowie*, Lwów 1912, s. 13. Zob. też: J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie w r. 1875. II. Wilhelm Leopolski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 29 z 18 VII, s. 180 oraz Wł.Z. [W. Zawadzki], *Kronika lwowska*, „Kłoso” 1875, nr 528 z 31 VII (12 VIII), s. 103–104.

<sup>22</sup> J. Lam, *Pogadanki*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 47 z 21 XI, s. 483; *Nowości zagraniczne*, „Wędrowiec” 1875, nr 311 z 4 (16) XII, s. 399; N.E.R., *Kronika lwowska*, *Lwów w maju 1877*, „Kłoso” 1877, nr 623 z 26 V (7 VI), s. 369.

<sup>23</sup> *Wrażenia z wystawy sztuk pięknych*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 24 z 4 (16) VI, s. 374–375; H. Struve, *Obrazy na Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, „Kłoso” 1876, nr 571 z 27 V (8 VI), s. 365.



nosili o nim, niejednokrotnie z podziwem i nadzieją, o czym zaświadczają notki prasowe<sup>24</sup>.

*Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza* wpisują się w rozposzechniony w XIX-wiecznym malarstwie zachodnim typ kompozycji z historii wielkich twórców i są polską kontynuacją, charakterystycznego dla romantyzmu i historyzmu, zwłaszcza francuskiego, ale też niemieckiego i włoskiego, gatunku ikonograficznego, jakim była „malowana biografia”, z tematami scen z życia, w tym i śmierci, szeroko rozumianego artysty<sup>25</sup>. *Ostatnie chwile...* utrzymane są w popularnej, zwłaszcza w epoce romantycznej, konwencji „łóża boleści”, którą narzuca niejako już sam utwór literacki, stanowiący bazę dla obrazu, z jednoczesnym wyobrażeniem artysty w chwili przedśmiertnej zadumy nad życiem, twórczością, przemijaniem. Ze względu na wewnętrzną ekspresję i imponującą, podkreślaną już przez współczesną artyście krytykę siłę psychologicznego wyrazu, rzadko towarzyszącą przedstawieniom ostatnich chwil, obraz jest wyjątkowy wśród polskich realizacji tego tematu<sup>26</sup>.

W XIX-wiecznej Polsce odkryto na nowo postać i twórczość mieszczańskiego poety czasów renesansu – Sebastiana Fabiana Klonowicza, używającego zlatynizowanej formy nazwiska Acer-nus (od *acer* – klon). Stało się to za sprawą Józefa Ignacego Kraszewskiego, który swoją rozprawą z 1843 roku zapoczątkował serię artykułów, szkiców biograficzno-krytycznych, a wreszcie – wyrosłych na ich bazie – utworów literackich, w których podej-

---

<sup>24</sup> *Rozmaitości*, „Nowiny” 1867, nr 2 z 8 XI, s. 15; *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego*, *Lwów w listopadzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 429 z 14 XII, s. 287–288; A.I.O., *Korespondencja czasopisma Kłosy*, *Lwów listopad*, „Kłosy” 1868, nr 179 z 21 XI (3 XII), s. 299; A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2.

<sup>25</sup> Pisze o tym M. Poprzęcka, *Wizerunek mistrza*, w: *Ikonoграфия romantyczna*, Warszawa 1977, s. 167–213.

<sup>26</sup> Na co zwrócił też uwagę A. Pieńkos, *op. cit.*, s. 24. O przedstawieniach w polskiej sztuce ostatnich chwil czy śmierci twórcy (uczonego, artysty) zob. *Obrazy śmierci...*

mowano rozmaite wątki z życia poety<sup>27</sup>. Te ostatnie mogły pobudzić wyobraźnię Leopolskiego (zadziwiająco, że tylko jego jednego) i zachęcić do podjęcia poruszającego tematu śmiertelnego łoża. Chodzi tu zwłaszcza o popularny wówczas poemat Władysława Syrokomli (Ludwika Kondratowicza) *Zgon Acerna, chwila z XVII wieku* z 1856. *Ostatnie chwile...* Leopolskiego w wydaniu pierwszym nie są jednak dokładną ilustracją poematu czy jego fragmentu, lecz malarską transpozycją literackiej wersji.

Należy przy tym zauważyć, że w XIX wieku, ze względu na takie a nie inne zapotrzebowanie społeczne, postać Klonowicza zmitologizowano, kreując stereotypowy, daleki od faktów biograficznych, wizerunek prawego i szlachetnego obywatela kraju, nieskazitelnego poety-moralisty, następcy Jana Kochanowskiego, wzorca moralnego, cierpiącego prześladowania za poglądy wymierzone w zakon jezuitów (na marginesie, poddawanego w tym czasie surowej krytyce), u których ostatecznie umierał w nędzy i opuszczeniu<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Kilka utworów literackich przytacza H. Wiśniewska, *Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowicza*, Lublin 1985, s. 326. Zob. też W. Okoń, *Wędrując po tematach*, w: *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 129–132 oraz W., *Ostatnie chwile Klonowicza*, „Kłosy” 1874, nr 456 z 14 (26) III, s. 203; *U NAS.*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 16 z 9 (21) IV, s. 255.

<sup>28</sup> W XVII w. wyplłynęła kwestia ustalenia autorstwa anonimowej broszury *Equitis Poloni in Jesuitas actio prima (Szlachcica polskiego przeciw jezuitom akcja pierwsza)*. Według jezuita Jana Wielewickiego autorem był „Sebastian Acernus, burmistrz lubelski, [...] który najpierw był człowiekiem dosyć zamożnym, w końcu jednak cierpiał niedostatek i w szpitalu Łazarza towarzystwa Miłosierdzia, naszego zarządu w Lublinie, życie zakończył” (J. Wielewicki, *Dziennik spraw domu zakonnego oo. jezuitów u św. Barbary w Krakowie*, ok. 1637). Informacje te interpretowano rozmaicie; zostały one najpierw powtórzone przez Szymona Starowolskiego (w: *Hecatontas*, Wenecja 1627), a następnie przez XIX-wiecznych badaczy, którzy potwierdzali, bądź też podawali w wątpliwość autorstwo broszury (podają za H. Wiśniewską, *op. cit.*, s. 160–161). Rogosz np. opowiadał się za Klonowiczem jako autorem ww. broszury i utrwał mit: podawał, że Acern naraził się jezuitom, nazywając ich wrogami wszelkiego postępu. Zakon odtąd w akcie zemsty poetę prześladował, odbierając mu ziemię, piastowane urzędy i namawiając



W tytule obrazu często używano słowa śmierć, zgon. Kompozycja jednak została pomyślana i przedstawiona jako przedśmiertna scena – naturalnie fikcyjna z dzisiejszej perspektywy – ostatnich chwil poety renesansowego, rozgrywająca się w obecności jezuity; scena przedśmiertnego wyznania-spowiedzi, refleksji, czy też, jak powtarzała XIX-wieczna krytyka, moment odwołania lub też nie, głoszonych przez Klonowicza poglądów, wymierzonych w zakon jezuicki. Wprowadzenie trzeciej postaci, świadka w osobie lekarza Wojciecha Oczko, było w malarstwie wypróbowanym sposobem na objaśnienie, dopełnienie opowieści malarskiej przez reakcję bohaterów, lecz kłóci się w obrazie z ideą objętej tajemnicą i odbywającej się bez świadków spowiedzi. Zatem nie chodzi tu zapewne o spowiedź w sensie sakra-

---

w końcu szlachtę, by ta podczas rokoszu Zebrzydowskiego zburzyła mu kamienicę w Lublinie, przez co został zmuszony do szukania schronienia w szpitalu swoich nieprzyjaciół (J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 180). Nie ma jednak żadnych dowodów na to, jak przekonuje H. Wiśniewska (*op. cit.*, s. 298), że autorem owej broszury był właśnie Klonowicz. To, że z Acerna uczyniono w XIX wieku bojownika o prawdę i sprawiedliwość, walczącego przeciw wrogim jezuitom, było efektem wyobraźni literackiej. Warto w tym miejscu podkreślić długoletnią znajomość i wzajemną współpracę literacką Klonowicza z ks. biskupem Józefem Wereszczyńskim, opatem zakonu benedyktynów w Sieciechowie (Klonowicz pełnił wobec klasztoru obowiązki doradcy w sprawach majątkowych, a także tłumaczył na język łaciński i polski utwory Wereszczyńskiego, przez co nazywał siebie „starym sługą klasztornym”). Również wokół moralizatorskiego poematu Klonowicza *Victoria deorum*, krytykującego obok szlachty m.in. duchowieństwo, narosła legenda, jakoby jezuita spalili ją i wciągnęli na indeks ksiąg zakazanych. To z kolei tłumaczy się faktem odręcznego wpisu do pierwszego tłumaczenia poematu, autorstwa prawdopodobnie Mikołaja Żórawskiego, o następującej treści: „Jezuici dali tendencją o tym dziele napisawszy: »Jakiej nagrody warte są te wiersze? Niczego więcej tylko krzyża i ognia«, a przecież sami i Pogańskich Poetów są edytorami, ale gdyby im pozwolono i Akademickich dzieł połowę by spalili”. Istnieją jednak hipotezy, że jezuita wykupywali egzemplarze poematu. Nie są też w końcu jednoznacznie ustalone okoliczności śmierci poety. Nie wiadomo zatem, czy umierał on faktycznie, jak to przedstawił Syrokomla, a za nim Leopolski, w szpitalu znajdującym się pod nadzorem jezuitów. Zob. H. Wiśniewska, *op. cit.*, s. 6–7, 132–133, 159–164.

mentu (trudno przypuszczać, by Leopolski popełnił tego rodzaju błąd), lecz o spowiedź w znaczeniu przenośnym (zwierzanie się z osobistych spraw, problemów). Trzeba też zwrócić uwagę, że we wspomnianym wyżej poemacie Syrokomli opisane zostały dwie spowiedzi poety: święta (scena rozgrywająca się między Klonowiczem a rektorem zakonu jezuitów za zamkniętymi drzwiami)<sup>29</sup> oraz „publiczna” (sceny, w których Acern snuje refleksje na temat swojego życia i twórczości najpierw w obecności anonimowego jezuita, jego pomocnika oraz Oczki, a następnie rektora, krewnych i mieszczan).

Kompozycja *Ostatnich chwil...* w wydaniu pierwszym jest trójosobowa. Poeta, ubrany w zgrzebną, rozpiętą na piersi koszulę, ukazany został w mrocznym wnętrzu. Leży na łożu, wsparty na poduszce i podpira ręką głowę. Obok niego na krześle siedzi jezuita z otwartą na kolanach księgą i pochylając się w stronę Acerna, przenikliwie się w niego wpatruje. Za łożem znajduje się Wojciech Oczko, który nieznacznie odwrócił się i przez ramię znacząco spogląda na zakonnika. Tuż przy łożu, na niskim stole widać zespół porozrzucanych rekwizytów-atrybutów uczonego poety, ściśle związanych z jego życiem: książki i papiery (przyczyna nieszczęść Acerna), pióro i kałamarz, lutnia oparta o krótszy bok stołu, ponadto niedopalona świeca w lichtarzu oraz szklany kielich z łyżeczką i płynem na dnie (wiążący się z osobą lekarza). Po lewej stronie, w głębi za jezuitą widoczne są drzwi z wiszącym nad nimi krucyfiksem, a obok nisza w ścianie zapełniona paramentami liturgicznymi. Z prawej strony, tuż za poduszką Klonowicza, znajduje się fragment nieznacznie wysuniętej ściany z kolumną na postumencie, kanelurowaną od góry, i ozdobioną od dołu późnorennesansowym (manierystycznym) ornamentem okuciowym<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Tę scenę najprawdopodobniej przedstawia druga wersja *Ostatnich chwil...*, o której szerzej w dalszej części.

<sup>30</sup> Wzorów artyście w tym zakresie dostarczyć mogła lwowska kaplica Boimów



Klonowicz musiał niezwykle intrygować Leopolskiego, skoro powstanie wielkiej kompozycji poprzedzał bliżej nie znany i jeszcze przed wykończeniem uszkodzony portret historyczny z jego wizerunkiem, o którym jako jedyny wspominał w 1871 roku Grabowski<sup>31</sup>. Pierwszą wersję *Ostatnich chwil...* bezpośrednio poprzedził niewielkich rozmiarów wstępny szkic olejny z ok. 1866–67, zachowany w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki<sup>32</sup>. Szkic ten różni się od gotowego dzieła i pozwala prześledzić, jaka była pierwotna koncepcja obrazu i jak ją artysta zmodyfikował, dochodząc do wersji ostatecznej.

il. 8

Zasadnicze zmiany dotyczą dwóch postaci, poety i lekarza. Zapatrzony gdzieś przed siebie Acern ze szkicu leży wsparty na poduszce, a na podkurczonych kolanach trzyma papier i pióro, co wskazywać może na moment tworzenia (być może Leopolski chciał w ten sposób podkreślić jego nieugiętość w poglądach). Na obrazie właściwym poeta niczego już nie tworzy, o czym świadczyć mogą takie akcesoria o znaczącej wymowie, mogące też przepowiadać śmierć, jak odłożone na ławę pióro, upadła na posadzkę książka czy odstawiona, prawie niewidoczna lutnia (należy zauważyć, że elementów tych brakuje w szkicu, co wy-

---

z początku XVII wieku i jej niezwykle bogata i różnorodna dekoracja ornamentalna, zwłaszcza ta z płaskim ornamentem okuciowym, pokrywająca rzeźbione frontowe kolumny fasady zachodniej.

<sup>31</sup> Odmienne niż w późniejszych kreacjach, przedstawił tu poetę jako mężczyznę w sile wieku, bez oznak nieszczęść na twarzy, co w odczuciu Grabowskiego fałszowało wizerunek tragicznego poety. Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 11. Rysy twarzy Acerna, jakie przekazał Leopolski na swych dwóch wielkich kompozycjach niewątpliwie nie mają nic wspólnego z historyczną postacią Klonowicza. Artysta nie dysponował pierwowzorem, gdyż nie dochował się żaden oryginalny portret poety. Warto jednak zauważyć, że krążyły fałszywe wizerunki poety, będące bardzo często XIX-wiecznymi wytworami.

<sup>32</sup> LGS/nr inw. 114; ol.pl., 45 x 55,8. Prezentowany był na retrospektywnej wystawie w roku 1894 i stanowił wówczas własność Karola Młodnickiego z Lwowa. Zob. J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764–1886*, Lwów 1894, s. 256, nr 1154.

nika z innej koncepcji przedstawienia postaci poety). Artysta skupił się za to na ogólnej charakterystyce Acerna, wyraziściej uwiódzniejszając starość, poprzez wychudzenie twarzy i wyostrenie odmiennych niż na szkicu rysów. Wyakcentował jednocześnie jego głęboke zamyślenie i medytację, w jakiej pozostaje pogrążony. Twarz zdradza rozdarcie, rozterkę i walkę wewnętrzną; tym uczuciom może odpowiadać nieład panujący na stoliku. Podobnie sugestywnego wyrazu nabrała pełna wyczekiwania twarz jezuitę, tak że między poetą a duchownym nastąpiło wyostrenie gry psychologicznej. W innej pozie ukazał ponadto Leopolski lekarza, który na szkicu stoi przodem, za łóżem Acerna i przysłuchuje się słowom jezuitę. W ujęciu ostatecznym układ i funkcja tej postaci zmieniły się; artysta odwrócił ją tyłem do widza i przesunął w stronę poetę, lepiej wpasowując w klasyczną kompozycję trójkątną i ściślej też wiążąc z pozostałymi osobami, zwłaszcza z jezuitą, na którego spogląda z wyrzutem. Widoczne na szkicu nieśmiało zaznaczone półokrągłe linie sklepienia świadczą o prowadzonych przez malarza artystycznych poszukiwaniach w zakresie rozwiązań wykreślenia wnętrza.

il. 9 Po powrocie artystę z Monachium, w latach 1876–77<sup>33</sup> powstała druga, w pełni ukończona wersja *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza*, zakupiona przez lwowskiego lekarza Weigla<sup>34</sup>. Artysta dwukrotnie eksponował ją w 1877 we Lwowie: w maju na swojej indywidualnej wystawie<sup>35</sup> oraz w listopadzie na wystawie TPSP<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Obraz zasadniczo powstał w 1876 roku, w pierwszych miesiącach 1877 był już tylko wykańczany.

<sup>34</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

<sup>35</sup> B. Zawadzki, *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów w maju*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 75 z 2 VI, s. 339; N.E.R., *op. cit.*, s. 369; *Korespondencja zagraniczna, Lwów w lipcu*, „Bluszcz” 1877, nr 30 z 13 (25) VII, s. 237.

<sup>36</sup> *Wystawa sztuk pięknych we Lwowie*, „Biesiada Literacka” 1877, nr 98 z 4 (16) XI, s. 312; N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźby we Lwowie*, „Kłosy” 1878, nr 663 z 2 (14) III, s. 171.



Przedstawiona scena jest wierniejsza względem pierwowzoru literackiego i może być ilustracją, opisaną w pierwszej części poematu Syrokomli, spowiedzi świętej, której Klonowiczowi udziela rektor zakonu jezuitów; wskazywałby na to fakt, że na obrazie mamy już tylko dwie osoby, rozmawiające ze sobą bez żadnych świadków.

Schemat kompozycyjny, wzorem modnego ówczesnie sposobu konstruowania podobnych scen, został jeszcze bardziej uproszczony i opiera się już tylko na dwóch postaciach: leżącym Klonowiczu i siedzącym jezuitcie<sup>37</sup>. Nie mogły nie zaważyć na takim rozwiązaniu naciski krytyki, a także fakt opublikowania w „Kłosach” (1874) drzeworytu ilustracyjnego anonimowego autora, według obrazu, ale z pominięciem właśnie lekarza<sup>38</sup>.

Zresztą do postaci Wojciecha Oczki z pierwszej wersji dzieła odnoszono się przeważnie krytycznie. Dla niektórych jednak w niczym on nie przeszkadzał, wręcz przeciwnie, uważano, że jest pożądany ze względów kompozycyjnych i równie dobrze scharakteryzowany jak jezuita i poeta: „Te trzy postacie doskonale zapełniają wielki obraz, tyle w nich siły wyrazu i ludzkiego znaczenia”<sup>39</sup>. W sposobie jego umieszczenia na obrazie dostrze-

---

<sup>37</sup> Tak komponowane sceny z udziałem dwóch osób spotkać można w malarstwie zachodnim już w I poł. XIX wieku; bardzo zbliżone rozwiązanie, z jedną postacią siedzącą a drugą leżącą, jawi się np. na obrazie Josepha-Nicolasa Robert-Fleury'ego, *Michał Anioł u wezglowia chorego slugi* (1841). Również polscy malarze posługiwali się tym schematem, by przywołać najsłynniejsze realizacje, jak *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera (1860) czy *Śmierć Ellenai* Janka Malczewskiego (1883).

<sup>38</sup> Reprodukacja miała stanowić ilustrację do artykułu poświęconego ostatnim chwilom Klonowicza, a zwłaszcza do zamieszczonego w nim fragmentu poematu Seweryny Pruszkowej, w którym Acern umierał w szpitalnej izbie w obecności przybyłego z religijną posługą kapłana, a za oknem biła luna ze stosu, na której paliły się utwory poety. Zabieg usunięcia figury lekarza na dołączonej do artykułu reprodukcji był zatem podyktowany jej brakiem w utworze Pruszkowej. W., *op.cit.*, s. 203 (reprodukcja – s. 196).

<sup>39</sup> *Wrażenia...*, s. 375.

żono jednakże pewną niedokładność, nieprecyzyjność techniczną: „niepodobna zmiarkować czy stoi czy klęczy czy siedzi”<sup>40</sup>, co wytłumaczyć można zachwianiem proporcji między postaciami, częściowym zacieraniem sylwetki lekarza oraz zlewaniem się jego czarnego płaszcza z ciemnym tłem<sup>41</sup>. Większa część krytyki uważała, że jest on obojętny dla sceny i zbędny, a jako element dysharmonijny rozbija spójność kompozycji i narusza jej naturalną prostotę. Umieszczenie go na obrazie służyło jedynie wypełnieniu przestrzeni między poetą a jezuitą<sup>42</sup>. „Zdaje nam się – twierdził Rogosz – że całość znacznie by zyskała, gdyby miasto lekarza artysta przesunął Jezuitę, wtedy lekarz okazałby się niepotrzebnym, a dramatyczność jeszcze by się podniosła...”<sup>43</sup>. Usunięcie więc go na kolejnej wersji spotkało się z jednomyślną pochwałą krytyków, w odczuciu których obraz „przybrał dalece dramatyczniejszy wyraz”<sup>44</sup>.

Zabieg redukcji liczby postaci miał również na celu uzyskanie jeszcze większej prostoty, ascetyczności, kameralności przedstawienia, spotęgowanie dramatycznego napięcia i wyostrenie konfliktu postaw. Służyło temu też ograniczenie do minimum elementów dekoracyjnych przez usunięcie krucyfiksu, niszy w ścianie, kanelur i ornamentu z kolumny. Wnętrze tym samym stało się bardziej puste i cała sceneria surowsza. Chcąc dodatkowo

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Anonimowy recenzent wspominał, że przed zamazaniem widać było lekarza z tacą leków, odchodzącego od łóżka w kierunku drzwi (*Wystawa...*). Być może taki był pierwotny zamiysł artysty względem tej postaci. Śladów zacierania faktycznie można się dopatrzeć w okolicach rąk. Tym posunięciem Leopolski mógł chcieć przesunąć akcent z czynności, jaką pierwotnie miał wykonywać lekarz, na samą jego reakcję.

<sup>42</sup> Zob. J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 181; H. Struve, *op. cit.*

<sup>43</sup> J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 181.

<sup>44</sup> B.Z. [B. Zawadzki], *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 49 z 2 XII, s. 368; zob. też J.T., *W pracowni pana Leopolskiego*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1877, nr 32 z 15 IV, s. 509.



pogłębić charakter i nastrój przedśmiertnej sceny, zmienił artysta żywsze akcenty kolorystyczne na ciemne, stonowane: czerwoną poduszkę na ciemnobrunatną i takąż materię przy Acernie na zielonkawą, a kolorowe obicie krzesła na brunatne. Dokonał zmian również w martwej naturze, usuwając łączący się z lekarzem szklany kielich z medykamentem, zmieniając układ i zwiększając liczbę książek na stoliku; zastępując otwartą książkę i rulon papieru spod stołu wzorzystym, nieco przyszarzałym dywanem, malując w końcu pióro na posadzce. Przy postaci samego poety, o mniej dramatycznej twarzy niż w pierwszej wersji obrazu, podobnie jednak zapatrzonego gdzieś przed siebie, leży otwarta książka, jakby czytał ją tuż przed przyjściem jezuita.

Artysta w *Ostatnich chwilach...* wybrał i przedstawił, zgodnie z akademickim nakazem szukania „owocnego momentu”, intrygującą i ekscytującą chwilę napięcia, kiedy to jezuita skończywszy mowę, wyraźnie oczekuje odpowiedzi ze strony poety, podczas gdy ten pozostaje pogrążony we własnych rozmyślaniach. Zastosowany przez Leopolskiego konwencjonalny chwyt suspense, którym mistrzowsko posługiwał się Paul Delaroche i który był dobrze znany także Matejce, był szczególnie lubiany przez odbiorców i krytyków. To czasowe wstrzymanie akcji przed kulminacją, z zastygłymi, znieruchomiałymi postaciami, pobudzało emocje i wyobraźnię do budowania różnorodnych interpretacji odnośnie bohaterów oraz ostatecznego finału sceny, choć sam poemat Syrokomli był jednoznaczny (na samym jego wstępie następuje pogodzenie się poety na łożu śmierci z Kościołem). Zatem, czy jezuita zdoła nakłonić umierającego poetę do odwołania poglądów wymierzonych w zakon a ten w obliczu śmierci pojedna się ostatecznie z przeciwnikiem i Kościołem, czy też pozostanie wierny swoim poglądom? Odpowiedź pozostawała już tylko w sferze domysłów, a te były różne ze strony krytyki: „Próżne starania i nadzieje próżne! Sebastian Klonowicz to nie człowiek, mogący odwołać dziś to, co wczoraj jako prawdę głosił. On umrze ze swoimi przekonaniem i dlatego zajęty wcale innymi myślami

na Jezuitę ani nie zważa teraz” – pisał Józef Rogosz<sup>45</sup>. Postawę poety podobnie odczytywał N.E.R.: „[...] daremnymi są słowa Jezuita – na obliczu [Klonowicza – K.R.] bowiem, śmiertelną bladością pokrytym, wyraża się głębokie przekonanie i pewność”<sup>46</sup>. Postać jezuita zaś była rozmaicie interpretowana, co wynikało z jej odmiennego przedstawienia pod względem charakterystyki psychologicznej w obu wersjach obrazu. W przypadku pierwszej częściej upatrywano w nim przebiegłego i niegodziwego mnicha, który usiłuje wzbudzić w konającym wyrzuty sumienia<sup>47</sup>. W drugiej zaś chętniej widziano gorliwego kapłana polskiego<sup>48</sup>, nie pozbawionego ludzkich uczuć<sup>49</sup>, choć np. dla Henryka Struvego jezuita już w wersji pierwszej „nie reprezentował [...] obrażonego zakonu, lecz przybył wyłącznie w charakterze duchownego, który pragnie pocieszyć umierającego, ułatwić mu przejście do wieczności, pojednać z sobą, z światem i Bogiem. [...] Pojednanie zaciętych przeciwników na łożu śmiertelnym, wobec zbliżającej się wieczności, [...] – oto, według nas główna idea tego utworu”<sup>50</sup>.

Charakterystyczną cechą kompozycji jest zbudowanie jej na zasadzie kontrastowych zestawień, ułatwiających percepcję ob-

<sup>45</sup> J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 180.

<sup>46</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 369.

<sup>47</sup> Wł.Z. [W. Zawadzki], *op. cit.*, s. 103; J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 181.

<sup>48</sup> *Wspomnienie Wystawy obrazów Wilhelma Leopolskiego*, „Ruch Literacki” 1877, nr 22 z 26 V, s. 351.

<sup>49</sup> N.E.R., *Ostatnia wystawa...*, nr 664 z 9(12) III, s. 183. Ten sam N.E.R. już rok wcześniej, z okazji wystawy indywidualnej artysty, podobnie wyraził się o postaci jezuita: „Niemiec lub Francuz, idąc za pospolitym wyobrażeniem o Jezuitach, które przypisuje tym zakonnikom gorliwość przerodzoną w fanatyzm, byłby wymalował w tej twarzy chytryść, podstęp, przebiegłość i fanatyzm. W twarzy wymalowanej przez naszego malarza nie ma nic podobnego. Jest to twarz kapłana gorliwego, ale bez fanatyzmu, twarz człowieka uczciwego. W takim pojęciu Jezuita, [...] jest już oznaczona samodzielność talentu artysty i zarazem jego wyższość ponad malarzami zagranicznymi, którzy Jezuitów i gorliwców katolickich malują nie jako ludzi, ale jako szatanów”, *idem*, *Kronika...*, s. 369.

<sup>50</sup> H. Struve, *op. cit.*



razu, stąd pożądanym w XIX-wiecznym malarstwie. Ograniczenie zatem liczby postaci do zaledwie dwu osób w wersji drugiej miało podnieść z jednej strony dramatyzm i ekspresję przedśmiertnej sceny, z drugiej zaś wyostrzyć kontrast odmiennych postaw i poglądów. U Leopolskiego mamy do czynienia z konfrontacją indywidualisty i wolnomyśliciela XVI-wiecznego, za jakiego uchodził Klonowicz w XIX wieku, z reprezentantem szacownej, wielowiekowej instytucji – Kościoła. Artysta podkreślił to komponując obraz m.in. przy użyciu opozycyjnych partii jasnych i ciemnych oraz poprzez operowanie czernią i bielą<sup>51</sup>. W intensywnym, ukośnie padającym świetle mocny akcent tworzy ostra biel koszuli i bladość twarzy poety, dla których przeciw wagą jest czerń sutanny i półcień, w którym pograżony pozostaje jezuita (zwłaszcza ten z drugiej wersji dzieła) o zdrowej, rumianej twarzy. Współczesna artyście krytyka o wspomnianej dychotomii pisała w sposób następujący: „jak Klonowicz jest obrazem fizycznego wycieńczenia, tak Jezuita reprezentuje fizyczne zdrowie [...], z jednej strony myśl szlachetna, wzniosła i swobodna, złamana w walce z życiem, z drugiej strony zmysł praktyczny, skierowany ku zadość uczynieniu potrzeb niższego rzędu, z poświęceniem wyższych”<sup>52</sup>; „[...] dwa kontrasty – człowieka, który za chwilę rozstanie się z tym światem, a mimo to nie traci siły ducha i Jezuity, który ufając swojej wymowie i przebiegłości myśli nie tyle o zbawieniu duszy umierającego, co o powodzeniu swego zakonu, ujął artysta po mistrzowsku i po mistrzowsku wykonał”<sup>53</sup>. W końcu kontrast pomiędzy samą kompozycją obrazu a psychicznym napięciem postaci podkreślała

---

<sup>51</sup> Przy pomocy bieli (metalicznie srebrzystych bądź o żółtawociepłym tonie lub przelamanych i przyszarzanych) oraz brązów i czerni często budowano sceny „śmiertelne”. Wystarczy przywołać takie słynne dzieła jak: *Seni nad trupem Wallensteina* Karla von Piloty’ego, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Simmlera czy *Śmierć Ellenai* Malczewskiego.

<sup>52</sup> J.T., *op.cit.*, s. 509.

<sup>53</sup> J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 181.

krytyka wiedeńska przy okazji ekspozycji płótna w Kunstvereinie: „[...] obraz p. Leopolskiego imponuje przede wszystkim wielkością pojęcia i klasycznym spokojem, pomimo wzruszeń i burz, którymi poruszone są dwie przedstawione tam postacie”<sup>54</sup>. Również polska krytyka pisała podobnie: „[...] cały dramat streszcza się w spojrzeniach i obliczach tych dwóch ludzi, tyle głębokiej piorunującej wymową ekspresji przy tak majestatycznym, niemym na pozór spokoju!”<sup>55</sup>.

Namalowanie przez artystę drugiego obrazu pociągnęło za sobą ich konfrontację i ocenienie. Wyższe noty otrzymała wersja dwuosobowa, którą krytyk, zapewne Bronisław Zawadzki, uznał za bezwarunkowo lepszą, pod względem układu (tj. kompozycji), nastroju, a przede wszystkim technicznego wykonania<sup>56</sup>. Stanowczo należy zaznaczyć, że i pierwsza wersja, jakkolwiek nie ukończona, spotkała się z dużym uznaniem tak ze strony krytyki jak i publiczności. Akcentowano głównie pełną życia i wyrazistości charakterystykę postaci, myśląc zwłaszcza o pocie, szczególnie wywołującym wrażenie potężne i głębokie<sup>57</sup>. Podkreślano ponadto dobry, poprawny rysunek; ceniono kolorystyczną stronę obrazu, jego harmonijny (w odniesieniu do drugiej wersji wręcz mistrzowski) koloryt, doskonale odpowiadający poważnemu tematowi i nastrojowi kompozycji<sup>58</sup>. Ogólnie pozytywnej ocenie obrazu towarzyszył zasadniczy zarzut „zbyt lekkiego wykończenia większej części płótna”<sup>59</sup>. Uwagę krytyków w obu dziełach przykuwała ława z rekwizytami przy łożu poety, w wersji pierwszej podmalowana, w drugiej w całości wykończona,

---

<sup>54</sup> Słowa anonimowego krytyka wiedeńskiego podpisanego jako p.S. przytacza J. Lam, *op. cit.*

<sup>55</sup> *Korespondencja zagraniczna...*

<sup>56</sup> B.Z. [B. Zawadzki], *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 49 z 2 XII, s. 368.

<sup>57</sup> J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 181; H. Struve, *op. cit.*

<sup>58</sup> *Ibidem*; J.T., *op. cit.*, s. 510.

<sup>59</sup> H. Struve, *op. cit.*



starannie odtworzona i dopracowana w szczegółach. Zwracano uwagę na artyzm i sugestywną plastykę form, które osiągnęły najwyższe złudzenie i doskonały efekt ostateczny.

Pozostaje kwestia oceny dzieł po latach. Czy rzeczywiście druga wersja *Ostatnich chwil...*, którą krytyka oceniała swego czasu bardzo wysoko, wyżej od pierwszej, jest lepsza? Biorąc pod uwagę proporcjonalność postaci oraz wykonanie obrazów, niewątpliwie taką jest, ze względu na całościowe, drobiazgowo wykończenie, w odróżnieniu od pierwszej, nie posiadającej akademickiego *fini*, w której figura lekarza wydaje się za mała w stosunku do zanadto wydłużonej sylwetki jezuity. Jednak pod względem kompozycyjnym płótno w wersji dwuosobowej jest słabsze. Usunięcie lekarza i przesunięcie jezuity bliżej poety sprawiło, że powstała pusta przestrzeń z lewej strony. Równowaga kompozycji, zresztą nie poprzednio zaaranżowanej, w wersji drugiej została poważnie zachwiana. Miał artysta zresztą problem z odpowiednim umieszczeniem jezuity, z którym – według słów Weigla – „jeździł po całym obrazie”<sup>60</sup>. Dramatyczną scenę zaprezentował artysta z perspektywy psychologicznej, z lepszym efektem, jak się zdaje, właśnie w kompozycji trójosobowej. W niej postaci przedstawione zostały z większą głębią, autentycznością i ekspresją. Osoby Acerna i jezuity lepsze są pod względem charakteru i wyrazu psychologicznego od ich powtórzeń w wersji drugiej. Zaś postać lekarza, choć mocno krytykowana, to jednak odgrywa w scenie asystującą rolę, istotną z punktu widzenia narracyjności obrazu. Reakcja medyka, raptowne odwrócenie się i surowe spojrzenie, świadczyć może o mocnej w słowach wypowiedzi jezuity. Tworzy się więc więź i zależność psychologiczna między osobami. Ich koncentracja sprawia, że można mówić o pewnego rodzaju „akcji wewnętrznej”, tworzącej obrazową narrację, która w efekcie skupia się na głównym bohaterze sceny, pograżonym w wewnętrznej zadumie poecie.

---

<sup>60</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 4.

Warto może postawić pytanie o związek obu dzieł Leopolskiego z obrazami innych twórców. Artysta, jak się zdaje, znał i stosował niektóre metody obrazowania, powstałe na gruncie malarstwa historycznego i bliskie manierze malowideł Delaroche'a (np. zasada *suspensu*). Obie wersje *Ostatnich chwil...* noszą, nie bez oczywistych znamion indywidualnego rysu autora, pewne cechy stylu francuskiego mistrza, czy ogólnie malarstwa *juste milieu*. Cechy te były znane lwowskiemu malarzowi zapewne za pośrednictwem obrazów niemieckich von Piloty'ego<sup>61</sup>, jak i, a może przede wszystkim, dzieł polskich epigonów Delaroche'a, np. Józefa Simmlera (autora kopii *Synów Edwarda IV* i twórcy słynnej *Śmierci Barbary Radziwiłłówny*, reprezentatywnej dla kierunku *juste milieu*). Podobną konwencję stylistyczną tradycyjnie przypisuje się wczesnym płótnom Matejki (*Otrucie królowej Bony* może uchodzić za klasyczny przykład poetyki Delaroche'a, kontynuowanej w *Stańczyku*), przez niektórych badaczy rozszerzoną i na późniejsze obrazy *minorum gentium* mistrza. Z bezpośredniej wypowiedzi samego Leopolskiego wiadomo, że szczególnie zachwycił go swego czasu *Stańczyk*, najwyraźniej odpowiadając jego artystycznej osobowości, osobistym upodobaniom i predylekcjom<sup>62</sup>. I również to echo Matejkowskiego stylu, stworzonego właśnie w *Stańczyku*, odbija się w obu płótnach twórcy *Ostatnich chwil...*; a w szczególności położenie głównego akcentu na najważniejszego bohatera sceny i wyrażenie tego za pomocą zasady ekspresji w Matejkowskim wydaniu – poprzez ludzką twarz (na marginesie, doskonałą lekcję różnorodnej ekspresji twarzy z całym bogactwem jej wyrazów dawało *Kazanie Skąrgi*).

<sup>61</sup> Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na analogie, zachodzące pomiędzy *Senim u zwłok Wallensteina* a *Ostatnimi chwilami Sebastiana Klonowicza*; podobieństwo polega na pełnej psychologicznego wyrazu metodzie ujmowania i przedstawiania sceny.

<sup>62</sup> W. Leopolski, *Kronika sztuk pięknych. O Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie i wystawie tegorocznej. (Korespondencja z Krakowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 214 z 31 X, s. 425–426.



Jakże wymowne są, przy całej różnicy tematycznej obrazów, spojrzenia rozdartego wewnątrznie Acerna i zasepionego, dalekowzrocznego Stańczyka, postaci podobnie głęboko zadumanych, zapatrzonych jakby w głąb własnej duszy i bijących się z myślami. Przywołane powyżej *Kazanie Skąrgi* mogło też być dla Leopolskiego świetnym przykładem budowania akcji w obrazie poprzez reakcje bohaterów, podobnie jak *Otrucie królowej Bony*. W tym ostatnim dziele ujęcie postaci jednego z dworzan w tle, który kieruje znaczące spojrzenie na nadwornego lekarza Antoniego Maceratę, przypomina nieco medyka Wojciecha Oczki podobnie odwróconego i wymownie spoglądającego na jezuitę. Również gest podpierania głowy przez Acerna (tradycyjnie znamionujący zamyślenie i rozmyślenie) można odszukać w płótnach wyżej wspomnianych polskich artystów (postać Jana Finlandzkiego, ojca Zygmunta III w *Katarzynie Jagiellonce w więzieniu w Gripsholmie* Simmlera czy dwie figury z *Kazania Skąrgi* Matejki – jedna, o niepewnej identyfikacji, obok fotela Zygmunta III, druga to Jerzy Mniszech nieopodal grupy trzech przywódców szlacheckiego rokoszu). Ogólnej inspiracji w zakresie pozy mogły artyście też dostarczyć renesansowe nagrobki alabastrowe z postaciami leżących rycerzy z krypty lwowskiego kościoła Dominikanów analizowane przez niego w 1867<sup>63</sup>. Na koniec należałoby jeszcze zauważyć, że rysy Acerna z pierwszej wersji dzieła przywodzą na myśl ekspresyjny typ twarzy Matejkowskich bohaterów, zwłaszcza Skargę<sup>64</sup>.

Drugim swym obrazem z motywem śmierci Leopolski odwołuje się do niedawnych wydarzeń, do heroicznej śmierci za oj-

<sup>63</sup> Przywołane tu podobieństwa oczywiście nie przesądzają jednoznacznie i wyłącznie o akurat tych, czy w ogóle polskich źródłach inspiracji, lecz uświadamiają możliwość tradycyjnego czerpania z doświadczeń innych artystów (choć wpływ wczesnego Matejki wydaje się tu być wyraźnym); nie przeszkadzało to jednak w wypracowywaniu przez artystę własnego stylu.

<sup>64</sup> Wystawienie *Kazania Skąrgi* w Krakowie, w maju 1864 roku, było wielkim wydarzeniem i niewyobrażalną sensacją wśród odbiorców. Leopolski, który w tym czasie nadal prawdopodobnie przebywał w Krakowie, obraz zapewne widział.

czynnę młodego działacza rewolucyjno-niepodległościowego – Karola Levittoux<sup>65</sup>, którego tragiczny los i pośmiertną chwałę głosiły w tym czasie malarstwo i poezja<sup>66</sup>. Zaginiona *Śmierć Karola Levittoux w celi więziennej*<sup>67</sup> była niewielkich rozmiarów kompozycją olejną, o niewątpliwie patriotycznym wydźwięku, eksponowaną na lwowskiej wystawie 1937 roku<sup>68</sup>. Mógł artysta tą sceną więzienną, jak i wcześniejszą z udziałem Tadeusza Kościuszki rozgrywającą się w podobnej scenerii, nawiązywać do malarstwa *juste milieu*, chętnie operującego tego typu przedstawieniami.

il. 10 Ok. 1872 powstał obraz *Rodzina szlachecka w niewoli kozackiej*<sup>69</sup>, jako jeden z nielicznych zachowany i obecnie przechowywany w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki<sup>70</sup>, niegdyś eksponowany na indywidualnej wystawie artysty 1877<sup>71</sup>. Leopolski tematycznie sięgnął raz jeszcze do dziejów XVII-wiecznej Polski (wcześniejszy przykład *Kordeckiego*), tym razem do wojen

---

<sup>65</sup> Karol Levittoux, ok. 1820–41, twórca tajnej organizacji młodzieży w Królestwie Polskim ok. 1840, na skutek tortur w trakcie śledztwa popełnił w więzieniu samobójstwo (przez spalenie się), by nie wydać współtowarzyszy.

<sup>66</sup> W 1867 powstał obraz Antoniego Kozakiewicza o tej samej tematyce – *Śmierć Karola Levittoux w Cytadeli warszawskiej*, obecnie zaginiony, a Roman Zmorski napisał wiersz poświęcony temu działaczowi.

<sup>67</sup> Nie jest znany żaden opis tego obrazu. Trudno więc stwierdzić, który moment został pokazany, czy sama scena śmierci, czy też, podobnie jak w *Ostatnich chwilach Sebastiana Klonowicza*, moment tuż przed nią.

<sup>68</sup> Tylko dzięki zapisowi J. Güttlera znane są dziś rozmiary tego nie oznakowanego obrazu (43,5 x 36,5 cm), jego technika oraz ówczesny właściciel – Walenty Jakóbiak z Lwowa. Zob. J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, Lwów 1937, nr 175, s. 39.

<sup>69</sup> W 1871 Kobalt [A. Grabowski] (*op. cit.*, s. 12) napomknął, że oglądał w pracowni Leopolskiego malowany wówczas obraz, „przedstawiający wnętrze kościoła zamienionego chwilowo na kozackie obozowisko”. Jeszcze w lutym następnego roku znajdował się nieukończony w pracowni, o czym wspominał A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2.

<sup>70</sup> LGS/nr inw. 222; ol.pl., 45,8 x 60,5.

<sup>71</sup> N.E.R., *Kronika...*, s. 370.



kozackich z czasów Jana Kazimierza. Nie przedstawił jednak walk, co zrozumiałe, gdyż batalistą nie był, lecz typowy dla siebie moment uwięzienia anonimowej rodziny. Ujęcie więc zdarzenia, podobnie jak w *Smutnej nowinie*, ma charakter rodzajowy i rozpada się na kilka odrębnych, nie przesłaniających się nawzajem scenek, które rozgrywają się we wnętrzu kościelnym (na co wskazuje wiszące na filarze epitafium z postacią klęczącą oraz widoczny w tle chór, częściowo zburzony)<sup>72</sup>. Scena główna, z tytułową rodziną szlachecką, usytuowana jest centralnie, na tle rozświetlonego filara i tworzy ją: kobieta w czerni, siedząca i w teatralnym geście rozpaczy podtrzymująca ręką głowę, klęcząca przed nią i pocieszająca matkę córka w miodowej sukni oraz stojący nad nimi zamyślony ojciec rodziny w czerwonym żupanie i czarnym kontuszu. Kontrastuje z nimi kilku Kozaków grających w karty po lewej, którym beztrosko, z dziecięcą ciekawością przypatruje się mały, odwrócony tyłem do widza i rodziny chłopiec w niebieskim ubranku, łączący te dwie najważniejsze grupy. W tle widać postać męską z białym koniem, a z prawej stojącego na straży i dumnie spoglądającego kozaka. To niewielkie płótno przyciąga uwagę doskonale malowanymi fragmentami, jak np. tym ze świetnie scharakteryzowanymi i uchwyconymi typami kozackimi. Całość malowana niezwykle żywo z wyraźnie zaznaczonymi impastami w partiach oświetlonych, kolorystycznie wzbogacona o nasyconą czerwień, błękit, miodowy ugię.

Pierwszy właściciel obrazu, Weigel, zdradza szczegóły powstania tego płótna, historii bliskiej późniejszemu *Klucznikowi Gerwazemu*. Obraz był malowany długo, z ciągłymi zmianami

---

<sup>72</sup> Być może inspiracji do zbudowania scenerii w obrazie dostarczyły dziś już nieistniejące ruiny kościoła franciszkańskiego we Lwowie, spalonego w czasie bombardowania miasta w 1848. Filary podłużnego kształtu oraz chór w kompozycji Leopolskiego dawniej występowały w kościele franciszkańskim. Zob. rzut poziomy kościoła z 1787 oraz akwarelę A. Grabowskiego z *Widokiem ruin kościoła franciszkanów św. Krzyża* z 1848 reprodukowane w: T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 24–25.

i przeróbkami („ciągle w nim [artysta – K.R.] coś dodawał, poprawiał, wymazywał”), został w szale pocięty, a następnie, przy współudziale Weigla, skleiony i ponownie przemalowany<sup>73</sup>. Weigel jako przyczynę zniszczenia płótna podaje nie spełniające oczekiwań artysty wypowiedzi krytyki, która – zdaniem Leopolskiego – nie doceniła należycie obrazu, choć w istocie przyjęła go dobrze. Komentatorom podobała się kompozycja dzieła, jego ciepły koloryt, rysunek oraz charakterystyka postaci Kozaków, przywodzących na myśl Józefa Brandta<sup>74</sup>. Tradycyjnie krytyczne stanowisko względem tego niby-historycznego obrazu zajął Kobalt. Choć oglądał go we wczesnej fazie twórczej, to już wówczas zauważył zalety typu: „poważny ton”, „pełne gustu zestawienie kolorów”, „szczegóły pełne subtelności i elegancji”. Nie wykroczył jednak Leopolski poza przedstawioną rodzajowość sceny, gdyż, zdaniem Grabowskiego – niejasna i nie stanowiąca całości kompozycja potrzebuje komentarza, już „wykluczającego go z rzędu historycznych obrazów, których główną cechą powinno być to, iż powinny od razu i wszystko widzowi wypowiedzieć”<sup>75</sup>.

Ostatnią większą i bardziej znaczącą pracą historyczną artysty, interesującą pod względem ikonograficznym, jest *Cesarz Karol V w klasztorze San Yuste*<sup>76</sup>. Powstał w późnym okresie twórczym w Wiedniu, w latach 1879–1882 (obecnie przechowywany w Muzeum Narodowym we Wrocławiu<sup>77</sup>). Leopolski nie odwołał się zwyczajem polskim do przeszłości rodzimej, lecz w po-

<sup>73</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

<sup>74</sup> B. Zawadzki, *op. cit.*; A.G. [A. Giller], *op. cit.*, s. 2; *Wiadomości literackie, naukowe i artystyczne*, „Gazeta Narodowa” 1877, nr 104 z 6 V, s. 3; *Wspomnienie Wystawy...*, s. 351.

<sup>75</sup> Kobalt [A. Grabowski], *op. cit.*, s. 12.

<sup>76</sup> Reprodukcje wszystkich pozostałych obrazów historyczno-rodzajowych, o których piszę poniżej, zostały zamieszczone w: K. Rutkowska, *Malarstwo historyczno-rodzajowe Wilhelma Leopolskiego*, w: *Studia o artystach XVIII–XX w.*, pod red. J. Malinowskiego, Toruń 2003, s. 85–86.

<sup>77</sup> MNWr/nr inw. VIII–92; ol.pl., 74 x 100,5.



szukiwaniu oryginalnego tematu sięgnął tym razem do XVI-wiecznej historii powszechnej, do postaci wielkiego Habsburga Karola V. W XIX wieku beletrystyka zachodnia przejawiała coraz częściej fascynację życiem domowym, prywatnym i duchowym cesarza<sup>78</sup>. Również na dorocznych wystawach akademickich i Salonach nastąpił wyraźny wzrost zainteresowania zarówno prywatnymi, jak i oficjalnymi jego przedstawieniami. Karol V zatem (na marginesie, kilkakrotnie portretowany przez Tycjana<sup>79</sup>), staje się lubianym tematem malarzy doby historyzmu, bohaterem wielu znaczących płócien, często wielkoformatowych i wielopostaciowych kompozycji, na których prezentuje się przykładowo jako triumfujący władca na koniu (*Wjazd Karola V do Antwerpii* Hansa Makarta, 1878), abdykujący cesarz (na płótnach Philippe'a van Bree, 1824 czy Louisa Gallaita, 1841) czy też jako dziecko (na obrazie belgijskiego malarza historycznego Jana van Beers, 1879). W malarstwie, jak i w literaturze, obok tematów oficjalnych, znajdują się także przedstawienia „prywatnego” cesarza, do których zaliczyć można właśnie płótno polskiego artysty. Obraz Leopolskiego przedstawia ostatnie lata życia Karola V, skłonnego do depresji wielkiego samotnika, zgnębionego niepowodzeniami wojen religijnych, po których abdykował, by resztę życia spędzić w zamknięciu, pokutując w hiszpańskim klasztorze.

---

<sup>78</sup> Przykładowo, w 1843 ukazał się zbiór listów, *Lettres sur la vie intérieure de l'empereur*, w których opisane zostały ostatnie lata życia cesarza, a w 1852 zainteresowany sztuką hiszpańską William Stirling napisał książkę, *The Cloister Life of Charles V*, opisującą powrót cesarza do Yuste, a także jego życie prywatne w tym czasie, rozmaite upodobania i pasje.

<sup>79</sup> Z serii wizerunków cesarskich malowanych przez Tycjana zachowały się zaledwie trzy. Dwa z nich przechowywane są obecnie w Prado: całopostaciowy *Portret Karola V z psem*, który jest pierwszym wizerunkiem władcy namalowanym w 1532 lub 1533 przez Tycjana (i być może kopią portretu nadwornego malarza austriackiego Jacoba Seiseneggera), drugi to portret konny z 1548, upamiętniający zwycięską bitwę pod Mühlbergiem. Trzeci z zachowanych wizerunków, najistotniejszy dla polskiego malarza, to *Portret cesarza Karola V w fotelu* ze Starej Pinakoteki w Monachium.

rze San Yuste (Estremadura). Ostatni okres życia cesarza stał się także podstawą dla dzieł zachodnich artystów, np. belgijskiego portrecisty i malarza historycznego Emile'a Delpérée'go (*Karol V w San Yuste czyni przygotowania do swojego pogrzebu*, 1880), czy hiszpańskiego twórcy Eduarda Rosalesa (*Don Juan spotyka swojego ojca w San Yuste*)<sup>80</sup>.

O czynionych jeszcze w II okresie lwowskim przygotowaniach do obrazu, zapewne starannych, bo sam temat wymagał dużej wiedzy historycznej, świadczyć może zachowane akwarelowe studium *Karola V* ze zbiorów lwowskich<sup>81</sup>, niewątpliwie nie jedyne tego rodzaju. O bliżej nieokreślonym szkicu do obrazu, widzianym jeszcze w lwowskiej pracowni artysty, wspominał w 1879 anonimowy krytyk<sup>82</sup>. Z kolei Weigel we wspomnieniach pośmiertnych pisał o zaskakującym szkicu, tematycznie różnym od znanej wersji wrocławskiej, *Abdykacji Karola V*<sup>83</sup>. Przykład ten świadczy o poszukiwaniach przez artystę rozwiązań tematycznych. *Abdykacja Karola V* była kompozycją trójpostaciową, na której siedzącemu na krześle cesarzowi sędziwy grand hiszpański podawał na poduszce insygnia władzy cesarskiej.

Statyczna w układzie wrocławska kompozycja ukazuje z kolei siedzącego na klasztorным tarasie starego, zadumanego cesarza (w typie wcześniejszego Acerna), o poźółkłej, ascetycznej twarzy, opierającego się na poręczu fotela i podpierającego ręką brodę. U stóp trzymany na przykrytej materii poduszce<sup>84</sup> leży pies, który patrzy na stojącego po prawej zakonnika, zwróconego i lekko pochylonego ku cesarzowi; z lewej zaś stoją dwaj upozowani i sztywni paziowie<sup>85</sup>.

<sup>80</sup> W. Blockmans, H. Soly [et al.], *Karl V. und seine Zeit: 1500–1558*, Köln 2000, s. 458, 466.

<sup>81</sup> LGS/nr inw. G–I–231; akw.pap., 48,7 x 35; sygn. l.śr.: WLP.

<sup>82</sup> *Sztuki piękne*, „Tydzień Polski, Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1879, nr 45, s. 715.

<sup>83</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3–4.

<sup>84</sup> Z przekazów historycznych wiadomo, że cesarz cierpiał na artretyzm stóp.

<sup>85</sup> Obrazów wcześniej wymienionych: Delpérée'go (z holenderskiego Muzeum



Scena ta, swą refleksyjną, wyciszoną atmosferą oraz próbą ujęcia psychologicznych reakcji głównego bohatera, bez większego jednak efektu, przywodzi na myśl *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza*, z którymi łączy ją dodatkowo podobny schemat chwilogowego zawieszenia akcji z rozmyślającym, w tym wypadku cesarzem oraz wyczekującym zakonnikiem.

O *Karolu V* Leopolski wspominał w liście do Ziemiałkowskiego z 1882 roku. Widział w nim pewien postęp artystyczny, który dodawał mu otuchy w trudnym okresie życia. Wyjątkowe znaczenie przywiązywał do architektury, której czasochłonne wykreślenie, jak sam przyznawał, zaowocowało, według własnego wygórowanego mniemania, „arcydziełem perspektywicznym”, podczas gdy jest ona jedynie poprawnie namalowana<sup>86</sup>.

Ale nie tylko problemy przestrzennego i rozbudowanego tła architektonicznego w perspektywicznym ujęciu interesowały twórcę, lecz także sprawy historycznego, w tym wypadku renesansowego kostiumu, zgodnie z ówczesną praktyką akademicką, dochowującą wierności realiom ukazywanej epoki. Pogłębionych studiów dworskiej mody tego czasu dowodzi wspomniana akwarela lwowska z główną postacią cesarza i z jawiącymi się w tle mglistymi zarysami sylwetek kobiecych i męskich w strojach z epoki<sup>87</sup>. Sam Karol V przedstawiony został w białej koszuli z kryzą u szyi i z podobnie plisowanymi mankietami, w ciem-

---

Miejskiego w Kortrijk) i Rosalesa (z Prado) lwowski artysta niewątpliwie nie widział, jednak w przypadku płótna tego pierwszego widać zbliżoną do kompozycji Leopolskiego wersję układu samotnego, siedzącego w fotelu cesarza w towarzystwie stojącego obok zakonnika. W płótnie tego drugiego malarza występuje podobnie postać siedzącego cesarza, któremu towarzyszy pies.

<sup>86</sup> BN, rkps nr 7028: *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Floriana Ziemiałkowskiego, 1882*, k. 72.

<sup>87</sup> Inne przykłady studiów kostiumologicznych, generalnie prowadzonych przez artystę już od wczesnych lat szkolnych, stanowią m.in. dwa kolorowane rysunki z figurami w strojach włoskich z XIV–XV oraz trzy kolejne z ubiorami polskimi z XIX wieku (obecnie w zbiorach Fundacji X. Czartoryskich w Krakowie).

nym, przepasanym wamsie i w krótkiej, jasnej szacie wierzchniej bez rękawów, luźno puszczonej; kostium uzupełniały obcisłe, szaroniebieskie pończochy, ciemne trzewiki o szerokich nosach i płaski, skośnie założony beret. Siedzi na krześle nożycowym, zmienionym jednak w kompozycji właściwej na fotel obity czerwoną tkaniną. Poza tym artysta dokonał jeszcze w wersji ostatecznej znacznych przekształceń w samym stroju, upodabniając go do analogicznych ubiorów z innych, niekoniecznie już cesarskich, wizerunków z epoki, niewątpliwie znanych artyście z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Zbliżoną do tej u Leopolskiego, ciemnobrązową szatę wierzchnią z futrzanym, szerokim na ramionach kołnierzem, odnaleźć można na *Portrecie Karola V* Giovanniego Francesca Terzia z 1550, czy *Portrecie Ferdynanda I* Johanna Bocksbergera oraz na Tycjanowskim *Portrecie Karola V w fotelu* ze Starej Pinakoteki w Monachium z 1548. Sama zaś figura cesarska kompozycyjnie została dość wiernie powtórzona w ostatecznej wersji obrazu.

Krytyka już na podstawie szkicu i wstępnego stadium niezmiernie pochlebnie wyraziła się o przyszłym dziele, jako o „owocu ścisłych a umiejętnych studiów historycznych i estetycznych”, gdzie z „sumiennością archeologa i wysokim poczuciem piękna odtwarza [artysta – K.R.] kilka postaci z przeszłości, nie kusząc się ani o dramatyczny nastrój, ani o akcesoria błyszczące. Rysunek tu delikatny, czysty, układ prosty, naturalny, spokój i powaga – słowem, kreacja [...]”<sup>88</sup>. Anonimowy korespondent z Wiednia donosił, że artysta ma zamiar *Karolem V* „przedstawić wiek cały”; obraz miał być zatem syntezą epoki. W rozpoczętej pod koniec 1879 roku pracy podziwiał „linie, kompozycję jak i charakterystykę osób” dostrzegając pewne uchybienia w rysunku, żywiąc jednak nadzieję, że artysta zrównoważy je kolorystyką<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> *Sztuki piękne...*

<sup>89</sup> *Artyści polscy w Wiedniu i Krakowie*, „Tydzień Polski” 1879, nr 47 z 21 XII, s. 744.



Karol V nie osiągnął jednak wysokich walorów artystycznych i jest raczej obrazem średniej klasy malarskiej. Nie został też w całości wykończony (przez zaledwie podmalowaną postać mnicha przebijają np. ciemne linie zbiegu posadzki), nie wiadomo z jakich przyczyn artysta zarzucił jego malowanie. Rozwiązanie kolorystyczne, jakkolwiek wstępne, już pokazuje interesujące zestawienie szarozielonkawego tła architektury z mocnym akcentem chłodnej czerwieni fotela i błękitu nieba. Eleonora Lis jest zdania, że zielonkawa kolorystyka płótna, znacznie jednak przez artystę polskiego „przybrudzona” jest wynikiem studiów nad Veronesem<sup>90</sup>. Hanna Wrabec zaś dopatrzyła się zapożyczeń kompozycyjno-formalnych i kolorystycznych z Tycjanowskiego *Portretu Karola V ze Starej Pinakoteki*. Według tej autorki podobieństwo pomiędzy postaciami cesarza z portretu Tycjana i obrazu Leopolskiego istnieje „zarówno w sposobie układu postaci na fotelu, w sposobie trzymania nóg i rąk, w analogiach stroju (płaszcz podbity futrem, beret czy order złotego runa na piersi), jak i w podobieństwie rysów, a także i w kolorycie. Zarówno w portrecie Tycjana jak i Leopolskiego zieleń otoczenia współgra z czerwinią dywanu (w obrazie Tycjana) i koca u stóp cesarza w obrazie naszego artysty”<sup>91</sup>. Cesarski portret pędzla Tycjana Leopolski niewątpliwie widział podczas swoich krótkich studiów monachijskich i nie można lekceważyć znaczenia tego dzieła. Nie stanowił jednak, jak sądzę, wyłącznego pierwowzoru kompozycyjno-formalnego dla obrazu Leopolskiego, ze względu na wyraźne mimo wszystko różnice w ujęciu obu postaci. W płótnie polskiego artysty można się jednak dopatrzeć pewnych wpływów malarstwa włoskiego, a mianowicie znajomości weneckiej tradycji kompozycyjnej *en frise*, najogólniej rzecz biorąc z wszyst-

---

<sup>90</sup> E. Lis, *Wilhelm Leopolski 1830–1892*, Wrocław 1964, s. 15–16.

<sup>91</sup> H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski (1828–1892), życie i twórczość*, praca magisterska w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1970 (mpis), s. 118.

kimi postaciami umieszczonymi na pierwszym planie i architekturą w głębi.

Dwie ostatnie, zachowane prace Leopolskiego z lat 80. nie przedstawiają większej wartości artystycznej, obie są właściwie rodzajowymi scenkami o tematyce wojskowej. Jedną z nich jest niewielkich rozmiarów szkic olejny z 1882, *Ułani w pochodzie (Obóz powstańczy lub Powstańcy)*<sup>92</sup>. Przedstawia on w mglistych zarysach postacie tytułowych ułanów ukazanych od tyłu, na koniach, na tle pustego krajobrazu z fragmentem jeziora po prawej.

Drugim, większym obrazem, *Przemarszem wojsk łożyszkowskich przez wieś* z 1885<sup>93</sup> artysta nawiązuje do nierzadkich w malarstwie polskim tego czasu scen żołnierskich (współczesnych lub z niedawnej przeszłości) w rodzaju przemarszów, pochodów wojsk<sup>94</sup>. Pokazuje on z lotu ptaka szeroką panoramę wsi, kilka zagród wiejskich, z grupką maleńkich postaci stojących w głębi przy płocie, tyłem do widza, które przypatrują się nadciągającym z lasu, w tumanie kurzu, oddziałom wojskowych. Obraz uderza żywą i rozjaśnioną kolorystyką w tonacji zielono-brązo-wo-ugrowej, a także miniaturskim sposobem oddania szczegółów chat i postaci, przy jednoczesnym impresyjnym opracowaniu fragmentów łąk i pól.

Na tle rodzimej twórczości, skromne liczebnie i w połowie nie zachowane, malarstwo historyczno-rodzajowe Leopolskiego, pozostające częściowo pod wpływem malarstwa *juste milieu*, wyróżnia się pewną inwencją tematyczną i samodzielnością w doborze motywów, które nie występowały lub występowały rzadko w malarstwie innych artystów polskich tego czasu (*Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza, Śmierć Karola Levittoux w celi więzien-*

<sup>92</sup> LGS/nr inw. 2359; ol.tekt., 15,8 x 24; sygn. l.d.: WPL.

<sup>93</sup> MNW/nr inw. 232346; ol.pl., 50 x 73; sygn. p.d.: WL. 1885.

<sup>94</sup> W 1855 r. *Przemarsz wojsk przez wieś* namalował np. J. Szermentowski, podobną tematykę podejmował też J. Kossak czy M. Gierymski (np. *Pochód ułanów polskich z 1830*, szkic z 1869 oraz zaginione: *Pochód ułanów pruskich z 1870*, *Kozacy w pochodzie idący przez miasteczko z 1872* oraz *Pochód Kozaków z 1873*).



nej, *Cesarz Karol V w klasztorze San Yuste*). Nie jest to malarstwo wielkich wydarzeń historycznych; jeśli już ich dotyka (np. XVII-wieczne wojny polsko-kozackie, I rozbiór Polski), to ujmuje je w konwencji rodzajowej i ukazuje, na niewielkich zazwyczaj rozmiarach płótnach, kameralne i familijne sceny z dużym naciskiem na wewnętrzne przeżycia anonimowej grupy bohaterów, o których myśli w kategoriach alegorii (przykładem pewnej alegoryczności w ujęciu postaci może być *Smutna nowina*). Równocześnie w malarstwie tym przewijają się wątki biograficzne, bywa, że o podłożu literackim, odwołujące się do jednostkowych postaci historycznych i ich tragicznych losów (Klonowicz, Levittoux, Karol V). Sceny z ich udziałem, jakkolwiek zrealizowane na znacznie większych formatach, mają również kameralny charakter. Dobierając starannie do swych płócien nieco wyszukanych bohaterów z przeszłości, Leopolski niejako sytuuje się z boku ówczesnego popularnego malarstwa historycznego polskiego, chętnie przywołującego znane postacie królewskie czy książęce.

Jednocześnie malarstwo w Grotgerowskim typie dramatycznych scen ze współczesności, a zwłaszcza wielkie malarstwo historiozoficzne w stylu Matejki było poza zasięgiem możliwości twórczych artysty, ale też i jego klasycyzującymi upodobaniami.

Ten typ malarstwa historyczno-rodzajowego, jaki uprawiał Leopolski, wynikał też z jego naturalnej, wrodzonej predylekcji do portretu i typów portretowych, o czym przekonują chociażby pełne wyrazu i charakteru głowy z *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza* czy postacie kozaków z *rodziny szlacheckiej w niewoli kozackiej*. Stąd w swych obrazach starał się wyrazić napięcie psychiczne i reakcję bohaterów.

Wilhelmowi Leopolskiemu jako malarzowi historycznemu towarzyszyło poczucie niespełnienia. Niezrealizowanym pomysłem pozostała *Reformacja*, o której wspominał w chwilach niepowodzeń twórczych i z którą wiązał ogromne nadzieje na wystawienie jej nie tylko w Wiedniu, lecz nawet w stolicy światowej sztuki – Paryżu, od lat fascynującym polskich artystów. Mawiał,

że jego prace „to drobnostki wobec mojej »Reformacji«... Dopiero gdy tę wymaluję, świat zobaczy do czego jestem zdolny”. W zamysle artysty „obraz miał przedstawiać obszerny plac w mieście niemieckim przed katedrą gotycką, na nim zakonników sprzedających odpusty i żołnierzy kurfürsta, urągających tej czynności”<sup>95</sup>. Marzenia swego, zapewne nie jedynego tego rodzaju, nigdy nie urzeczywistnił.

---

<sup>95</sup> O tym niezrealizowanym projekcie wspominał artysta, jak można wywnioskować ze słów Rogosza (*Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5), już w 1868, w rok po wystawieniu kartonu W. von Kaulbacha, *Wiek Reformacji*. Choć wielu szczegółów kompozycji w momencie spisywania wspomnień lwowski krytyk, jak sam przyznał, nie pamiętał, to pamiętał jednak tyle, że koncepcja polskiego artysty miała być głębsza i oryginalniejsza od niemieckiej.



## V. MALARSTWO PORTRETOWE

Z całej twórczości artystycznej Wilhelma Leopolskiego znacznie wybijają się, zarówno pod względem ilościowym jak i jakościowym, grupa portretów. Portret jest jednym z zagadnień malarzkich, jakie artysta podejmował i uprawiał przez całe życie. Stanowi on sporą część, ponad połowę niewielkiego dorobku malarza. Obecnie znanych jest z samych tytułów niewiele ponad 40 portretów, z których zachowało się prawie 30. Największą ich liczbę posiada Lwowska Galeria Sztuki (13), a następnie Muzeum Narodowe we Wrocławiu (8)<sup>1</sup>.

Leopolski musiał być poważanym portrecistą, skoro malował znane, niekiedy wybitne osobistości, ludzi pióra, sztuki i świata polityki, głównie z Lwowa, również z Krakowa i Wiednia (tu portretował głównie osoby z kręgu Floriana Ziemiałkowskiego). Wykonywał wizerunki na zamówienia arystokracji, mieszczaństwa i miejscowej inteligencji. Niektóre z nich, zwłaszcza te obficie opłacone, noszą charakter reprezentacyjny. Stanowią one jednak zdecydowaną mniejszość, podczas gdy większa część od-

---

<sup>1</sup> Obie instytucje na ekspozycji stałej prezentują jednak pojedyncze obiekty. Część portretów z LGS, ze względu na niezbyt dobry stan zachowania lub niewykończenie, nie spełnia w sposób zrozumiały warunków tzw. obrazów galerijnych. Kolejne muzea, posiadające w swych kolekcjach portrety Leopolskiego, to Muzeum Narodowe w Krakowie (3), Warszawie (1), a także Muzeum Historyczne m. Krakowa (1).

znacza się powściągliwym, ściszym wyrazem i kameralnym nastrojem. Do wyjątkowych należy zaliczyć te, które są zupełnie swobodnym, luźnym zapisem malarskim. Portretował artysta także osoby sobie bliskie: przyjaciół, narzeczoną i jej brata<sup>2</sup>. Nie ma jednak, przynajmniej w zbiorach publicznych, żadnego zachowanego autoportretu artysty, czy też nawet wzmianki o jego istnieniu<sup>3</sup>. Podobiznę Leopolskiego przekazuje nam rysunek Bruno Tepy sporządzony według fotografii artysty, znany z reprodukcji w czasopiśmie<sup>4</sup>.

il. I

Na tle XIX-wiecznego, rodzimego malarstwa portretowego, zwłaszcza lwowskiego, wizerunki Leopolskiego stanowią ważną grupę, zasługującą na osobne omówienie<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Wizerunki te w większości obecnie są nieznanne, z wyjątkiem jednego, dlatego też trudno wyrokować o ich charakterze. Nic natomiast nie wiadomo na temat wyobrażeń matki, ojca czy brata. Portrety rodziców, którzy dość wcześnie zmarli, mogły nie powstać, choć nie jest to takie pewne. W 1864 bowiem, na krakowskiej wystawie TPSP prezentowane były bliżej nieokreślone *Portrety rodzinne*, stanowiące wówczas własność prywatną (zapewne artysty). Zob. *Katalog dzieł sztuki na Wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w r. 1864*, Kraków 1864, s. 4, nr 78.

<sup>3</sup> Wiek XIX, w związku ze wzrostem poczucia indywidualności, a także rangi artysty w ogóle, sprzyjał rozkwitowi autoportretu, malowanego często z atrybutami (palety, pędzle, sztalugi, wnętrza pracowni). Z artystów lwowskich swoje rysy utwalili: Jan Maszkowski, Marcin Jabłoński, Alojzy Reichan, Aleksander Raczyński, Konstanty Dzbański, Karol Młodnicki, F. Tępa, H. Rodakowski, A. Grabowski, Jan Moraczyński, Zygmunt Sidorowicz, A. Grotter i Marcei Maszkowski. Podaję za: M. Domański, *Franciszek Tomasz Tępa i jego krąg. Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku*, Lublin 1985, s. 72. Można więc przypuszczać, że i Leopolski wykonał autoportret.

<sup>4</sup> Zob. R. Lewandowski, *Spuścizna po Wilhelmie Leopolskim*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 18 z 18 (30) IV, s. 218.

<sup>5</sup> Malarstwo portretowe we Lwowie rozwijało się już na początku XIX wieku za sprawą trzech artystów, przybyłych jeszcze w końcu XVIII wieku, jak Józef Pitschmann z Triestu (we Lwowie w l. 1794–1806 r.) czy Józef Reichan z Zamościa (we Lwowie od 1798 do 1818 lub 1822 r.) albo na samym początku XIX w., jak Karol Schweikart z Hematweiler koło Stuttgartu (we Lwowie na stałe osiadł w 1802 r. i przeżywał do śmierci w 1855 r.). Spośród tych trzech klasyfikujących



Niewątpliwie w pewnym stopniu kierunek zainteresowań artysty musiało wytyczyć ówczesne środowisko lwowskie, wyraźnie zdominowane przez malarstwo portretowe. Podejmując zatem w swej twórczości zagadnienie portretu kontynuował Leopolski jego dobrze ugruntowaną tradycję we Lwowie, wnosząc też nowe wartości.

Najwcześniejszym znanym i zachowanym portretem, z 1859, przechowywanym w zbiorach wrocławskich jest *Kleparzanin*<sup>6</sup>, zwany inaczej *Portretem mieszczanina*, malowany zapewne z żywego modelu. Ta większych rozmiarów kompozycja przedstawia starszego mężczyznę, bliżej nieokreślonego mieszkańca krakow-

il. 11

portrecistów, absolwentów Akademii wiedeńskiej, jedynie J. Reichan malował dodatkowo liczne obrazy ołtarzowe, rysował typy ludowe i kozaków wracających z łupami. Sztuce portretowej, cieszącej się wówczas we Lwowie wielką popularnością, poświęcali się także miniaturzyści, głównie cudzoziemcy (Michał Weixlbaum, Józef Haar, Antoni Laub, August Medwey). Lwowską sztukę okresu biedermeieru tworzyła grupa malarzy pochodzenia niemieckiego i austriackiego; obok wyżej wymienionego K. Schweikarta byli to także Antoni Lange, M. Weixlbaum, Adolf Nigróni. Później wzbogacili ją swą twórczością kolejni, tym razem już polskiego pochodzenia, malarze-portreciści w osobach: M. Jabłońskiego (1801–1876), A. Reichana (1807–1860) syna Józefa, J. Maszkowskiego (1794–1865), Kornelego Szlegiela (1819–1870) – ci dwaj ostatni dodatkowo podejmowali tematykę historyczną, rodzajową i sakralną. I choć w ciągu pierwszej połowy XIX wieku uprawiano we Lwowie inne gatunki malarskie, jak pejzaż, czy też w odosobnionych wypadkach malarstwo historyczne, rodzajowe lub sakralne, to portret cieszył się największym zainteresowaniem i popytem u publiczności, wśród której *notabene* niewielu było miłośników sztuki. I właściwie tylko w zakresie malarstwa portretowego powstały dzieła o większej wartości artystycznej. Dopiero pojawienie się nowego pokolenia młodych artystów, jak K. Szlegiel, A. Racyński, F. Tępa, A. Grabowski, Franciszek Lunda, a zwłaszcza H. Rodakowski, J. Kossak, A. Grottger czy Z. Sidorowicz, sprawiło, że w sztuce lwowskiej pojawiły się nowe gatunki malarskie i nowa tematyka. A sam portret, choć wciąż znajdował miejsce w ich twórczości, już nie wystarczał, wobec ożywionego nurtu historii, dla zaspokojenia ich własnych ambicji oraz zainteresowań i oczekiwań odbiorców. Zob. M. Wójciak, *Alojzy Reichan (1807–1860)*, w: „Rocznik Sztuki Śląskiej”, t. 1, Wrocław 1959, s. 140–152; M. Domański, *op. cit.*; W. Kozicki, *Henryk Rodakowski*, Lwów 1937.

<sup>6</sup> MNWr/nr inw. VIII–90; ol.pl., 89 x 68,5; sygn. p.śr.: *Leopolski/1859*.

skiego Kleparza, ujętego do pasa, ubranego w widoczną spod rozchylonego kożucha z dużym baraním kołnierzem, szamowaną czamarę, kamizelkę ze stojącym kołnierzem i białą chustkę. Ubiór dopełnia rogatywka (krakuska) na głowie, otoczona w dolnej części futrzaną opuszką baranią, spod której wychodzą kosmyki siwych, zakrywających uszy włosów. Całość wraz z jednolitym, lekko rozjaśnionym w okolicach głowy tłem jest monochromatyczna, w szarobrązowej gamie barwnej z charakterystycznym odcieniem fioletowym. W podobnej tonacji utrzymana jest kolorystyka twarzy, wzbogacona pojedynczymi plamkami delikatnego różu i żółcieni. W portrecie Kleparzanina, poza dobrą charakterystyką poważnej, naznaczonej bruzdami twarzy, zwraca także uwagę malarsko potraktowana i oddana materia futrzanego kołnierza i otoku czapki, uzyskana za pomocą dynamicznie kładzionych plamek. Choć to najwcześniejsze studium portretowe, to jego jakość, a przede wszystkim staranność wykonania, umiejętne wpisanie kompozycyjne figury, świadczą już o nabytych umiejętnościach artystycznych i dobrym opanowaniu warsztatu. Rysunek jest tu jeszcze dość wyrazisty i precyzyjny; w późniejszych portretach, wraz ze znacznym ściemnieniem kolorystyki, kontury będą się zacierać, ujęcia postaci będą się stały niekiedy swobodniejsze i coraz bardziej malarskie. Ekspozycja portretu na krakowskiej wystawie 1860 roku zebrala krótkie komentarze, zarówno pochlebne jak i negatywne<sup>7</sup>. Powojenna recepcja była już bardziej przychylna i zgodnie przyznająca duże wartości artystyczne temu „pierwszemu, ale świetnemu studium portretowemu”<sup>8</sup>, w którym artysta „wykazał doskonałe opanowanie techniki realistycznego malarstwa”<sup>9</sup>. Obraz powstał pod koniec studiów krakowskich, kiedy zainteresowania artysty kon-

<sup>7</sup> Zob. II rozdz. niniejszej książki, s. 46–47.

<sup>8</sup> H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski (1828–1892), życie i twórczość*, praca magisterska w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1970 (mpis), s. 25.

<sup>9</sup> E. Lis, *Wilhelm Leopolski 1830–1892*, Wrocław 1964, s. 5.



centrowały się głównie na tematyce wiejskiej, realizowanej w postaci licznych scenek rodzajowych. Wizerunek typowego przedstawiciela krakowskiego przedmieścia świetnie się zatem wpisuje w pierwszy nurt twórczości malarza.

Z ok. 1860 pochodzi dość niskiej klasy artystycznej *Portret Serwackiego, brata narzeczonej*<sup>10</sup>, dziś w zbiorach wrocławskich<sup>11</sup>. Jak głosi napis na karteczce naklejonej na odwrocie obrazu, płótno pochodzi ze zbioru polskiego malarza monachijskiego Wildstössera, ucznia artysty, od którego dostał go w darze<sup>12</sup>. Portretowany został podobnie ujęty, jak *Kleparzanin*, tyle tylko, że w popiersiu i ze wzrokiem skierowanym na widza. W wizerunku obserwuje się już pierwsze zmiany, a mianowicie ściemnienie i ograniczenie palety barwnej (utrzymanej w szarozielonej tonacji), skupienie wcześniej rozproszonego światła na twarzy (tu jednak płasko opracowanej i bez większego wyrazu) oraz białym kołnierzyku koszuli. Taką konwencję przedstawieniową będzie dość często powtarzał Leopolski w kolejnych obrazach, m.in. w *Portrecie Józefa Brzostowskiego*<sup>13</sup>.

Portret krakowskiego rzeźbiarza, Józefa Brzostowskiego<sup>14</sup>, miękko i malarsko potraktowany, zdradza zdolność autora do

il. 12

---

<sup>10</sup> Wskutek braku informacji, trudno dziś ściśle określić znajomość Leopolskiego z Serwackimi, zwłaszcza z panną Ludwiką, siostrą portretowanego, zamieszkałą we Lwowie. Zob. I rozdz. niniejszej książki, s. 26.

<sup>11</sup> MNWi/nr inw. VIII-1200; ol.pl., 54,5 x 47,5.

<sup>12</sup> Jest to jedyna informacja o istnieniu ucznia Leopolskiego. Nazwisko jest różnie podawane w literaturze: Wildstosser, Wildstäser. Np. H. Stępień w: *Artysty polscy w środowisku monachijskim w l. 1828-1914*, Warszawa 1994 w ogóle nie odnotowuje takich nazwisk. Jedynie J. Wiercińska wymienia Alfreda Wildstössera (względnie Wildstosser). Zob. J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, w l. 1860-1914*, Wrocław 1969, s. VII.

<sup>13</sup> MNK/nr inw. IIa-229; ol.pl., 90,5 x 95,5.

<sup>14</sup> Józef Brzostowski (ok. 1827-po 1887) – rzeźbiarz, zajmował się restaurowaniem rzeźby późnogotyckiej, w 1863 był zatrudniony w komisji konserwatorskiej, restaurującej Ołtarz Mariacki (sporządził inwentarz poszczególnych części ołtarza, określając stopień ich zniszczenia), wystawiał w krakowskim TPSP

chwytania określonego wyrazu. Został uznany jednomyślnie za jeden z lepszych w twórczości artysty<sup>15</sup>, między innymi za „wielką prawdę wyrazu smutnej nieco i znużonej twarzy [...], zadumaną a bardzo głęboko odczutej i oddanej”<sup>16</sup>. Powstał w 1863 roku<sup>17</sup>, w dwa lata później rzeźbiarza sportretował Andrzej Grabowski (obraz obecnie zaginiony). Wizerunek krakowskiego rzeźbiarza jest dużych rozmiarów kompozycją, na której z czarnego tła wyłania się postać mężczyzny, ujętego w  $\frac{3}{4}$ , z głową zwróconą do widza. Zdecydowana w wyrazie twarz rzeźbiarza o przenikliwym, sugestywnym spojrzeniu, przy lekko opuszczonej głowie, jest elementem dynamicznym w portrecie. Zaś dłuższe, sięgające szyi włosy, z kosmykiem łagodnie opadającym na czoło oraz lekko podkręcone wąsy i obszerna broda, stapiająca się z czernią surduta, swoiście charakteryzują modela. Kolorystyka twarzy utrzymana w ciepłych barwach kremowo-żółtych, z dodatkiem delikatnego różu i jasnego brązu, z charakterystycznym, występującym już w portrecie Serwackiego, siwozielonkawym odcieniem. Istotnym elementem jest światło, przypominające swym rozwiązaniem Rembrandta, z którym tak chętnie zestawiano Leopolskiego. Padając silnym strumieniem z lewej strony kompozycji, wydobywa i plastycznie modeluje twarz oraz rękę, w której artysta trzyma atrybut swojej profesji – dłuto. Te części pod-

---

(głównie kopie oraz prace z zakresu rzemiosła artystycznego), a także w warszawskim TPSP (np. plaskorzeźbę *Portret H. Modrzejewskiej*).

<sup>15</sup> *Krótkie wzmianki o niezjących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej, otwartej w maju 1898 roku w Warszawie*, Warszawa 1898, s. 39; *WEPI*, seria I, t. 43–44, Warszawa 1910, s. 950.

<sup>16</sup> J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji Wystawy Retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1897, s. 556. Prawie dosłownie powtórzył to F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Cz. III: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929, t. III, s. 172.

<sup>17</sup> Zaświadcza o tym napis samego portretowanego na odwrocie obrazu, który brzmi następująco: „Portret mój ten oryginalny/malował w roku 1863 tu w Krakowie mój przyjaciel i kolega/Wilhelm de Leopolski IPostell/Józef Korwin Brzostowski/ar. rzeźbiarz lat 37”.



kreślone zostały bielą mankietu i kołnierzyka koszuli. Portret rzeźbiarza najprawdopodobniej poprzedzał niewielkich rozmiarów szkic olejny na płótnie (43,5 x 37,8 cm), który w 1991 roku pojawił się w warszawskim domu aukcyjnym Rempex, gdzie został sprzedany<sup>18</sup>.

W tym samym najprawdopodobniej czasie<sup>19</sup> powstał *Portret Lucjana Siemieńskiego*<sup>20</sup>, znanego krakowskiego krytyka, publicyisty i poety romantycznego<sup>21</sup>. Wśród różnorodnych ocen płótna są takie, które wyróżniają wizerunek, obok wyobrażenia Brzostowskiego, jako jeden z lepszych w twórczości Leopolskiego<sup>22</sup>, ale są też zdecydowanie negatywne, jak wypowiedź Jerzego Mycielskiego, w odczuciu którego portret jest „o wiele nadto czarny w cieniach, nie daje wyobrażenia ani o owym wyjątkowo wytwornym i ciętym umyśle znakomitego krytyka, ani o wzniosłej duszy zdolnego poety, choć rysy jego wiernie oddaje”<sup>23</sup>. Ujęcie portretowanego krytyka jest zbliżone do Serwackiego. Rozwiązanie kolorystyczne jest w podobnie ciemnej, monochromatycznej tonacji, choć nie tak głębokiej i nasyconej jak w przypadku Brzostowskiego (w portrecie Siemieńskiego większa jest dominacja brązów). A i sama twarz krytyka jest w większym stopniu zróżnicowana barwnie (rozegrana w bielach, delikatnych różach o zmieniającym się natężeniu, przechodzących w partii ucha

---

<sup>18</sup> Aukcja odbyła się 17 listopada 1991 roku, portret został sprzedany za niską sumę 1400 zł. Informacje podają za: [Rocznik aukcyjny z 1991], „Art and Business” 1992, nr 1–2, s. 27; zob. też S. Böldok, *Malarstwo na aukcjach w Polsce, ceny 1990–1997*, Warszawa 1998, s. 138.

<sup>19</sup> Obraz mógł powstać w l. 1863–1865, niewątpliwie przed wyjazdem Leopolskiego do Lwowa.

<sup>20</sup> MNK/nr inw. IIa–149; ol.pl., 71,7 x 58,8.

<sup>21</sup> Siemieński portretowany był już w 1849 przez F. Tepę (akw.), w roku następnym przez Jana Kantego Hruzika (akw.), a ponadto w 1851 przez W. Koutnika (rys.), a w 1877 przez F. Tegazzo (rys.) i T. Maleszewskiego.

<sup>22</sup> *Krótkie wzmianki...*, s. 39; *WEPI*, s. 950.

<sup>23</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 556.

w czerwień), odmienna więc od jednostajnego w kolorze i nasyceniu oblicza Brzostowskiego. Tak jak na poprzednich portretach rozwiązane jest oświetlenie, przy którym lewa część twarzy pozostaje w całości pogrążona w cieniu. W obrazie tym pojawiło się jednak coś, co powtarzać się będzie i stopniowo nasilać w kolejnych płótnach, tj. nierówne opracowanie całości. Z wykończoną i dopracowaną w szczegółach twarzą kontrastuje surdut z kamizelką, pospiesznie i szkicowo zaznaczony „rozcieńczoną”, „płynną” farbą, z pozostawionymi śladami po pędzlu.

il. 13 Ślady inspiracji czerpanych z malarstwa Rembrandta ujawniać będą kolejne wizerunki, m.in. *Portret hr. Wiktora Baworowskiego ze zbiorów lwowskich*<sup>24</sup>, kolekcjonera i bibliofila<sup>25</sup>. Układ kompozycyjny jest analogiczny co w poprzednich płótnach. Wpływ wielkiego mistrza widoczny jest w sposobie oddania silnych efektów światłocieniowych. Artysta operuje skupionym, reflektorowym światłem, które wylania z czerni tła twarz wraz z wy-cinkiem koszuli i tym samym koncentruje się na oddaniu osobowości portretowanego, pomijając przy tym zbędne szczegóły i elementy stroju. Pełna twarz Baworowskiego o podwójnie zarysowanym podbródku, małych, „śmiejących się” oczach, zaczepnie spoglądających na widza, wydatnym nosie, siwych wąsach – to realistyczne, pełne życia studium. Kolorystyka płótna, choć oszczędna, to jednak w partii twarzy tworzy szeroką gamę odcieni ciepłych barw, od ciemnych, głębokich brązów, po delikatne czerwienie i jasne róże, nieco grubiej nakładane w partiach oświetlonych. Obraz powstał w 1864 roku, jeszcze przed stałym osiedleniem się artysty we Lwowie, co może stanowić niejako potwierdzenie wcześniejszej obecności artysty w tym mieście.

---

<sup>24</sup> LGS/nr inw. 88; ol.pl., 77 x 63,8; sygn. p.d.: PL 864.

<sup>25</sup> Wiktor Baworowski (1826–1894), h. Prus II czyli Wilcze Kosy, używający pseudonimu literackiego: Wiktor z Baworowa, literat, tłumacz, kolekcjoner, twórca kolekcji dzieł sztuki i bogatej biblioteki własnego imienia, założonej we Lwowie w 1857 r.



Szereg kolejnych portretów przypada już na I okres lwowski, który otwiera niezłe realistyczne studium o dużych walorach malarskich i światłocieniowych. W 1867 lub 1868<sup>26</sup> Leopolski sportretował *Szymona Krawczykiewicza* – dziennikarza i urzędnika Galicyjskiej Kasy<sup>27</sup>, którego wizerunek przechowywany jest obecnie w zbiorach wrocławskiego muzeum<sup>28</sup>. Jest to pierwsze znane popiersie owalne w ujęciu prawie profilowym. Doskonale uwydatnił w nim zamyślony i melancholijny wyraz pozbawionej upiększeń twarzy urzędnika. Lokujące się tym razem z prawej strony portretowanego źródło światła wydobywa z brunatnoczarnego tła połowę głowy, wraz z charakterystycznie dużym uchem i bielą kołnierzyka. Lekkie, miejscami wyraziste uderzenia pędzla, doskonale oddają rysy portretowanego oraz nieład przeczczonych, zaczesanych do przodu włosów. A pozostawione miejscami wydłużone impasty rozbielonego różu ożywiają powierzchnię gładko malowanego płótna. Kolorystyka twarzy rozegrana jest w ciepłej tonacji brązów, przechodzących od ciemnoróżowych (np. mocno różowe ucho) do jasnoróżowych barw w partiach oświetlonych.

W 1868 roku powstał bliżej nieznaną *Portret hr. Agenora Gołuchowskiego*, namiestnika Galicji<sup>29</sup>, z racji swego wysokiego urzę-

<sup>26</sup> Portret jest sygnowany l.d.: LW 68. Na odwrocie napis na naklejonej karcie: „W dowód wysokiego poważania/ofiarowali ten portret/Dyrektorowi swemu/Panu Szymonowi Krawczykiewiczowi/dnia 28. Października 1867/urzędnicy galic. kasy oszczędności:/Błotnicki, Boberski, Czerwieński, Gregorowicz./Koczyndyk, Kula-kowski, Pełczyński, Pła/chetko, Szarawski i Szulakiewicz”.

<sup>27</sup> Szymon Krawczykiewic (1808–1881), uczestnik walk 1831 i 1848, w „Gazecie Narodowej” ogłaszał artykuły treści aktualnej (kwestie konstytucyjne, gwardia narodowa), po r. 1848 rozpoczął pracę w Galicyjskiej Kasie Oszczędności, gdzie w ciągu lat obejmował kolejno różne stanowiska aż po dyrektora włącznie.

<sup>28</sup> MNWt/nr inw. VIII–88; ol.pl., 50,5 x 44,5 owal; sygn. l.d.: LW 68.

<sup>29</sup> Agenor hr. Gołuchowski (1812–1875), polityk konserwatywny, trzykrotny namiestnik Galicji, minister spraw wewnętrznych Austrii, przeprowadził wraz z F. Ziemiałkowskim pryncypalnym, liberalnemu ugrupowaniu lojalnemu wobec Wiednia.

du niejednokrotnie portretowanego<sup>30</sup>. Prezentowany był na II wystawie TPSP we Lwowie w 1868/69<sup>31</sup>. Był dość szeroko komentowany w prasie; „jednogłośnie przyznano [mu – K.R.] zalety, godne prac pierwszorzędnych mistrzów”<sup>32</sup>, co więcej, okrzyknięto go nawet arcydziełem<sup>33</sup>. Leopolski miał za niego otrzymać wysoką jak na owe czasy sumę – 4000 guldenów<sup>34</sup>. Ten naturalnej wielkości wizerunek utrzymany był w ciemnej tonacji i prezentował na ciemnym tle, ubranego w czarny frak namiestnika<sup>35</sup>. Dodatkowo wyróżniało go bogactwo harmonijnie zestawionych, starannie wykończonych i realistycznie oddanych szczegółów, jak: biurko, sukno, drzewo, złoto, szkło, aksamit<sup>36</sup>. Sądząc po nagromadzonych akcesoriach oraz wysokiej cenie, był to niewątpliwie portret oficjalny, reprezentacyjny, pierwszy acz nie ostatni w twórczości Leopolskiego. To, co uderzyło w nim Jana Lama, to „naj-

---

<sup>30</sup> Wśród pierwszych artystów, którzy przedstawiali jeszcze młodego Gołuchowskiego był Fryderyk Rinn (1835); następnie w 1847 r. namiestnika namalowała Antonina Hryniewicz (olej), narysował go także rzeźbiarz Celestyn Hoszowski, który prócz tego wykonał popiersie z gipsu i w białym marmurze. Twarz hrabiego utrwalił ponadto Kazimierz Pochwalski, F. Tępa (owalna miniatura sprzed 1872 r. wykonana prawdopodobnie na podstawie litografii z wizerunkiem namiestnika z lat 1850–59 – J. Kriehubera) oraz J. Kossak, którego dzieło reproduktowane było w roku śmierci Gołuchowskiego. Ikonografię Gołuchowskiego podają za M. Domański, *op. cit.*, s. 163.

<sup>31</sup> *Katalog II wystawy obrazów i innych dzieł sztuki urządzanej przez Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych we Lwowie 1868/69*, Lwów 1869, s. 4, nr 93. Zob. też J. Lam, *Kronika lwowska*, „Gazeta Narodowa” 1868, nr 258 z 8 XI, s. 2; przedruk w: *idem, Kroniki lwowskie umieszczone w „Gazecie Narodowej” w r. 1868 i 1869 jako przyczynek do historii Galicji*, Lwów 1874, s. 187.

<sup>32</sup> „Kurier Warszawski” 1868, nr 250 z 30 X (11 XI), s. 4; J. Lam, *Kronika lwowska...*

<sup>33</sup> F.R., *Kronika (z kraju)*, „Strzecha” 1869, r. II, z. 1, s. 31.

<sup>34</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski*, „Kraj” 1892, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5. Rogosz wspominał dalej, że tyleż samo miał Leopolski otrzymać za portret żony namiestnika, lecz artysta „prędko pędzel rzucił i pracę zostawił zaledwie podmalowaną”.

<sup>35</sup> J. Lam, *Kronika lwowska...*

<sup>36</sup> *Ibidem*; F.R., *op. cit.*



większa prawda realna, przy idealnej, jeśli tak rzecz można, harmonii tonów i światła. Nie ma efektów wyszukanych, sztucznych, a staranność w wykończeniu nie czyni ujmy całości”<sup>37</sup>. Roman Lewandowski zaś w 1892 tak wyraził się o wizerunku: „nie mogę mówić o podobieństwie, bo nie znałem oryginału, ale w starych portretach Tycjana lub Rembrandta nie szukamy także miary większego lub mniejszego podobieństwa, ale unosimy się nad typem, sposobem malowania i poprawnością rysunku. Tego samego uczucia doznałem, patrząc na portret hr. Gołuchowskiego. Posiada on pewną manierę – to prawda, ale przedstawia tyle oryginalnego oświetlenia i tyle kolorytu, przy doskonałym traktowaniu tak całości jak i szczegółów, że należeć może do dzieł znakomitych i zająć miejsce w każdej galerii, obok arcydzieł najlepszych kolorystów”<sup>38</sup>. Obok przeważającej większości głosów, przyznających obrazowi duże wartości artystyczne, jest i pojedynczy głos anonimowego sprawozdawcy warty odnotowania. Kwestionuje on ową „harmonię śmiało rzuconego światła”, twierdząc, że sposób oświetlenia twarzy „sprawia właśnie kontrast niepomysłny”. Zauważył i przywołał w tym miejscu postać Rembrandta, pracującego tą metodą. „Ale nie myślcie przypadkiem – wyjaśnia dalej – iż przez to przytoczenie chciałem choćby w najdalszej mierze porównać Leopolskiego z Rembrandtem. Chroń mnie Boże od tego przypuszczenia”<sup>39</sup>.

W twórczości portretowej Leopolskiego znany jest pojedynczy i wyjątkowy, niewielkich rozmiarów wizerunek dziecka, tzw. *Portret dziewczynki (Panny Janowicz?)* z 1868<sup>40</sup>. Ujęcie portreto-

il. 15

<sup>37</sup> J. Lam, *Kronika lwowska...*

<sup>38</sup> R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 218.

<sup>39</sup> *O lwowskiej wystawie obrazów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 81 z 17 VII, s. 30.

<sup>40</sup> LGS/nr inw. 625; ol.pl., 33,5 x 25,8. Na odwrocie kompozycja miała zapis czerwoną kredką: „Panna Janowicz przez Leopolskiego we Lwowie 1868”, wg informacji J. Güttlera, *Spis obrazów i rzeźb Lwowskiej Galerii Obrazów*, Lwów 1944, Bibl. IS PAN w Warszawie, Dział III, mpis 1438, k. 123.

wanej, jak na konwencję przedstawieniową artysty, jest raczej nietypowe – w dużym zbliżeniu samej prawie głowy. Nieregularne rysy drobnej twarzy z ciemnymi, prostymi włosami sięgającymi ramion, przenikliwe spojrzenie dużych brązowych oczu i dółek w lekko zaokrąglonym podbródku, tworzą pełen naturalności i wdzięku wizerunek dziecka. Artysta wzbogacił tu zazwyczaj monochromatyczną paletę barwną o kolor niebieski w partii sukienki (widocznej w niewielkim fragmencie), wykończonej lekko żółtawą, szkicowo zaznaczoną koronką. Do tła zaś wprowadził zgaszoną czerwień, z którą dobrze komponuje się karnacja twarzy, rozegrana w delikatnych różach.

il. 16 Ok. 1870<sup>41</sup> powstał *Portret Karoliny Hoffmannowej*<sup>42</sup>, określany w literaturze jako arcydzieło Leopolskiego (niewątpliwie jedna z ciekawszych prac); dziś w galerii muzeum wrocławskiego<sup>43</sup>. Ten „wyborny, pełen charakterystyki i prawdy”<sup>44</sup>, owalny wizerunek przedstawia siedzącą w fotelu staruszkę, ujętą *en face* do kolan. W złożonych rękach trzyma chusteczkę i ledwie widoczne okulary. Ubrana jest w suknię wykończoną pod szyją i przy mankietach koronką, mantylę i zawiązany na kokardę czepek. Pozuje artyście, zachowując się w sposób naturalny i swobodny, lekko przechylając się na prawy bok fotela. W tym zaledwie podmalowanym portrecie, zalecającym się jednak efektami malar-

<sup>41</sup> Portret posiada w l.d. niewyraźną datę, określaną jako 870 [?].

<sup>42</sup> J. Weigel w swoim artykule, jako jedyny podał informację, że Karolina Hoffmannowa była właścicielką lwowskiego hotelu Georg – „Żorż”. Zob. J. Weigel, *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II (dodatek do nr. 41), s. 3. Karoliny nie odnotowuje jednak monografista dziejów cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie Stanisław S. Nicieja. Jako właściciele tego słynnego hotelu wymienia założyciela – Georga Hoffmanna (1778–1839) oraz Maurycego Hoffmanna (1840–1890). Zob. S.S. Nicieja, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie w latach 1786–1986*, Wrocław 1989, s. 64, 338. Być może K. Hoffmannowa była matką Maurycego.

<sup>43</sup> MNWr/nr inw. VIII–95; ol.pl., 87,5 x 75.

<sup>44</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 556–557.



skimi, wyróżnia się twarz Hoffmannowej, wykończeniem i głębią psychologiczną. Na pulchnej, pomarszczonej twarzy staruszki, której autentyczność podkreśla brodawka koło nosa, maluje się spokojna zaduma. Kolorystyka całości utrzymana jest w rozjaśnionych, rozmytych szarościach i brązach, ocieplonych odrobiną czerwieni – w partii oparcia fotela, i dodatkowo ożywiona jaśniejszym akcentem chusteczki i koronkowych mankietów. Twarz staruszki wybija się jednak chłodną kolorystyką, rozegraną w subtelnych odcieniach różu i bieli, nakładanych maleńkimi plamkami. Portret jest szkicowy w swej formie, opracowany za pomocą krótkich i nerwowych pociągnięć pędzla, które miejscami przechodzą w dłuższe falujące linie, określające kształt sylwetki czy rękawów. Zwłaszcza dolna część kompozycji znajduje się na etapie wstępnego podmalowania, wraz z nie wystudiowanymi dłońmi modelki, które mogłyby stać się dodatkowym, ważnym elementem charakterystyki psychologicznej. Pomimo nieukończenia obrazu charakterystyka sędziwej staruszki i tak pozostaje niezła. Portret ten jednocześnie swą odmienną, swobodniejszą techniką i malarskością zapowiada nowe zjawiska w twórczości artysty. Nie ma pewności, czy był on wystawiony na widok publiczny za życia malarza<sup>45</sup>. Najwcześniejsze znane wypowiedzi, Lewandowskiego i Weigla, notuje się dopiero w 1892 roku. Pierwszy z nich stwierdził wówczas: „Jak wielka iskra wielkiego talentu, zabłysnął tylko w tym okresie podmalowany zaledwie portret pani Hoffmannowej, który jest godny porównania z najlepszymi pracami Lenbacha i innych światowej sławy portrecistów”<sup>46</sup>, drugi zaś: „Nie widziałem nigdzie głębiej i psychologiczniej usposobionego uczucia macierzyńskiego, jak na tym obrazie. To portret prawdziwej matki”<sup>47</sup>. Wizerunek Hoffmannowej znalazł się na zorganizowanej w 1894 we Lwowie *Wystawie*

---

<sup>45</sup> Nie odnotowują go katalogi TPSP w Krakowie i Lwowie.

<sup>46</sup> R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 219.

<sup>47</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

*sztuki polskiej 1764–1886*<sup>48</sup>, po której Mycielski napisał: „Świetny to typ mieszczańskiego portretu, przypominający głęboką charakterystyką i prostotą najwierniej przez starych Holendrów uchwycone stare mieszczki z Rotterdamu i Haarlemu. [...] Słowem, portret to doskonały, z pewnością najlepszy z wszystkich Leopolskiego utworów [...]”<sup>49</sup>. Dla porządku należałoby przywołać kolejną prezentację obrazu, jaka miała miejsce w 1937 roku na wystawie *Sto lat malarstwa lwowskiego*<sup>50</sup>.

Wizerunek staruszki, wzorem XVII-wiecznego holenderskiego portretu mieszczańskiego, rzeczywiście cechuje prostota i prawda przedstawienia. Jednakże podobną prostotą układu i naturalnością odznaczają się i w XIX-wiecznym malarstwie polskim inne wyobrażenia starych, niekiedy podobnie ujętych co Hoffmannowa, kobiet, np. *Portret Babetty Singer* – Henryka Rodakowskiego (1863); *Portret Matyldy Wernerowej* (1853), *Portret Róży Sobańskiej* (ok. 1866–68) czy *Portret Teodozji Górskiej* (1860) – Józefa Simmlera; *Portret matki* (1863) – Andrzeja Grabowskiego. Leopolski u starych mistrzów holenderskich, zwłaszcza u wielokrotnie już przywoływanego Rembrandta, szukał zapewne ogólnego natchnienia. Niemniej można próbować doszukiwać się i głębszych analogii, jak zrobiła to Hanna Wrabec, wskazując na *Portret starej kobiety* Rembrandta z 1654 i na zachodzący tu zbliżony układ kompozycyjny wraz ze specyficznymi skrzyżowanymi dłońmi<sup>51</sup>, odwrotnie jednak założonymi, co należy odnotować, na obu portretach. W tym ostatnim względzie bliższy jest np. wizerunek *Elisabeth Jacobs Bas* z ok. 1642.

Popularny i współcześnie często reprodukowany owalny portret komediopisarza i poety, *Aleksandra Fredry* ze zbiorów lwow-

<sup>48</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764–1886*, Lwów 1894, s. 255 (tu też reprodukowany).

<sup>49</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 557. Dokładnie powtórzył to F. Kopera, *op. cit.*, s. 172–173.

<sup>50</sup> J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, Lwów 1937, s. 40, nr 178.

<sup>51</sup> H. Wrabec, *op. cit.*, s. 117.



skich<sup>52</sup>, należy do nielicznych przedstawień w ujęciu profilowym (wcześniejszy przykład Krawczykiewicza). Stanowi kolejny przykład nieukończony, tym razem w całości pracy, pozostawiony w stadium podmalówki, w dominujących zieleniach, niebieskawych zieleniach i brązach. Ubiór, podobnie jak w portrecie staruszki, potraktowany został ze swobodą, z widocznymi śladami pędzla, nie tak jednak wyrazistymi i dynamicznymi jak u Hoffmannowej. Dyskusyjna pozostaje kwestia dokładnego wydatowania portretu. Wrabec znacznie przesuwając czas powstania płótna na ok. 1865<sup>53</sup>, *SAP* zaś podaje datę przed 1876<sup>54</sup>. Należy jednak pamiętać, że obraz jest zaledwie podmalowany, a więc zamierzony efekt ostateczny pozostaje nieznany. Biorąc pod uwagę stylistykę obrazu, odnosi się wrażenie, że wizerunek ten bliższy jest późniejszym płótnom, wykonanym ok. 1870. Ujęcie Fredry oraz twardszy niż zwykle, nieco rzeźbiarski sposób modelowania wyrazistej w rysach twarzy o zapadniętych policzkach, z charakterystycznie zaczesanymi na skronie włosami i zarzuconą na bok grzywką, jest w typie portretowego medalu czy też medalionu<sup>55</sup>. Przemawia za tym również niezbyt zręczne połączenie głowy z tułowiem, a zwłaszcza jego sztuczne narysowanie. Wiadomo, że w latach 1864–65 działał we Lwowie Komitet Medalu Aleksandra Fredry, zawiązany dla uczczenia zasług siedemdziesięcioletniego poety, a rezultatem tych działań był medal Alberta Barré<sup>56</sup>, na którym mógł oprzeć się Leopolski, malując swój

il. 14

il. 16

<sup>52</sup> LGS/nr inw. 3326; ol.pl., 81 x 69 owal.

<sup>53</sup> H. Wrabec, *op. cit.*, s. 44; *PSB*, t. XVII, s. 77.

<sup>54</sup> *SAP*, t. V, s. 45.

<sup>55</sup> Być może stąd wzięła się zielonkawa kolorystyka portretu.

<sup>56</sup> Sprawa wybicia medalu była głośna we Lwowie i spotkała się ze sprzeciwem grupki ludzi z dziennikarzem Janem Dobrzańskim na czele, a na łamach „Gazety Narodowej” i „Dziennika Polskiego” ukazały się artykuły ośmieszające i zwalczające „przedsięwzięcie medalowe”, któremu wrócono rychły upadek ze względu na opornie wpływające początkowo fundusze. Pomimo krytyk komitet w składzie, m.in.: W. Pol, hr. J. Załuski, S. Krawczykiewicz, F. Tępa, K. Szlegiel, A. Raczyński, działał nadal. Nad całością czuwał H. Rodakowski, który

portret (podobieństwo widoczne jest chociażby w układzie opadających wąsów i w fałdach szyi). Musiał jednak Leopolski także znać i wykorzystać, jako dodatkowy wzorzec ikonograficzny do obrazu, medalion Leonarda Marconiego<sup>57</sup> z profilowym wizerunkiem Fredry, którego pierwsze odlewy wykonane zostały w warszawskiej fabryce Karola Mintera, ok. 1865 r.<sup>58</sup> Jedne z wcześniejszych informacji o ekspozycji obrazu pochodzą dopiero z 1883, kiedy to nieukończony płótno pokazywane było w salonie Aleksandra Krywulta<sup>59</sup>.

Krótko na wystawie lwowskiej roku 1871 pokazywany był<sup>60</sup>, a dwa lata później na krakowskiej<sup>61</sup>, *Portret Walentego Orłowskiego*

---

w Paryżu nadzorował wykonanie medalu i pośredniczył pomiędzy lwowską komisją a jego twórcą, francuskim medalierem i malarzem historycznym A. Barré. Jubileuszowy medal został uroczyście wręczony pocie w marcu 1865. Zob. F. Bostel, *Medal Aleksandra Fredry*, Lwów 1932 (Studia Lwowskie), s. 77–98 (tu też reprodukcja medalu, s. 93) oraz A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski i jego otoczenie, korespondencja artysty*, Wrocław 1953, s. 33–44.

<sup>57</sup> Leonard Marconi (1835–99), rzeźbiarz, twórca portretów, nagrobków, pomników (np. A. Fredry we Lwowie, obecnie we Wrocławiu), a także projektów architektonicznych; prof. Akademii Technicznej we Lwowie, od 1874 stale przebywał we Lwowie, gdzie założył własną pracownię. Wcześniej warsztat rzeźbiarski prowadził w Warszawie; w tym okresie, tj. od lat 60., współpracował z fabryką Mintera, której dostarczał m.in. modele medalionów z podobiznami takich postaci jak np. A. Fredro czy malarz Alfred Schouppe. Zob. M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 177.

<sup>58</sup> M. Dubrowska, A. Sołtan, *Rzemiosło artystyczne Minterów 1828–1881*, Warszawa 1987, s. 159 (tu reprodukcja). Reprodukowany także w: F. Jaworski, *Medaliony polskie. Zbiór rodziny Przybysławskich*, Lwów 1910, s. 81, tabl. XIII, nr 153.

<sup>59</sup> *Wiadomości bieżące. Ze sztuki*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 36 z 2 (14) II, s. 4; nr 51 z 19 II (3 III), s. 4. O wcześniejszych prezentacjach nic nie wiadomo.

<sup>60</sup> Katalog TPSP z tego roku nie odnotowuje obrazu, informacje o nim przekazuje jednak recenzja w: *Wystawa obrazów we Lwowie*, „Kłosy” 1871, nr 319 z 29 VII (10 VIII), s. 83. Zaś *Korespondencja z Lwowa*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1871, nr 29, s. 4, podała, że obraz został wycofany z wystawy, z powodu nieporozumień między artystą a TPSP.

<sup>61</sup> M. Sokołowski, *Portrety na Wystawie Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1873/1874, t. 3, z. VIII, s. 238–239.



go, kasztelana dobrzyńskiego, zwany *Kasztelanem* lub *Portretem Dygnitarza z XVI wieku*<sup>62</sup>; obecnie zaginiony. Jest to kolejne w twórczości artysty przedstawienie postaci historycznej, obok wizerunku Sebastiana Klonowicza i bliżej nieokreślonego *Portretu prymasa Ignacego Komorowskiego*. Leopolski wykonał je na zlecenie potomka kasztelana – hr. Michała Orłowskiego<sup>63</sup>. W 1874 właściciel płótna posłał go na kolejną wystawę, tym razem do warszawskiej Zachęty Sztuk Pięknych<sup>64</sup>. Przy jego malowaniu, jak i prawdopodobnie przy wizerunku Komorowskiego, artysta oparł się na bliżej nieokreślonej rycinie lub dawnym portrecie<sup>65</sup>. Z opisów zamieszczonych w ówczesnych recenzjach wiadomo, że był to drugi po *Portrecie Agenora Gołuchowskiego*, wizerunek o charakterze reprezentacyjnym, ukazujący kasztelana naturalnej wielkości, w całej postaci, w tradycyjnym stroju szlacheckim: czerwonym żupanie, czarnej delii z wyłożonym futrzanym kołnierzem i w futrzanym kołpaku, z bogatym łańcuchem na piersi i z pergaminowym zwojem dyplomu w ręku. Giller, nie szczędząc pochwał wizerunkowi, utrzymanemu w wielkim stylu i poważnym tonie, podkreślał, że Leopolski przedstawił w *Kasz-*

<sup>62</sup> Walenty Lubicz Orłowski, sędzia, od 1545 kasztelan ziemi dobrzyńskiej, zmarły w 1547 lub około 1558 r.

<sup>63</sup> Był to najprawdopodobniej Michał Orłowski h. Lubicz z Korostek, ostatni potomek z linii wołyńskiej. Był on kolekcjonerem dzieł sztuki, głównie obrazów malarzy polskich, które gromadził w swoim dworku w Korostkach na Wołyniu. Wśród nich była m.in. *Siostra miłosierdzia* Leopolskiego, dziś zupełnie nieznana. Swe posiadłości i kapitały zapisał Janowi Orłowskiemu, synowi Aleksandra z linii podolskiej, zamieszkałemu na stałe w Wiedniu. Kolekcja zaś obrazów po śmierci M. Orłowskiego uległa rozproszeniu. Zob. R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji, dawne województwo kijowskie*, Warszawa 1993, t. XI, s. 424–426. Aftanazy nie wspomina jednak, by w zbiorach znajdował się *Portret Walentego Orłowskiego*.

<sup>64</sup> A. Lesser, *Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, „Kłosy” 1874, nr 467 z 30 V (11 VI), s. 382; J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 191.

<sup>65</sup> O korzystaniu z tego rodzaju przekazów ikonograficznych przy malowaniu obu portretów wspominał J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

*telanie* typ-ideał polskiego senatora z najświetniejszej epoki w dziejach Polski, panowania ostatnich Jagiellonów. „Zaprawdę – powie dalej – łatwiej w grupie wielu osób przedstawić historię, niżeli pokazać ją w obliczu jednej figury. Historyczny portret jest też niezawodnie zadaniem najtrudniejszym dla malarza”<sup>66</sup>. Podkreślano harmonię całości, „szeroką i miękką fakturę obrazu”, wyrazistość rysów twarzy, staranność wykonania rąk, doskonałość oddania materiałów, zwłaszcza futra, podsumowując, że portret ten „śmiało malowany w stylu artystów XVI wieku”<sup>67</sup> jest „kopią z jakiegoś antyku”<sup>68</sup>. Weigel z kolei widząc obraz po raz pierwszy miał zawołać: „to Tintoretto”<sup>69</sup>. Wizerunek nie był jednak wolny od błędów anatomicznych – krytykę razila zbyt mała głowa w stosunku do całej sylwetki, co zostało wytknięte (nawiasem mówiąc, ten sam błąd powtórzył artysta w późniejszym *Kluczniku Gerwazym*). Z owej „dysharmonii rysunkowej kształtów” szczególnie mocno kpił Marian Sokołowski<sup>70</sup>. Zarzucono również portretowi zbędne „przelaserowanie obrazu kolorem ciemnobrunatnym, dla nadania mu cechy starości”<sup>71</sup>, które spowodowało tylko „zbytne zaciemnienie, przez co pędzel stracił wyrazistość i siłę”<sup>72</sup>.

O wspomnianym powyżej *Portrecie prymasa Ignacego Komorowskiego*<sup>73</sup> niewiele wiadomo, poza tym, że był to wielkich roz-

---

<sup>66</sup> A.G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 1.

<sup>67</sup> A. Lesser, *op. cit.*

<sup>68</sup> J. Rogosz, *Wystawa obrazów we Lwowie w r. 1875. II. Wilhelm Leopolski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 29 z 18 VII, s. 180.

<sup>69</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

<sup>70</sup> M. Sokołowski, *op. cit.*, s. 238–239.

<sup>71</sup> A. Lesser, *op. cit.*

<sup>72</sup> *Wystawa warszawskiego Towarzystwa zachęty sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 345 z 8 VIII, s. 90.

<sup>73</sup> Ignacy Adam Komorowski (1699–1759), prymas; od 1738 biskup inflancki, od 1747 koadiutor biskupa kijowskiego, od 1748 arcybiskup gnieźnieński; zwoleńnik Familii Czartoryskich.



miarów obraz, malowany wkrótce po Orłowskim, wykańczany w 1872 z zamiarem, jak przekazuje „Tygodnik Wielkopolski”, posłania go przez artystę na wystawę wiedeńską w roku następnym<sup>74</sup>. O wizerunku tym wspominał też w 1892 roku Weigel<sup>75</sup>, któremu skojarzył się on z twórczością czołowego portrecisty francuskiego czasów Ludwika XIV, znanego z reprezentacyjnych, pompatycznych portretów, głównie męskich – Hyacinthe’a Rigaud. Może to oznaczać, że wyobrażenie Komorowskiego, podobnie jak Orłowskiego, miało charakter reprezentacyjny.

Nowe zjawiska, zapoczątkowane w portrecie Hoffmannowej, kontynuują wizerunki z około połowy lat 70., m.in. *Portret Witalisa Smochowskiego*, aktora i dyrektora teatru lwowskiego<sup>76</sup>, przechowywany w zbiorach wrocławskich<sup>77</sup>. Poprzedzał go niewielkich rozmiarów szkic olejny ze zbiorów lwowskich<sup>78</sup>. Przykład Smochowskiego, jak i wcześniejszy Brzostowskiego, dowodzą, że artysta poprzedzał portrety wstępnymi szkicami (podobny przykład znany jest z wczesnego malarstwa rodzajowego). Ujęcie postaci aktora na obu płótnach jest identyczne (w  $\frac{3}{4}$  z lewej strony do pasa), sposób zaś opracowania twarzy za pomocą licznych, drobnych plamek zbliżony. Kontrastem dla twarzy, bogatszej kolorystycznie na wizerunku z Wrocławia, są ciemne, płaskie plamy brązu, wpadającego miejscami w czerń, surduta i kamizelki. Coraz bardziej typowe dla Leopolskiego energiczne rozprowadzanie dość płynnej farby sprawia, że na powierzchni

il. 16

il. 18

<sup>74</sup> *Wiadomości bieżące. Sztuki Piękne*, „Tygodnik Wielkopolski” 1872, nr 36 z 7 IX, s. 492.

<sup>75</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

<sup>76</sup> Witalis Smochowski (1793–1888), aktor głównie komediowy, dyrektor teatru lwowskiego w l. 1857–1864, tłumacz sztuk teatralnych. Był kilkakrotnie portretowany; wczesny wizerunek wykonał w 1845 r. F. Tępa, a następne w latach sześćdziesiątych Franciszek Tegazzo i Ksawery Pillati.

<sup>77</sup> MNWi/nr inw. VIII–91; ol.pl., 61,4 x 46,5.

<sup>78</sup> Pochodzi ze zbiorów Floriana Ziemiałkowskiego, przekazany jako dar do lwowskiej galerii w 1918 r. przez żonę Helenę Ziemiałkowską; obecnie: LGS/nr inw. 262; ol.pl., 37 x 27.

obrazu pozostają charakterystyczne ślady pędzla, przez które przebija niekiedy struktura płótna. Tę pewną szkicowość, nadającą obrazom cech bardziej wrażeniowego widzenia i odbierania modelu, spotkać już można było w *Portrecie Karoliny Hoffmannowej*, a dobrze zauważalne będzie zwłaszcza w *Popiersiu starożyda*. Eksperymenty malarskie, próby z kolorem, jakie prowadzi w ramach tych swobodnie malowanych portretów, nie wykluczają bynajmniej głębszego podejścia artysty do swych modeli. Z okrągłej twarzy Smochowskiego przebija bowiem wyrazista osobowość i zdecydowany charakter aktora.

il. 19 Wspomniane *Popiersie starożyda*, jedyny portret Leopolskiego w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa<sup>79</sup>, przedstawia siedzącego w swobodnej pozie starożydźczyznę, ujętego w  $\frac{3}{4}$  do pasa, ze wzrokiem skierowanym na widza. Anonimowy Żyd z jarmułką na głowie, w zapiętym na guziki surducie i w płaszczu z futrzanym kołnierzem, wyróżnia się luźną, szkicową manierą malarską oraz znacznie rozbieloną i rozjaśnioną kolorystyką popielato-siwych beżów i brązów, nie powtórzoną nigdy w innych portretach. Uderzająco śmiały, „protoimpresjonistyczny” styl opracowania całości za pomocą pojedynczych plamek rozcieńczonej farby nadaje lekkości i delikatności jakby „przymglonemu” wizerunkowi. I przy tym doskonale modeluje całą fizjonomię oraz wdzięczną twarz Żyda o żywym spojrzeniu, puszystej, siwej brodzie, wąsach i pejsach. Pospieszny i niedokładny sposób kładzenia plamek sprawił, że prześwieca gdzieś niedługo splot płótna. Dłuższymi pociągnięciami pędzla kreśli artysta, nieco podobnie jak w wizerunku Hoffmannowej, fałdy rękawów płaszcza. Skupione dawniej światło tu szeroko rozkłada się, prawie równomiernie po całej sylwetce. *Popiersie starożyda*, impresyjne i z wielką swobodą malowane, przekonujące jednak w charakterystyce nieznanego modelu, należy do najbardziej malarskich portretów w całej twórczości artysty.

<sup>79</sup> MHmK/nr inw. 371/VII; ol.pł., 67 x 50,5.



Podobne cechy, co w wizerunkach Hoffmannowej, Smochowskiego czy też starego Żyda, odnaleźć można w kolejnym niewykończonym wizerunku, *Portrecie Edwarda Błotnickiego*<sup>80</sup> ze zbiorów lwowskich, ok. 1876–77<sup>81</sup>. Leopolski powrócił tu do rzadko stosowanej konwencji przedstawieniowej, malując popiersie w owalu w ujęciu nieomal profilowym (wcześniejsze przykłady Krawczykiewicza i Fredry). O łatwości chwytania i umiejętności oddawania podobieństwa rysów twarzy przez artystę świadczyć może zestawienie płótna z wizerunkiem dziennikarza zamieszczonym w „Kłosach” z 1880. *Portret Błotnickiego* jest kolejnym całkiem niezłym, realistycznym studium, w którym z wielką sugestywnością ukazał artysta zamyślonego, spoglądającego przed siebie dziennikarza, z lekko zapadniętymi policzkami, podkreconymi wąsami, spiczastą bródką i zmierzwionymi, zaczesanymi do tyłu włosami. Typowe w tego rodzaju ujęciach boczne oświetlenie najsilniej zaznacza się rozbielonymi plamami z boku nosa oraz twarzy, wzdłuż linii włosów. Jasna kolorystyka portretu utrzymana jest w delikatnych zieleniach, brązach i różach w partii twarzy. Typowy już, nierówny sposób opracowywania całości wyraźny jest i w tym płótnie, w którym wykończona została twarz, reszta zaś luźno zaznaczona, oszczędnie kładzioną, przezroczystą warstwą farby, odkrywającą miejscami strukturę płótna.

il. 20

il. 14

il. 17

Oprócz tej grupy nowatorskich, eksperymentalnych portretów Leopolski w ciągu lat 70. nadal tworzył wizerunki mieszczkańskie w typowej dla siebie ciemnej manierze. Przykład stanowią *Portrety małżeństwa Friedów: Jana* – prawnika, dyrektora Banku Rolnego we Lwowie i jego żony *Laury*; oba z lwowskich

il. 21

<sup>80</sup> Edward Błotnicki (1830–1880), literat, autor sztuk scenicznych, dziennikarz, rysownik karykaturzysta, litograf, uczestnik ruchów narodowych, m. in. w 1848 walczył na Węgrzech, potem w tajnej organizacji przygotowującej powstanie 1863 r. Działal w Towarzystwie Demokratycznym Smolki.

<sup>81</sup> LGS/nr inw. 1658; ol.pl., 68 x 54,5 owal.

zbiorów<sup>82</sup>. Ekspozowane na IX wystawie lwowskiego TPSP w 1875/76<sup>83</sup>, mogły powstać albo po przyjeździe Leopolskiego z Monachium w 1875, albo jeszcze w I okresie lwowskim, tuż przed wyjazdem, co wydaje się bardziej prawdopodobne. Oba portrety, jednakowych rozmiarów, przedstawiają małżonków ujętych do pasa; Jana w  $\frac{3}{4}$  z prawej strony, Laurę zaś prawie *en face*. Światło na obrazach, padające z przeciwnych kierunków, w wizerunku męskim wydobywa prawą stronę twarzy, wraz z fragmentem białej koszuli i kołnierzem; lewą zaś – w kobiecym, wraz z marszczonym, przezroczystym, stojącym kołnierzem, a następnie lekko rozjaśnia tła w okolicach zacienionych części twarzy (podobnie jak na portretach Smochowskiego i Błotnickiego). Charakterystyczny jest w obu przypadkach sposób opracowania gładko malowanego tła, za pomocą „mokrych”, miękko kładzionych plamek. Delikatny efekt mgielki czy lekkiego zadytmienia jest swoistą cechą wizerunków z lat 70., zauważalną zarówno w eksperymentalnych, szkicowo potraktowanych portretach, jak i, choć w mniejszym stopniu, w tych rozwiązanych w „tradycyjnej” manierze. Z portretów małżonków bardziej efektowny jest wizerunek Laury, potraktowany z większą, naturalnie przynależną wizerunkom kobiecym, dekoracyjnością, dość jednak tu jeszcze powściągliwą. Ciemnoróżowy kwiat w puszystych, spiętych do góry kasztanowych włosach, doskonale współgra kolorystycznie z porcelanowo-różową karnacją twarzy, malowaną za pomocą delikatnych muśnięć pędzla.

Katalog VIII wystawy TPSP we Lwowie 1874/5 odnotowuje *Portret pani M.* oraz *Portret pana M.*, oba dziś zaginione<sup>84</sup>. Podpowiedzią dla identyfikacji przedstawionych postaci jest recenzja Rogosza, który z obu wizerunków wymienia i nazywa tylko

<sup>82</sup> Kolejno: LGS/nr inw. 83; ol.pl., 78,5 x 63; sygn. l.d.: *Leopolski*; oraz LGS/nr inw. 914; ol.pl., 78,5 x 63; sygn. p.śr.: *LPW* (monogram wiązany).

<sup>83</sup> *Katalog IX wystawy TPSP we Lwowie 1875/76*, Lwów 1876, s. 5, nr 44, 45.

<sup>84</sup> *Katalog VIII wystawy TPSP we Lwowie 1874/5*, Lwów 1875, nr 47, 48.



jeden – Ludwika Marka. Spośród prezentowanych wówczas prac właśnie portret Ludwika Marka wyróżniał się całkowitym ukończeniem<sup>85</sup>. Drugą sportretowaną osobą była niewątpliwie jego żona, Maria Markowa, co potwierdza Weigel<sup>86</sup>. Była to zatem druga para małżeńska namalowana przez Leopolskiego. *Portret Ludwika Marka*, kompozytora, pianisty i zarazem przyjaciela artysty, odkupującego jego dzieła<sup>87</sup> został wysoko oceniony przez Rogosza, który pisał: „nie ma w nim brawury Matejki, wiodącej często na manowce, nie ma także drobiazgowości Rodakowskiego, która czasem graniczy z martwością. Całość jest malowana śmiało, ze szlachetnością starych mistrzów; karnacja znakomita, oświetlenie niezwykle, koloryt pełen życia [...]. Jaka rysunku i pędzla delikatność, jaki wdźwięk w całości! Pokażcie nam portret równie piękny. Artysta wzniósł się w nim ponad naturę, gdyż portretując drugiego artystę, schwycił całą jego indywidualność i ukazał go takim, jakim jest w pełni swego ducha...”<sup>88</sup>. Władysław Zawadzki zaś napisał, że portrety te odznaczały się „przede wszystkim wielkim podobieństwem, i to nie podobieństwem martwym pojedynczych rysów, [...], ale wyrazem ducha, który jest głównym warunkiem podobieństwa”. Skrytykował jednak manierę rembrandtowską w malowaniu portretów przez Leopolskiego, co może oznaczać, że wyobrażenia małżonków stylistycznie mogły nawiązywać do twórczości wielkiego mistrza holen-

---

<sup>85</sup> J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 180.

<sup>86</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

<sup>87</sup> Ludwik Marek (1837–1893), kompozytor, pianista, dyrygent, pedagog. Debiutował we Lwowie w 1854 publicznym koncertem, a ówczesna krytyka muzyczna nazwała go młodym wirtuozem. Koncertował w kraju i w Europie. W r. 1870 osiadł na stałe we Lwowie i założył własną szkołę muzyczną, stojącą na wysokim poziomie i cieszącą się dużą popularnością, w której uczyła jego żona Maria z Mandłów. Działał też we Lwowie jako impresario, sprowadzając różnych wirtuozów. Urządzał w Kasynie Mieszczańskim „muzykalno-deklamatorskie wieczorki”, jak również koncerty w swoim domu, na które schodził się lwowski światek muzyczny.

<sup>88</sup> J. Rogosz, *Wystawa...*, s. 180.

derskiego. Tak było zapewne w przypadku przedstawienia Ludwika Marka, skoro Zawadzki napisał: „Portret mężczyzny, znajdujący się na tegorocznej wystawie, jest bardzo starannie wypracowany, a przecież ciemne części są niewyraźne i nie odpowiadają światłym tak jakby należało”<sup>89</sup>. Portret kobiety zaś miał być, według jego przekazu, zaledwie podmalowany.

il. 22 Po powrocie Leopolskiego z Monachium powstają kolejne wizerunki, m.in. w 1876<sup>90</sup> *Portret księgarza Franciszka Henryka Richtera*<sup>91</sup>, dziś w zbiorach lwowskich<sup>92</sup>. Ujęcie postaci typowe, do pasa w  $\frac{3}{4}$  z lewej strony, ze wzrokiem skierowanym na widza. Centralnie padające światło w całości wydobywa trójkątną twarz księgarza, jego sumiaste wąsy, oraz białą, opinającą wydatny brzuch kamizelkę, od której odcina się ciemnoniebieski krawat. Nieznacznie rozjaśnione wokół głowy brązowe tło odsłania, występujący w poprzednich portretach, sposób jego opracowania, bardziej jednak spokojny. Niezwykle miękki modelunek malarski zaciera wyrazistość konturu i rysunku, np. obszernej, rozdzielonej brody, ginącej na tle ciemnego surduta i tła, i daje efekt lekkiej mglistości i zadymienia. Wyobrażenie Richtera to kolejne dobre studium portretowe, w którym artysta przedstawił pełną temperamentu postać księgarza o żywym spojrzeniu.

---

<sup>89</sup> W. Zawadzki, *Wystawa obrazów we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 406 z 9 X, s. 237.

<sup>90</sup> Obraz ma mało czytelną sygnaturę, różnie podawaną w literaturze, np.: J. Güttler, *Spisy obrazów...*, k. 128, odnotowuje: sygn. z lewej u dołu: *Leopolski/876*. Zaś *L'vivska Derzavna Kartynna Halereja*, Kyiv 1955, s. 72 podaje: w prawym dole podpis – monogram i data: *W.L. 1866*. Sądzę jednak, biorąc pod uwagę stylistikę obrazu, że sygnaturę należy odczytać jako: *WPL/876*.

<sup>91</sup> F.H. Richter (1837–1883), niemiecki księgarz, redaktor, wydawca i właściciel dużej księgarni oraz drukarni we Lwowie. Własnym nakładem wydawał z przerwami ilustrowane pismo „Strzecha”, a także – przez krótki czas wspólnie z J. Rogoszem – „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” oraz od 1883 „Kurier Lwowski”. Publikował ponadto książki i reprodukcje dzieł sztuki.

<sup>92</sup> LGS/nr inw. 93; ol.pl., 74 x 61.



Równie dobrym, od strony charakterystyki psychologicznej, jest kolejny wizerunek ze zbiorów lwowskich – *Portret nieznanego mężczyzny*<sup>93</sup>, przedstawiający go w dokładnie odwrotnym, co na portrecie Richtera, ujęciu. Światło, padające z lewej strony kompozycji, wyłania z mroku, znów na sposób rembrandtowski, twarz portretowanego oraz biel stojącego kołnierzyka. Z wizerunku uderza siła wyrazu śmiałego spojrzenia, a dodatkowe zmarszczenie brwi oraz dumna i sztywna poza sprawiają, że portretowany odznacza się indywidualnym charakterem.

Do tej samej grupy podobnie rozwiązanych zobrazowań, co portret Richtera i nieznanego mężczyzny, zaliczyć można kolejny, powstały w II okresie lwowskim, *Portret mężczyzny z brodą*<sup>94</sup>, jedyny w zbiorach muzeum warszawskiego<sup>95</sup>. To ciemne, monochromatyczne popiersie oświetlone jest analogicznie jak w *Portrecie nieznanego mężczyzny*. Główny akcent spoczywa na twarzy starszego człowieka, ujętej *en face*, o łagodnym i ciepłym spojrzeniu, oraz na skrawku biało-ugrowej koszuli, poniżej gęstej brody. Bogata, wyróżniająca portret kolorystyka twarzy utrzymana jest w tonacji ciepłych brązów, ożywionych różowo-czerwonymi akcentami w partii policzków i wzbogaconych dodatkowo pasemkami rozbielonej żółcieni w partii włosów, długich wąsów i brody. Harmonijnie współgra z nią tło, nieznacznie rozjaśnione i odbijające jej kolorystykę. Wizerunek ten gładko i spokojnie malowany, miękko i malarsko potraktowany, należy do nielicznej grupy skończonych portretów.

Leopolski sportretował także Rogosza, powieściopisarza, poetę i publicystę<sup>96</sup>, którego zaliczyć można, obok Jana Lama i Ludwika

<sup>93</sup> LGS/nr inw. 4867; ol.pl., 68,5 x 55,5.

<sup>94</sup> Wizerunek jest niewyraźnie sygnowany p.d.: *W Leopolski 1875* [9?]. *Malarstwo polskie od XVI do pocz. XX w. Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie*, pod red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1975, s. 203, nr 539, podaje sygnaturę: *W Leopolski 1875*, zaś H. Wrabec (*op. cit.*, s. 98) datę przy nazwisku odczytała jako 1879 r.

<sup>95</sup> MNW/nr inw. 156217; ol.pl., 71,5 x 37,8.

<sup>96</sup> Józef Rogosz (1844–1896), powieściopisarz, poeta, publicysta, uczestnik



Marka, do wąskiej grupy lwowskich przyjaciół artysty<sup>97</sup>. O zaginionym obecnie portrecie Rogosza niewiele wiadomo, poza tym, że prezentowany był na indywidualnej wystawie artysty w 1877, na której, według relacji anonimowego recenzenta „Ruchu Literackiego”, szczególnie podobał się spośród wszystkich zebranych wizerunków<sup>98</sup>. Powstał zatem przed 1877 rokiem, według Lewandowskiego po powrocie artysty z Monachium, czyli w II okresie lwowskim<sup>99</sup>.

W 1877 roku, na zamówienie gminy miasta Żółkwi, Leopolski namalował *Portret ks. Józefa Nowakowskiego*, proboszcza i dziekana żółkiewskiego<sup>100</sup>, z inicjatywy którego nastąpiło w latach 1862–67 gruntowne odnowienie kościoła parafialnego (później kolegiackiego) p.w. św. Wawrzyńca Męczennika. W latach 1946–89 kościół był użytkowany jako magazyn, w rezultacie czego

---

powstania styczniowego. W czasie emigracji podróżował po Europie, najdłużej zatrzymując się w Bolonii, gdzie w l. 1864–5 słuchał wykładów z zakresu historii sztuki i filozofii na tamtejszym uniwersytecie. Po osiedleniu się we Lwowie (1867) związał się początkowo z „Gazetą Narodową”, a następnie wskrzesił „Dziennik Polski”, zostając jego właścicielem i redaktorem, zaś w 1874 zaczął wydawać „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny”. Znany był z niezwykle ostrych i napastliwych wystąpień publicystycznych, które przysporzyły mu wielu kłopotów, pojedynków i procesów.

<sup>97</sup> Sam Rogosz pisał, że z J. Lamem „Leopolski żył w ścisłej przyjaźni”, a drugim przyjacielem artysty był L. Marek J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 4.

<sup>98</sup> *Wspomnienie Wystawy obrazów Wilhelma Leopolskiego*, „Ruch Literacki” 1877, nr 22 z 26 V, s. 350.

<sup>99</sup> Artykuł Lewandowskiego nie jest jednak zbyt wiarygodny. Zawiera on bowiem błędne informacje, jakoby w tym czasie miały też powstać takie portrety jak Krawczykiewicza (faktycznie namalowany w 1868) czy Grocholskiego (z 1880); R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 219.

<sup>100</sup> Józef Nowakowski (1811–1891), proboszcz kulikowski, w l. 1861–1891 dziekan żółkiewski.

Na odwrocie płótna znajdują się zresztą porządkujące informacje: „ks Józef Nowakowski/Prałat domu Ojca Sgo Proboszcz i Opat żółkiewski/Staraniem wdzięcznych Parafian/wykonał W. P. de Leopolski/Własność kościoła parafialnego Żółkiewskiego”.



nastąpiła jego dewastacja, rozproszenie i znaczne zniszczenie części wyposażenia<sup>101</sup>. *Portret Nowakowskiego*, który do 1954 znajdował się w kościele żółkiewskim, szczęśliwie uniknął całkowitego zniszczenia i w wyniku akcji ratowania dzieł sztuki trafił w tymże roku do Muzeum Narodowego we Lwowie<sup>102</sup>. Obecnie jednak bardzo zły stan zachowania płótna – szczególnie mocno przetarte ciemne partie obrazu (ubiór i tło) oraz kilka pęknięć – utrudniają ocenę obrazu i słabo świadczą o dawnej świetności, o której rozpisywali się krytycy. Bronisław Zawadzki w swoim czasie użył nawet, nieco przesadnie, określenia arcydzieło, i „choć to niby tylko portret”, to jednak śmiało mogący stanąć obok *Zgonu Acerna*<sup>103</sup>.

W kompozycji Leopolski nawiązał do konwencji portretu reprezentacyjnego; ujął masywną sylwetkę modela frontalnie, do kolan, siedzącą w fotelu, na tle podwieszanej czerwonej kotary. Lewa ręka swobodnie spoczywa na poręczy fotela, z którego widoczny jest zaledwie fragment oparcia, obitego skórą lub tkaniną o kwiecistym, złotym ornamentem. W prawej ręce, „wspartej na stole”<sup>104</sup> (obecnie niewidocznym), trzyma książkę rozwiniętą zwój papieru, z wyrysowanym kościołem żółkiewskim, ukazany prawdopodobnie od strony południowo-wschodniej; powyżej niego napis: „Anno 1867”<sup>105</sup>. Rok ten oznacza zakończenie prac renowacyjnych w kościele, podjętych przez ks. Nowakowskiego,

<sup>101</sup> *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 2: *Kościoły i klasztory Żółkwi*, oprac. J.T. Petrus, Kraków 1994, s. 19.

<sup>102</sup> MNLwów/nr inw. 902; ol.pl., 112 x 92; sygn. p.d.: PL (monogram wiązany).

<sup>103</sup> B. Zawadzki, *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów w październiku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 99 z 17 XI, s. 310.

<sup>104</sup> N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźb we Lwowie*, „Kłosy” 1878, nr 664 z 9 (12) III, s. 183.

<sup>105</sup> Być może przy malowaniu kościoła Leopolski posłużył się grafikami, przedstawiającymi widok pn. pierzei rynku z podobnie ujętym kościołem parafialnym, np. na litografii K. Auera z 1837–1838 czy też drzeworycie z tym samym widokiem z 1838 lub drzeworycie wg rys. J. Ceglińskiego z 1863 r. Repr. w: *Kościoły i klasztory...*, il. 15, 16, 17.

oraz jego ponowne poświęcenie, dokonane przez abp. lwowskiego Franciszka Ksawerego Wierchlejskiego 12 września 1867<sup>106</sup>. Nowakowski namalowany został w fioletowej szacie, obecnie bardzo mocno przetartej. Pozostała widoczna jedynie biała kolaratka pod szyją, z fioletowym paskiem, a także złoty krzyż wiszący na piersiach, pierścień z kamieniem na prawej dłoni i słabo zarysowane, tuż przy dolnej krawędzi obrazu, złote frędzle, stanowiące ozdobne wykończenie siedziska fotela. W portrecie, utrzymanym, jak podawał N.E.R., w „tonie ciemnym, Rembrandtowskim”<sup>107</sup>, jaśniej obecnie pełna dostojności twarz księdza, pokryta zmarszczkami, kolorystycznie rozegrana w nasyconych żółcieniach i delikatnych różach, podobnie jak dłonie, z dodatkowym odcieniem szarości. Te najlepiej zachowane fragmenty postaci zdradzają staranny modelunek. Z dzisiejszego stanu zachowania warstwy malarskiej odczytać można fakturalny sposób opracowania płótna. Nieco grubszą warstwą malowane były elementy skupiające na sobie światło, np. złocisto-żółtawe detale (biżuteria, kwieciste obicie) oraz czerwona kotara. Portret eksponowany był zaledwie raz, na X wystawie TPSP we Lwowie 1877/78 i sprawił wówczas, jak donosił anonimowy korespondent „Bluszczu”, „prawdziwą sensację, nawet w gronie tych, którzy przywykli do podziwiania jego [Leopolskiego – K.R.] odrębnego i samodzielnego talentu. W ostatnich swych portretach – pisał on dalej – zaczął Leopolski stopniowo naginać się do pewnej manieri, która, gdyby rozwinęła się wyraziściej, mogła by zwichnąć jego przyszłość, tak świetnie zapowiadającą: *Zgonem Klonowicza*. Dlatego z żywą radością dostrzegliśmy na ostatnim obrazie zatarcie się tych kilku nienaturalnych tonów kolorystycznych, które psuły ogólną jędrność wyrazu [krytyk być może miał na myśli grupę portretów eksperymentalnych o odmiennej kolorystyce – K.R.]. Dzisiejszy jego opat jest malowany pędzlem tak

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>107</sup> N.E.R., *op. cit.*



silnym, czerstwym i wydatnym, że postać [...] nabrała kształtów artystycznie przypominających Michała Anioła. Obraz to prawdziwie imponujący charakterem i wyrazistością pędzla” – podsumował krytyk swą wypowiedź<sup>108</sup>. Leopolski stworzył zatem oficjalny portret poważnej i zasłużonej osobistości, w manierze odpowiadającej gustom odbiorców i krytyki.

Grupę portretów kobiecych, stanowiącą zdecydowaną mniejszość w twórczości Leopolskiego, uzupełniają dwa wizerunki, powstałe w II okresie lwowskim, z których jeden wyobraża *Zofię Łosiową*<sup>109</sup>, córkę wcześniej portretowanego Gołuchowskiego<sup>110</sup>. Półpostać młodej, spoglądającej na widza kobiety ujęta została w owalu, *en trois quatre*, z lewej strony. W tym dość efektownym i dekoracyjnie potraktowanym portrecie, zwracają uwagę szczególnie ubioru: białokremowa wstawka z żabotem na dekolcie niebieskiej sukni oraz ozdobna biżuteria: niebieska aksamitka z owalnym medalionem pod szyją, wiszący kolczyk, sznur pereł wpleciony w zaczesane do góry włosy wraz z wpiętą różą. Typowe dla artysty jest ich malarskie opracowanie za pomocą wielu drobnych, niedokładnych i szybkich dotknięć pędzla, które mimo to dobrze oddają fakturę koronkowego żabotu, puszystość kasztanowych włosów czy refleksy świetlne pereł. „Klasycznie” rozwiązane oświetlenie, znane z wielu poprzednich płócien, znacznie rozjaśnia jedną część twarzy, podczas gdy druga pogrążona zostaje w równomiernie położonym cieniu. To niezbyt płynne przejście od strefy światła do cienia sprawia, że portret, mówiąc językiem XIX-wiecznej krytyki, „pozbawiony jednolitości, traci na wyrazie”. W portretach kobiecych Leopolski stosuje z reguły szerszą skalę barwną (wyjątek stanowi ciemny wizerunek Laury

il. 21

<sup>108</sup> *Korespondencja zagraniczna. Lwów w listopadzie*, „Bluszcz” 1877, nr 47 z 9 (21) XI, s. 373.

<sup>109</sup> MNWr/nr inw. VIII-89; ol.pl., 64 x 54 owal; sygn. l.śr.: *W. Leopolski*.

<sup>110</sup> Zofia Łosiowa, ur. 1850, córka Agenora Gołuchowskiego i Emilii z Lewickich, żona Bronisława Łosia, starosty powiatowego w Stanisławowie, a następnie Henryka Starzeńskiego, szambelana austriackiego.

Friedowej). Artysta i w tym portrecie stosuje taką skalę, od zimnych bieli i tonów niebieskich sukni do delikatnych różów karnacji twarzy, przelamanych szarością.

il. 24 W tym czasie Leopolski portretuje kolejną parę małżeńską, Juliana Szemelowskiego – prezydenta miasta Lwowa<sup>111</sup> i jego żonę Helenę<sup>112</sup>; oba płótna w zbiorach wrocławskich<sup>113</sup>.

Helena Szemelowska jawi się jako moda kobieta, swobodnie ujęta do pasa, ze zwróconą *en face* twarzą o łagodnym, melancholijnym spojrzeniu. Wydobyta jest z ciemnego tła intensywnym światłem, które prawie równomiernie rozkłada się na twarzy oraz odsłoniętych okrągłych ramionach i migocze na marszczoną koronkową falbancę, zdobiącą głęboki dekolt sukni. Tę zwiewną, jasnokremową koronkę, stanowiącą rozbudowany, mocno dekoracyjny i efektowny element w portrecie, kształtuje artysta, podobnie jak u Łosiowej, zręcznymi i lekkimi dotknięciami pędzla. Ożywiają ją dodatkowo błyszczące refleksy światła, zaznaczone nieco grubszą warstwą farby. Suknię traktuje artysta w typowy dla siebie luźny sposób, zaznaczając ją umownymi niebieskimi smugami. Wizerunek uzupełniają: podwójny sznur perel z owalnym medalionem na szyi, wiszący kolczyk widoczny w prawym uchu oraz czerwona róża, włożona w upięte jasne włosy. Malarz stosuje więc analogiczne środki, jak w *Portrecie Zofii Łosiowej*, które pozwalają na upiększenie postaci, podkreślenie jej wdzięku oraz wydobyć delikatnego kobiecego uroku. *Portret Heleny*

<sup>111</sup> Julian Szemelowski (1823–1891), prezydent Lwowa, poseł na Sejm Krajowy, właściciel majątku Ustjanów k. Ustrzyk Dolnych.

Portret Szemelowskiego jest sygnowany monogramem i mało czytelna data: *LWP 878 [5?]*, co i tak wskazuje na II okres lwowski. Potwierdza to R. Lewandowski, który napisał, że wizerunki małżeństwa Szemelowskich powstały po powrocie Leopolskiego z Monachium do Lwowa, czyli po 1875, w: R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 218.

<sup>112</sup> Helena Szemelowska (zm. 1925), z Pożakowskich, nauczycielka i działaczka społeczna.

<sup>113</sup> *Julian* – MNWr/nr inw. VIII–1197; ol.pl., 79 x 63,5; sygn. p.śr.: *LWP 878 [5?]*; *Helena* – MNWr/nr inw. VIII–1198; ol.pl., 78,5 x 63; sygn. p.śr.: *LWP*.



*Szemelowskiej* kolorystycznie zbliżony jest do wizerunku Zofii Łosiowej, z wyjątkiem odmiennie malowanej karnacji, niezwykle jasnej i żółtawej, z delikatnymi różami w partii twarzy. Ślady pędzla, które wyraźnie widoczne są przy malowaniu stroju, na twarzy znacznie się wysubtelniają. Całość oddana jest niezwykle miękko i malarsko.

Z kolei *Portret Juliana Szemelowskiego* mieści się w tradycyjnym typie wizerunków, jakich wiele wymalował Leopolski. Powtórzone zostało tu ujęcie portretowanego w bocznym świetle, jak na kilku portretach męskich z lwowskich zbiorów: *Nieznane-go mężczyzny, Jana Frieda czy Wiktora Baworowskiego*. W przeciwieństwie do dekoracyjnego w swym charakterze portretu żony Heleny, wizerunek Juliana jest surowy, oszczędny w środkach, co zresztą rozszerzyć można na większość portretów męskich. Wydobywanie z ciemnego tła głównie twarzy oraz fragmentu koszuli z kołnierzykiem i czarną muszką, jak na portrecie Szemelowskiego, jest znanym i wciąż powtarzanym zabiegiem artystycznym, zmierzającym do ujawnienia głębi psychologicznej modela. Uwagę zwraca ponadto bardziej już spokojny i wygładzony styl malowania, swoisty dla późnych wizerunków, a także charakterystyczny sposób opracowania tła.

Jednym z ostatnich obrazów, powstałym tuż przed wyjazdem artysty do Wiednia, jest *Portret Antoniego Kozłowskiego* (1878), kupca lwowskiego. Zakupiony do zbiorów lwowskich w 1984 roku stanowi w nich ostatni nabytek z zakresu twórczości Leopolskiego<sup>114</sup>. W popiersiu tym, starannie wykonanym, znajdują zastosowanie wszystkie rozwiązania wcześniej już wypracowane. Twarz spoglądającego na widza kupca zdobią długie wąsy, sięgające gęstej bródki, podkreślonej bielą kołnierzyka, nieznacznie wychylającego się zza brązowego surduta i czarnej muszki. Zawężona gama barwna, utrzymana w różnych odcieniach brązu

<sup>114</sup> D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów*, Warszawa 1990, s. 19–20. LGS/nr inw. 6350; ol.pl., 75 x 59; sygn. p.d.: *W. Leop...1878*.

il. 23

il. 13

i żółcieni, nadaje ciepły, bursztynowy ton portretowi. A delikatna, spowijająca obraz mgielka zaciera twarde kontury formy i przydaje miękkości i lekkości wizerunkowi.

W pierwszych latach swego pobytu w Wiedniu Leopolski namalował dwie ważne i wybitne osobistości ze świata polityki: w 1878 Floriana Ziemiałkowskiego, a w 1880 Kazimierza Grocholskiego.

*Portret Floriana Ziemiałkowskiego*<sup>115</sup> eksponowany był na dwóch wystawach lwowskich: w 1913<sup>116</sup> oraz w 1937 roku<sup>117</sup>. Ziemiałkowski, ówczasie pełniący ważną funkcję Ministra dla Galicji<sup>118</sup>, był szczególnie bliski Leopolskiemu, gdyż często wspierał finansowo artystę, co rusz potrzebującego pieniędzy<sup>119</sup>. Na większym rozmiarach płótnie, Leopolski przedstawił Ekszellencję w fotelu, w ujęciu do kolan, *en trois quatre* z prawej strony, ze wzrokiem skierowanym na widza i rękami opartymi na poręczach. Sztywna, wyprostowana sylwetka ministra, od którego uderza spokój i powaga, nadaje obrazowi charakteru bardziej oficjalnego, odpowiadającego poważnej roli, jaką odgrywał Ziemiałkowski w świecie polityki. Wizerunek ministra, jakkolwiek bez głębszego wyrazu, odznacza się jednak podobieństwem rysów twarzy. Obraz został poprawnie zakomponowany, gładko namalowany, w monochromatycznej, nie tak już ciemnej tonacji, wzbogaconej o zgaszoną czerwień welurowego fotela. Główny akcent pada na twarz, dłonie oraz fragmenty mankietów i kołnierza.

<sup>115</sup> LGS/nr inw. 56; ol.pl., 105,5 x 83,2; sygn. l.d.: PL 878.

<sup>116</sup> 1863–1913. *Przewodnik po wystawie roku 1863*, Lwów 1913, s. 30, nr 6. W tym samym 1913 roku został przekazany jako dar do zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki przez żonę Helenę.

<sup>117</sup> J. Güttler, *Sto lat...*, s. 41, nr 189.

<sup>118</sup> Florian Ziemiałkowski (1817–1900), w latach 1871–73 burmistrz Lwowa, od 1867 poseł na Sejm Krajowy i do wiedeńskiej Rady Państwa, zaś między 1873–88 Minister dla Galicji.

<sup>119</sup> Należy nadmienić, iż Ziemiałkowski, będąc już na emeryturze, z powodzeniem prezesował i patronował różnym stowarzyszeniom społeczno-kulturalnym wiedeńskiej Polonii.



W 1880 powstał reprezentacyjny *Portret Kazimierza Grocholskiego*<sup>120</sup>, długoletniego prezesa Koła Polskiego w Wiedniu<sup>121</sup>. Jako jedyny z całej twórczości Leopolskiego prezentowany był w ramach *Pierwszej Ogólnej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie* w roku 1887<sup>122</sup>. Jest to wizerunek sztywno siedzącego w fotelu starszego mężczyzny, w ujęciu do pasa, prawie *en face*, z prawą ręką swobodnie spoczywającą na oparciu fotela, z lewą zaś obejmującą karabelę, poniżej kosztownej rękojeści. Na twarzy Grocholskiego, słynącego z autokratycznych rządów w Kole Polskim, maluje się dostojność, powaga i skupienie. Jest to jedyny znany wizerunek współczesny Leopolskiego, na którym portretowany ukazany został w stroju polskim, pomijając nie zachowany portret kasztelana dobrzyńskiego w stroju szlacheckim<sup>123</sup>. Grocholski zatem dumnie prezentuje się w czarnym żupanie, przepasanym jedwabnym, złocistym pasem i w ciemnym kontuszku, ozdobionym, podobnie jak i żupan, metalowymi guzami. Z różnym natężeniem rozkłada się w portrecie światło, padające z lewego górnego rogu; najintensywniej na twarzy, delikatniej na krawędzi zaplecka fotela, guzach, pasie i rękojeści karabeli oraz dłoniach, pogrązo-

<sup>120</sup> MNK/nr inw. IIa-39; ol.pl., 105 x 84; sygn. l.d.: *LPS 18A80/Viena* (monogram wiązany), p.g.: herb Syrokomla.

<sup>121</sup> Kazimierz Grocholski (1815-1888), przywódca konserwatystów wschodniogalicyskich, w 1871 r. został pierwszym ministrem dla Galicji, urzędując za ledwie kilka miesięcy, w l. 1868-1888 prezes Koła Polskiego w Wiedniu.

<sup>122</sup> S. Tomkiewicz, *Dokładny przegląd pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej*, Kraków 1887, nr 122.

<sup>123</sup> W portrecie strój polski pojawił się w Galicji na początku lat siedemdziesiątych za sprawą J. Matejki, który w ten sposób przedstawił Leonarda Serafińskiego. Podobnie A. Grabowski w 1875 namalował Franciszka Smolkę i Adama Wyleżyńskiego. Strój polski noszony m.in. w dobie autonomii galicyjskiej, symbolizował osiągnięte swobody narodowe i przypominał te utracone wraz z niepodległością. W ostatniej ćwierci XIX wieku, kiedy liczba takich portretów wzrosła, znaczenie stroju polskiego wiązało się najczęściej ze sprawowaną funkcją, piastowanym urzędem lub też z pewną tendencją polityczną reprezentowaną przez portretowanego. Podają za: Ł. Krzywka, *Portret w stroju polskim od końca XVIII do początku XX wieku*, „Studia Muzealne” 1984, z. 14, s. 75.

nych już w lekkim półcieniu. Ciemną tonacją obrazu ożywia rozbielona, kremowo-różowa karnacja twarzy, złotawy pas z drobnymi plamkami czerwieni i niebieskiego oraz mocno ciemna czerwień fotela. Portret dawniej oceniano różnorodnie. Większa liczba głosów wyróżniła go i zaliczyła do grupy lepszych<sup>124</sup>, ale wart odnotowania jest także głos krytyczny Mycielskiego z 1897, który uznał, że wizerunek „choć dosyć podobny rysami”, to jednak tak „oryginalną, [...] bardzo wybitną postać stanowczo nie dosyć charakteryzuje, w wyrazie zaś jest nawet bardzo niemiły [...] w technice zbyt zamazany” (portret rzeczywiście za lekką mgiełką), a „w kolorycie znowu nadto szaro-zielony” (co wydaje się przesadne). Te ujemne cechy obrazu spowodowały ostateczne zaliczenie wizerunku przez Mycielskiego do słabszych portretów Leopolskiego<sup>125</sup>. Również Henryk Struve określił portret jako „nie dosyć wyrazisty, nie dający nam należycie poznać Leopolskiego”<sup>126</sup>.

Leopolski malował portrety nie tylko w technice olejnej, lecz także akwarelowej. Jedyna zachowana tego typu akwarela wyobraża wysokiego urzędnika z kręgu Ziemiałkowskiego, *Jana Lidla*<sup>127</sup> (dziś w Gabinetce Grafiki Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu)<sup>128</sup>, niegdyś prezentowana na lwowskiej wystawie roku 1937<sup>129</sup>. Na niewielkim owalnym kar-

---

<sup>124</sup> S. Tomkiewicz, *op. cit.*, nr 122; *Krótkie wzmianki...*, s. 39; *WEPI*, s. 950; J. Matuszczak, *Galeria Malarstwa Polskiego*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Warszawa 1957, s. 17.

<sup>125</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 556.

<sup>126</sup> H. Struve, *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie*, „Kłosy” 1878, nr 1162 z 24 IX (6 X), s. 214.

<sup>127</sup> Jan Lidl (ur. 1839), urzędnik magistratu lwowskiego, w latach 1873–1883 urzędnik w biurze Ziemiałkowskiego – Ministra dla Galicji, później pracował w biurze galicyjskim w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, w 1888 r. wrócił do Lwowa jako wiceprezydent Namiestnictwa, w l. 1901–1904 wiceprezydent miasta Lwowa, był wielokrotnie za swe zasługi odznaczany.

<sup>128</sup> Akw.pap., 29 x 23,5 owal; sygn. p.d.: *WLP*.

<sup>129</sup> J. Güttler, *Sto lat...*, s. 41.



tonie, portretowany ujęty jest w typie większości męskich wizerunków, w „modelowym” oświetleniu i w ciepłych brunatno-brązowych barwach, ożywionych czerwienią w partii twarzy. „Ten naprawdę dobry portret przyszłego prezydenta Lwowa – jak napisała Wrabec – odznacza się wyrazistą charakterystyką modelu i spokojnym prowadzeniem pędzla”. Ze względu na sposób jego malowania Wrabec datuje go na lata 1878–1880, gdyż, jak twierdzi, „we wcześniejszym okresie malował bardzo ekspresyjnie i dynamicznie”. „Jest więc mało prawdopodobne – pisała dalej – aby podobizna ta została namalowana przed 1878”, zaś „po 1880 tworzył już niewiele”<sup>130</sup>.

Do zaginionych portretów zaliczyć należy wizerunek polityka Ludwika Skrzyńskiego, który najprawdopodobniej powstał w pierwszych latach pobytu artysty w Wiedniu, a prezentowany był na lwowskiej wystawie roku 1937<sup>131</sup>. Trzeba zauważyć, że już wcześniej, bo na początku lat 70. artysta wykonał rysunkową karykaturę polityka, zamieszczoną w „Szczutku”<sup>132</sup>. Najwcześniejsza dotycząca płótna wzmianka to wypowiedź Mycielskiego z 1897, zawierająca istotne spostrzeżenie, pozwalające stwierdzić, że był to kolejny portret w ciemnej, monochromatycznej manierze: „Dobrym jest także i bardzo do oryginału podobnym portret p. Ludwika Skrzyńskiego w popiersiu, [...] w którym jednak nadto jest jaskrawym kontrast zbyt bladej twarzy i białych włosów, odcinających się twardo od prawie czarnego tła i czarnego ubrania”<sup>133</sup>. Pomimo tej uwagi *Portret Skrzyńskiego* zaliczany był przez dawną literaturę do grupy portretów ważniejszych i lepszych w twórczości artysty<sup>134</sup>.

<sup>130</sup> H. Wrabec, *Portret Jana Lidla – akwarela Wilhelma Leopolskiego*, „Ze skarbcza kultury” 1973, 24, s. 217–218.

<sup>131</sup> J. Güttler, *Sto lat...*, s. 41, odnotował wówczas fakt sygnowania płótna, p.d.: PL. 83[?].

<sup>132</sup> „Szcutek” 1872, nr 4, s. 16. Donosił o tym DEL, *Część literacko-artystyczna*, „Czas” 1872, nr 69 z 24 III, s. 1.

<sup>133</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 556.

<sup>134</sup> *Krótkie wzmianki...*, s. 39; E. Świcykowski, *op. cit.*, s. 339; *WEPI*, s. 950.

W okresie wiedeńskim powstało, obecnie zaginione, popier- sie samego *Cesarza Franciszka Józefa*, co do którego opinie kryty- ki były zdecydowanie podzielone. Były głosy zaliczające obraz do grupy wyróżniających się portretów<sup>135</sup>, były też oceny zdecy- dowanie negatywne<sup>136</sup>. Wizerunek był przeznaczony dla Mini- sterstwa dla Galicji w Wiedniu, wykonał go więc Leopolski za- pewne na zamówienie Ziemiałkowskiego.

Kolejne bliżej nieznane dzieło to *Portret inż. Juliana Gomo- lińskiego*, prezentowany w licznej grupie obrazów artysty w 1937 i stanowiący wówczas własność portretowanego we Lwowie<sup>137</sup>.

Na koniec należy wspomnieć o czterech portretach, w tym o dwóch nie za dobrych i niedokończonych wizerunkach kobie- cych ze zbiorów lwowskich. Jeden z nich, dużych rozmiarów *Portret dziewczyny (kobiety) z warkoczami*<sup>138</sup>, zwraca uwagę nad- zwyczaj bogatą i rozbudowaną stroną dekoracyjną. Pojawiające się w tle kompozycji elementy typu: kanelurowany przyścienny pilaster czy podwieszona czerwona kotara, nawiązują do kon- wencji portretu reprezentacyjnego. Taka jest też sama poza ko- biety, o pełnych kształtach i nieco melancholijnym spojrzeniu, wspierającej się łokciem na kolumnie, częściowo przysłoniętej materią. Ukazana została do bioder, z delikatnie przechyloną głową i długimi ciemnymi warkoczami, przerzuconymi na jed- ną stronę. W lewej dłoni, na wysokości piersi, trzyma drobny, lekko czerwony kwiat. Kolorystyka płótna jest niezbyt harmo- nijnie rozegrana, co wynika zapewne z jego nieukończenia. Po- stać słabo plastycznie opracowanej modelki uderza mocno roz- jaśnioną karnacją ciała, nieco jaśniejszą od lekko żółtawej sukni, i stanowi mocny kontrast z brązem tła i czerwienią kotary. Charakterystyczny jest tu „plamkowy” styl malowania, zwłaszcza

---

<sup>135</sup> *Krótkie wzmianki...*, s. 39; E. Świeykowski, *op. cit.*, s. 339.

<sup>136</sup> J. Mycielski, *op. cit.*, s. 557.

<sup>137</sup> J. Güttler, *Sto lat...*, s. 39, nr 174.

<sup>138</sup> LGS/nr inw. 1706; ol.pł., 99,5 x 73,5.



w zamazanym i szkicowo potraktowanym szalu przerzuconym przez rękę i w materii opasującej biodra.

Drugi wspomniany *Portret dziewczyny*<sup>139</sup>, eksponowany w 1937 we Lwowie, nosi wyraźnie charakter szkicu, i to bez większej wartości artystycznej<sup>140</sup>. Zaskakuje niespotykanym w twórczości Leopolskiego rozwiązaniem kompozycyjnym (portret w krajobrazie, na tle niewyraźnych, nieopracowanych drzew i błękitnego nieba), które sprawiło jednak artyście, jak ujawniają jego zapiski, duży kłopot. Prawdopodobnie o tym właśnie obrazie wspominał on w dwóch listach do Ziemiałkowskiego (oba z lutego 1881 roku), kiedy pisał o trudnościach w malowaniu pejzażu w warunkach pracowni: „Z portretu i w ogóle pokojowego oświecenia [dalej dwa słowa nieczytelne – K.R.] i pejzażu, i, to bez najmniejszych studiów, to ogromne salto mortale”<sup>141</sup>. W kolejnym liście, wyjaśniając zawiły tekst poprzedniego, artysta m.in. pisał: „[...] nic nie pragnę, tylko żebym Ekscelencji tak tą d z i e w c z y n k ą [podkr. – K.R.], jako i Zakonnicami jak największą przyjemność sprawił [...]”<sup>142</sup>. Dziewczynka prezentuje się w sukni z głębokim dekoltem, w czerwonym naszyjniku i z czerwoną materią może płaszczą, trzymaną przed sobą.

W zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego przechowywany jest jeszcze jeden portret<sup>143</sup> z półpostacią młodej dziewczyny prezentującej się na niejednocie brązowym tle ściany, ubranej w białą koszulę oraz ciemnoczerwoną, narzuconą na ramiona chustę. Płótno nie jest sygnowane, na odwrocie jest jednak odręczny napis wskazujący na Leopolskiego i niegdysiejszego właściciela obrazu, Władysława hr. Tarnowskiego ze Śniatynki, z którym Leopolski studiował w krakowskiej SSP. W dworku Tar-

<sup>139</sup> LGS/nr inw. 349; ol.pl., 35 x 28,5.

<sup>140</sup> J. Güttler, *Sto lat...*, s. 42, nr 198, obraz określony jako *Szkic do portretu*.

<sup>141</sup> BN, rkps, nr 7028: *Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Floriana Ziemiałkowskiego, luty 1881*, k. 67.

<sup>142</sup> *Ibidem*, k. 69.

<sup>143</sup> MNK/nr inw. IIa-986; ol.pl., 60 x 45,8.

nowskiego znajdowały się jeszcze inne, bliżej nie określone, prace lwowskiego artysty<sup>144</sup>. Wątpliwości budzi obecny wygląd obrazu, który nie jest pierwotnym. Plótno uprzednio było większych rozmiarów, zostało jednak przycięte i ponownie naciągnięte na rami (fragment ręki na przykład, wraz z falbankowym mankietem koszuli, ma swoją kontynuację po zewnętrznej stronie rami). Inna była zatem wyjściowa kompozycja obrazu. Być może mamy tu do czynienia z zaginionym *Studium dziewczyny z trzaskami*, prezentowanym na krakowskiej wystawie 1859 roku<sup>145</sup>. Uderzająca, nasycona i mało wyrafinowana jeszcze kolorystyka odpowiada wczesnym pracom artysty z lat 50. Szczególnego sposobu malowania owalu twarzy, za pomocą dłuższych, okrężnych ruchów pędzla i zaznaczania blików na gałkach ocznych, nie spotyka się już w późniejszych portretach. Czytelność formy, spokojne prowadzenie pędzla i wymuskany efekt ostateczny powodują, że obraz ten może śmiało poprzedzać *Portret Kleparzanina*. Charakterystyczna jest też wdzięczna, wręcz ekstatyczna twarz młodej dziewczyny o subtelnych rysach i skierowanych ku górze pięknych, dużych oczach, nieco w typie wizerunków *Immaculaty* Bartolomé'a Murilla. Należy w tym miejscu przypomnieć, że Leopolski w 1856 miał namalować dla kościoła w Kolbuszowej *Niepokalane Poczęcie*.

W zbiorach zaś Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu znajduje się obraz przypisywany Leopolskiemu, określanymi jako *Studium portretowe Żyda*<sup>146</sup>. Nie jest mi ono znane z autopsji, lecz z barw-

---

<sup>144</sup> Oryginalne brzmienie napisu: „N. 1. Leopolski/Dziewczyna/Wl. hr. Tarnowski/Śniatynka”. Ogólnikowe informacje co do posiadanych przez Tarnowskiego obrazów Leopolskiego podaje R. Aftanazy, *op. cit.*, t. VIII, Warszawa 1991, s. 236–239.

<sup>145</sup> Zob. III rozdz. niniejszej książki, s. 74–75.

<sup>146</sup> Portret ten ma u dołu po lewej ślady nieczytelnego podpisu, wykonanego czarną farbą. Istnieje jednak ekspertyza prof. Jerzego Sienkiewicza z 9 XII 1967 r., która ma potwierdzać autentyczność i autorstwo obrazu. Sienkiewicz napisał, że „jest to interesująca oryginalna praca Wilhelma Leopolskiego, mająca wiele



nej odbitki fotograficznej. Na tej już jednak podstawie można zdecydowanie odrzucić domniemanie autorstwa obrazu, ze względu na odmienny styl malowania, odrębną kolorystykę i inny sposób opracowania twarzy.

W twórczości Leopolskiego, obok typowych portretów, wykonywanych na zamówienia prywatne, istnieją także pojedyncze przykłady kompozycji historycznych czy rodzajowych, w których portretowo ujęto głowy. Pełne charakteru twarze znajdujemy na płótnie z przedstawieniem *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza*. Zwłaszcza nacechowana wewnętrzną siłą jest głowa samego poety z pierwszej wersji dzieła, wyrazista, chuda, ascetyczna. Dynamiczna i sugestywna jest również głowa *Klucznika Gerwazego*; równie przekonująca jest twarz *Skąpca*.

il. II

il. 7

il. III

Portrety Leopolskiego ogólnie podzielić można na dwie grupy. Jedną z nich, zdecydowanie liczniejszą, wywodzi się z późnobarokowych konwencji portretowych i wykazuje nieznacznie wpływy rozwiązań wypracowanych przez Rembrandta, w XIX wieku na nowo odkrytego przez romantyków, wśród których znalazło się wielu żarliwych admiratorów. Charakterystyczna jest u Leopolskiego, za Rembrandtem, predylekcja do efektów światła skupionego i do pogrążania sporej części obrazu w mrok; podpatrywał lwowski artysta u holenderskiego malarza tajemnicę gry walorowej i światłocieniowej. Upodobania i zależności te dostrzegane były przez krytykę i niejako są też potwierdzone przez samego artystę, który miał mawiać, jak odnotował Stanisław Wasylewski, że „ma Rembrandta w kieszonce od kamizelki”<sup>147</sup>. Do tej grupy portretów zaliczyć można wizerunki zwłaszcza z lat 60.: *Józefa Brzostowskiego*, *Wiktora Baworowskiego* czy *Szymona Krawczykiewicza*. W kolejnych portretach z lat 70. powtarza artysta przyjęte rozwiązania (wizerunki

il. 12, 13

il. 14

wspólnego z doskonałym portretem p. Hoffmanowej [...]”. Cyt. na podstawie ekspertyzy z Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

<sup>147</sup> S. Wasylewski, *Lwów*, Poznań 1931, s. 119.

- il. 23 *Nieznanego mężczyzny z lwowskich zbiorów czy Mężczyzny z brodą z warszawskiego muzeum*). Ale zaczyna je też traktować bardziej swobodnie i twórczo przetwarzać. Łagodzi kontrasty światłocieniowe, a zwłaszcza rembrandtowski efekt wylaniania z głębokiego mroku, nieznacznie zmienia i rozjaśnia tonację barwną w tych niekiedy „przydymionych” wizerunkach (np. *Antoniego Kozłowskiego, Floriana Ziemiałkowskiego*). Warto może w tym miejscu przypomnieć, że w podobnej, rembrandtowskiej manierze rozwiązany pozostaje *Klucznik Gerwazy i Skąpiec*, płótna o dodatkowo zróżnicowanej fakturze, w typie wielkiego mistrza
- il. III
- il. 7 (zwłaszcza *Gerwazy*).
- il. 16 Druga grupa zaledwie paru wizerunków z lat 70., o charakterze studyjnym, jak: *Karoliny Hoffmannowej, Witalisa Smochowskiego, Starego Żyda czy Edwarda Błotnickiego*, zajmuje w całej twórczości portretowej lwowskiego artysty miejsce odrębne. Wyróżnia ją rozjaśniona, lecz w każdym z tych płócien inna tonacja barwna, rozluźniona, szkicowa technika, spotęgowana malarskość, brak precyzji wykonania i wykończenia. Pewne z tych jakości obserwować można np. w znacznie już rozjaśnionym i wy-
- il. 19, 20
- il. 3 kończonym *Studium krowy na tle pejzażu z 1870 lub 1871*<sup>148</sup>. Uzyskane efekty artystyczne w tych „eksperymentalnych” wizerunkach nie są świadomym zamierzeniem artysty, a raczej pochodną własnych, samodzielnych i intuicyjnych poszukiwań rozwiązań kolorystycznych<sup>149</sup>. Wiadomo bowiem z przekazu naocznego świadka procesu tworzenia *Klucznika Gerwazego, Rogosza*, o trudnościach kolorystycznych i ogólnie malarskich, z jakimi walczył artysta przy malowaniu tego płótna. Rogosz

<sup>148</sup> Zob. III rozdz. niniejszej książki, s. 75–76.

<sup>149</sup> Przypomnijmy, że XIX wiek, zwłaszcza jego druga połowa była czasem naukowego postępu badań nad kolorem; nie oznacza to bynajmniej, że Leopolski czerpał z doświadczeń naukowców czy stosował jakiś system naukowy.

O Leopolskim jako kolorystyce, lubującym się w najróżniejszych efektach kolorystycznych pisał J. Weigel (*op. cit.*, s. 4), podając przykłady takich obrazów, jak *Zakrystia w kościele Bernardynów, Woźny Protazy, Żydzi w bożnicy Brodzkiej*.



relacionował: „Prawie nigdy nie wiedział [Leopolski – K.R.], jaki efekt wywoła ta, a jaki owa kombinacja farb, co chwila zaczynał malować z innego tonu, i mimo widocznego wysiłku, nie umiał utrzymać artystycznej równowagi między głową, żupanem a pasem. [...] Zaczynał się niecierpliwić”<sup>150</sup>. Uwaga ta, choć odnosi się ściśle do jednej pracy, może jednak stać się podstawą do przypuszczenia, że z podobnymi trudnościami mógł artysta borykać się i przy innych płótnach. Owe eksperymenty z kolorem i niespokojna, niecierpliwa natura artysty, łatwo zniechęcającego się, mogły być z kolei przyczyną dość częstego porzucania prac i pozostawiania ich bez ostatecznego wykończenia.

Warto może również w tym kontekście przywołać słowa samego artysty z 1863, który porusza zagadnienie koloru i łączy je z techniką malowania karnacji ciała, wskazując jednocześnie na tak niedoścignione wzory – „do wyrobienia kolorytu” – starych mistrzów weneckich, jak Tycjan czy Tintoretto<sup>151</sup>: „[...] portret technikę malarza wystawia na dość ciężką próbę, którą i niejedyn znamienitszy talent kompozycyjny nie zawsze przetrwa. Gdyby szło li tylko o podobieństwo, natenczas rysunek wystarczy, ale przy karnacji wymagającej rozlicznych sposobów dla wydobycia świetnego kolorytu, nie jednemu zabraknie siły; niedostatek w tym względzie trudno tu pokryć akcesoriami i drapeiriami, jak to się jeszcze w obrazie stać może. Nic też dziwnego, że Tycjany i Tintoretty etc. stały się nieprzebrany źródłem nauki dla późniejszych wieków i sztuka dzisiejsza, mimo tak posuniętego naturalizmu, dosięgnąć ich nie może. Jakoż postawimy najznakomitsze dzieło nowoczesne, przy całej dokładności rysunku szczegółowego, nie wytrzyma ono porównania z pędzlem owych mistrzów, na oko niby surowym pod względem przecież

---

<sup>150</sup> J. Rogosz, *Z moich wspomnień...*, nr 9 z 28 II (11 III), s. 5. Zob. też III rozdz. niniejszej książki, s. 90.

<sup>151</sup> O świetności kolorytu szkoły weneckiej przekonywał krakowskich studentów Stattler.

kształtów, a tym bardziej pod względem misternej siły i ciepła kolorytu, nie odstępującego ani na krok od natury”<sup>152</sup>. Odwołując się jednak do XVI-wiecznego środowiska wspaniałych kolorystów weneckich, których zapewne i sam cenił, miał Leopolski na uwadze portrety swego kolegi Grabowskiego, pozostające pod ich wpływem. Sam w tym czasie stworzył pierwszy prawdziwie rembrandtyzujący wizerunek, Brzostowskiego.

Grupkę tych paru „eksperymentalnych” portretów można próbować rozpatrywać na tle impresjonizmu. W świetle tego kierunku, o którym najwcześniejsze, pojedyncze wzmianki w prasie krajowej pojawiły się w latach 70.<sup>153</sup>, a prawdziwe rozwiązania w pracach polskich malarzy nastąpić miały dopiero na początku lat 90.<sup>154</sup>, można je określić jako „protoimpresjonistyczne”<sup>155</sup>, mając na myśli bardziej ich szkicową technikę, technikę drobnych plamek i „wydłużonych kleksów barwnych”, niż kolorystykę. Warto może w kontekście impresjonizmu wspomnieć także o fakcie zabarwiania przez Leopolskiego kolorem cieni, co zauważalne jest we wczesnych obrazach rodzajowych o tematyce wiejskiej (np. szaroniebieskawe długie smugi cieni w pejzażu zimowym z *Podwody*)<sup>156</sup>, lub o używaniu, mocno zresztą krytykowanej, zieleni (np. w portretach Fredry, Błotnickiego, czy po-

<sup>152</sup> W. Leopolski, *Kronika sztuk pięknych. O Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie i wystawie tegorocznej. (Korespondencja z Krakowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 215 z 7 XI, s. 434.

<sup>153</sup> Szerzej o tym J. Malinowski, *Impresjonizm w polskiej krytyce artystycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku*, w: *Myśl o sztuce. Materiały Sesji Stow. Hist. Sztuki*, Warszawa 1976, s. 187–198.

<sup>154</sup> Impresjonizm w najbardziej radykalnej wersji prezentują prace Józefa Pankiewicza i Władysława Podkowińskiego z pocz. lat 90. Jednak wpływy tego kierunku dostrzec można już nieco wcześniej, np. w dwóch portretach Witolda Pruszkowskiego z lat 70. Zob. *ibidem*, s. 194–197.

<sup>155</sup> Już H. Wrabec pisała o „preimpresjonistycznych” portretach w twórczości Leopolskiego; H. Wrabec, *Wilhelm Leopolski...*, s. 120.

<sup>156</sup> Nie jest to jednak jakimś absolutnym *novum*, bowiem np. już u Turnera i Delacroix cień często zawierał w sobie kolor.



jedyncze zielone plamki na twarzy jezuity w *Ostatnich chwilach Sebastiana Klonowicza*). Należy w tym miejscu przywołać również *Popiersie starego Żyda* namalowane w znacznie rozbielonych brązach. Nie ma jednak żadnych dowodów (w listach oraz wypowiedziach Leopolskiego) na to, by zetknął się on z impresjonizmem oraz by kierunek ten wywarł na nim jakieś wrażenie.

il. II

il. 19

Na koniec należy jeszcze podważyć stwierdzenie Minicha, monografisty twórczości Grabowskiego, jakoby Leopolski traktował swe portrety wyłącznie jako pretekst do wyrażania problemów jedynie czysto malarskich<sup>157</sup>. Deprecjonującej i krzywdzącej opinii przeczą takie wizerunki jak: *Józefa Brzostowskiego*, *Szymona Krawczykiewicza*, *Księgarza Richtera*, *Niezanego mężczyzny ze zbiorów lwowskich* czy też *Karoliny Hoffmannowej*, *Starego Żyda*, *Edwarda Błotnickiego*. Niewątpliwie interesowały Leopolskiego sprawy koloru i światła, ale również fizjonomiczne i psychologiczne cechy modeli. Dążył do uchwycenia charakterystycznych cech fizycznych i osobowych portretowanej osoby oraz do oddania jej wyrazu psychicznego, niekiedy słusznie kwestionowanego przez współczesną krytykę. Odznaczają się więc wizerunki Leopolskiego, nie wszystkie naturalnie, pogłębioną charakterystyką psychologiczną. Za głębszym podejściem do modelu przemawia również fakt, że artysta nie skupiał się na zewnętrznych oznakach malowniczości, okazałości, wytworności, jakie niekiedy spotkać można w portretach Matejki, czy zwłaszcza w idealizowanych wizerunkach kobiecych Simmlera (np. *Heleny Eydziatowiczowej*, *Marii Goldstandowej* czy *Emilii Włodkowskiej*). Nie ma u Leopolskiego, obecnych u Simmlera, bogatych efektów stroju, traktowanego przez twórcę *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza* zazwyczaj drugorzędnie i stapiającego się z neutralnym tłem. Nawet tak rzadko spotykane w obrazach koronkowe wykończenia sukien Heleny Szemelowskiej czy

il. 12

il. 14, 22

il. 23, 16

il. 24

<sup>157</sup> M. Minich, *Andrzej Grabowski 1833–1886. Jego życie i twórczość*, Wrocław 1957, s. 155.

Zofii Łosiowej są skromnym dodatkiem; a choć przekonujące, to jednak dalekie od staranności i precyzji warsztatowej z jaką od-  
twarzał je Simmler czy Rodakowski. W tym więc zakresie por-  
trety Leopolskiego są dziełami znacznie skromniejszymi, bardziej  
kameralnymi, bez charakterystycznej monumentalności i repre-  
zentacyjności, jaką spotkać można u Simmlera, Rodakowskiego  
czy Kaplińskiego. Skromniejsze i kameralne są też ujęcia mode-  
li, najczęściej w popiersiu lub do pasa, *en trois quatre* lub, co rzad-  
sze, z profilu. Jedyne ważniejsze zlecenia, których było *notabene*  
niewiele, każą artyście odejść od przyjętej konwencji kompono-  
wania i stworzyć odpowiadające randze zamówienia dzieła oka-  
zale, w ujęciu *en pied* lub do kolan i z wykorzystaniem odpo-  
wiednich akcesoriów.

Portrety Leopolskiego wyróżnia dodatkowo ich malarski styl.  
Nad wartościami rysunkowymi, widocznymi np. w klasycyzują-  
cej sztuce Rodakowskiego, górę biorą u Leopolskiego wartości  
malarskie. Artysta w portretach z obu grup operuje plamą barwną,  
a w partii twarzy ogromną liczbą maleńkich, nakładających  
się na siebie plamek, zauważalnych po bliższym przyjrzeniu się,  
dzięki którym wizerunki nabierają swoistej delikatności i lekko-  
ści. Ostrość konturu artysta z reguły łagodzi, zmiękcza i zaciera.  
Pod względem tych wartości malarskich zbliża się Leopolski do  
innego lwowskiego portrecisty, Grabowskiego, u którego, choć  
częściej dochodzi do głosu linearyzm form, to jednak najważ-  
niejszą cechą twórczości pozostaje kolor. W dziejach rozwoju  
malarstwa portretowego, zwłaszcza lwowskiego, wizerunki obu  
artystów stanowią ważny etap, przejście od klasycznej sztywno-  
ści, oschłości, powściągliwości i precyzji rysunku portretów bie-  
dermeierowskich ku większej naturalności, swobodzie i malar-  
skości, tak bardzo zdecydowanej i charakterystycznej dla twórców  
końca XIX wieku, np. Stanisława Dębickiego.



## ZAKOŃCZENIE

Różnorodnie tematycznie malarstwo Wilhelma Leopolskiego, choć rozwijało się pod wpływem sztuki zachodniej, malarstwa *juste milieu* oraz oficjalnych akademii: wiedeńskiej i monachijskiej, i częściowo przejęło ich wpływy, to wykazywało jednocześnie cechy odrębne i rodzime, przejawiające się w podejmowaniu polskich motywów i tematów (np. w wiejskich scenkach rodzajowych, czy też w kompozycjach historycznych, zwłaszcza tych z postaciami Kościuszki, Kordeckiego, Levittoux). Również na tle rodzimej twórczości malarstwo lwowskiego artysty, zwłaszcza z gatunku historyczno-rodzajowego, niekiedy wyróżniało się samodzielnością w doborze tematyki, która nie pojawiała się lub pojawiała niezwykle rzadko w malarstwie innych polskich twórców (*Kościuszkę w więzieniu petersburskim*, *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza*, *Śmierć Karola Levitoux w celi więziennej*, *Cesarz Karol V w klasztorze San Yuste*).

Nie zawsze jednak wykonanie odpowiadało pomysłowi, stąd obrazy Leopolskiego, często nie ukończone, zróżnicowane są pod względem wartości artystycznych. Zdarzało się też, że artysta w trakcie ich tworzenia natrafiał na trudności techniczne; przy wielkich formatach nie potrafił w pełni poradzić sobie z komponowaniem scen (najlepiej świadczy o tym druga wersja *Ostatnich chwil Sebastiana Klonowicza* i związana z nią komiczna historia

z „jeżdżącym po całym obrazie jezuitą”<sup>1</sup>), czy z proporcjami postaci (jezuita z pierwszej wersji *Ostatnich chwil...*, *Klucznik Gerwazy*; nie zachowany *Portret Walentego Orłowskiego*). Ponadto umiejętne wykreślenie wnętrza, czy architektury w perspektywie zbieżnej nie zawsze przychodziło mu z łatwością (niedokończona architektura w przypadku *Żydów w bożnicy brodzkiej*, czy sztywno i mozolnie malowana w *Cesarzu Karolu V w klasztorze San Yuste*)<sup>2</sup>. Już Józef Weigel zauważył, że artysta nie posiadał umiejętności perspektywicznych, ani też nie miał intuicji w tym zakresie, przez co „musiał się silić, ślęczyć”<sup>3</sup> (wystarczy wspomnieć, jak dużo czasu zajęło Leopolskiemu namalowanie tła architektonicznego do *Karola V*).

Miał za to najwyraźniej Leopolski predyspozycje do tworzenia portretów i typów portretowych, chwytanych i malowanych z dużą umiejętnością i łatwością (należy raz jeszcze przywołać niezłe postacie *Woźnego Protazego*, *Klucznika Gerwazego*, *Skąpcy*, kozaków z *Rodziny szlacheckiej w niewoli kozackiej* czy też *Żydów z Wnętrza bożnicy brodzkiej*)<sup>4</sup>.

Leopolski nie wyrobił sobie w społeczeństwie, podobnie zresztą jak żaden inny malarz, takiej pozycji, jaką miał Jan Matejko, powszechnie uważany w XIX wieku za największego geniusza polskiego malarstwa. Bo też nie dorównywał Leopolski wyobraźnią i twórczymi możliwościami ekspresji i rozmachowi jego wielkich, śmiałych płócien. Tłumne sceny zresztą najwyraźniej nie odpowiadały, mającemu raczej klasyczne upodobania, artyście, zwolennikowi sztuki renesansowej. „Jarmarkami historycz-

---

<sup>1</sup> J. Weigel, *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II (dodatek do nr. 41), s. 4.

<sup>2</sup> Nie biorę zresztą pod uwagę błędów perspektywicznych w *Widoku ulicy Ruskiej*, znanej jedynie z reprodukcji drzeworytowej wykonanej obcą ręką.

<sup>3</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 4.

<sup>4</sup> Warto również w tym miejscu przywołać interesujący rysunek Leopolskiego, wyobrażający „typowego mieszczanina lwowskiego”, określanego jako „Pan Onufry”. Zob. *Kronika*, „Świat” 1892, nr z 15 IV, s. 195, reprodukcja na s. 192.



nymi” nazywał Leopolski „krzyczące jaskrawymi kolorami malowidła”, według przekazu Weigla<sup>5</sup>. Stąd też w jego malarstwie dążność do tworzenia przejrzystej, statycznej i harmonijnej tak struktury, jak i kolorystyki obrazu. Należy jednak zauważyć, że czerpał także artysta z osiągnięć malarstwa barokowego (wystarczy wspomnieć o jego upodobaniu do kontrastów światłocienowych). Pozostawał Leopolski również w cieniu mistrza portretu – Henryka Rodakowskiego, którego darzono zarówno w kraju, jak i zagranicą powszechnym uznaniem. Nie był też tak popularny jak twórca heroicznej wizji powstania styczniowego – Artur Grottger, którego po przedwczesnej śmierci szybko otoczono kultem. Nigdy nie zdobył sobie Leopolski trwałego uznania wśród publiczności i krytyków; zdobywał je jedynie okresowo. Pochwały te uzyskiwał za pojedyncze, lecz bardzo dobre dzieła, które co pewien czas udawało mu się stworzyć. Postrzegany był więc jako twórca zdolny, chciano w nim widzieć nawet mistrza, którego stać na malowanie wielkich dzieł. Nie zrealizował on jednakże pokładanych w nim nadziei, pozostając malarzem w dużej mierze niespełnionym, któremu brak woli i wytrwałości, słabość charakteru, konflikty z otoczeniem, a także zbyt wygórowane ambicje nie pozwalały właściwie oceniać własnych możliwości twórczych oraz tworzyć zadowalających przede wszystkim jego samego, jak i krytykę, dzieł.

Można mu jednakże śmiało przypisać w historii malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku miejsce obok Andrzeja Grabowskiego, Franciszka Tepy, Aleksandra Kotsisa i innych.

---

<sup>5</sup> J. Weigel, *op. cit.*, s. 3.

## THE PAINTINGS OF WILHELM LEOPOLSKI ABSTRACT

The book is dedicated to the life and works of an outstanding Lvovian painter, Wilhelm Leopolski, 1828–1892. He studied at the Fine Arts School in Cracow (at W. K. Stattler's and W. Łuszczkiewicz's), the Academy of Fine Arts in Vienna and Munich. By the contemporaries he was regarded as a Jan Matejko's competitor. He is mainly known as the author of the exceptional historical genre picture 'The last moments of Sebastian Klonowicz' ('The Acern's Death'). Leopolski was one of the most important nineteenth-century Polish portraitists.

The first chapter of the book relates the biography of the artist. There is presented the tragic fate of the not fully realised and underestimated artist, overshadowed by his great rival – Matejko, and who died in utter solitude.

The second chapter is dedicated to the reception of Leopolski's works. It depicts how his artistic works were perceived by his contemporaries (the nineteenth-century critics focused their attention, according to the spirit of the times, mainly on the historical and genre painting of Leopolski, neglecting his important portrait painting) and after his death (only in the twentieth century his talents to create deep psychological portraits were rightly appreciated).

The following parts of the book are devoted to Leopolski's painting genres: the historical genre painting (Chapter 3); genre





## SPIS ILUSTRACJI

- I. [frontispis] B. Tępa, *Portret Wilhelma Leopolskiego*, rysunek wg fotografii; repr. „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 18 z 18(30) IV, s. 218; oraz facsimile podpisu
- II. [1. strona okładki] *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza (Zgon Acerna)*, od 1867, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki
- III. [4. strona okładki] *Skąpiec*, 1879–1881, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
  1. *Odpozynek oracza (Spoczynek pod Bielanami)*, 1856, miejsce przechowywania nieznane, fot. P. Jamski
  2. *Scena wiejska pod młynem (Krajobraz letni)*, 1857 lub 1858, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki
  3. *Studium krowy na tle pejzażu (Krowa u wrót zagrody)*, ok. 1871, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. MNK
  4. *Żydzi w bożnicy brodzkiej (Wnętrze bożnicy w Brodach)*, przed 1871, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
  5. *Zakrystia w kościele OO. Bernardynów*, 1871, miejsce przechowywania nieznane, fot. S. Deptuszewski (Pracownia Fotograficzna IS PAN)
  6. *Woźny Protazy*, 1871, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
  7. *Klucznik Gerwazy*, ok. 1874, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. MNWr
  8. *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza (Zgon Acerna)*, szkic olejny, ok. 1866–67, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
  9. *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza (Zgon Acerna)*, 1876–77, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS



10. *Rodzina szlachecka w niewoli kozackiej*, ok. 1872, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
11. *Kleparzanin (Portret mieszczanina)*, 1859, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki
12. *Portret Józefa Brzostowskiego*, 1863, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. MNK
13. *Portret Wiktoro Baworowskiego*, 1864, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
14. *Portret Szymona Krawczykiewicza*, 1867 lub 1868, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki
15. *Portret dziewczynki*, 1868, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
16. *Portret Karoliny Hoffmannowej*, ok. 1870, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki
17. *Portret Aleksandra Fredry*, ok. 1870, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
18. *Szkieł do portretu Witalisa Smochowskiego*, ok. 1875, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
19. *Popiersie starego Żyda*, Muzeum Historyczne m. Krakowa, fot. MHmK
20. *Portret Edwarda Błotnickiego*, ok. 1876–1877, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
21. *Portret Laury Friedowej*, ok. 1875, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
22. *Portret księgarza Franciszka Henryka Richtera*, 1876, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
23. *Portret nieznanego mężczyzny*, Lwowska Galeria Sztuki, fot. LGS
24. *Portret Heleny Szemelowskiej*, ok. 1878, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki
25. *Portret Kazimierza Grocholskiego*, 1880, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. MNK

## BIBLIOGRAFIA

### ŹRÓDŁA

- Güttler J., *Spis obrazów i rzeźb Lwowskiej Galerii Obrazów*, Lwów 1944, Bibl. IS PAN w Warszawie, Dział III, mpis 1438
- Hajdecki A., *Polacy w Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1726–1880*, Bibl. PAN w Krakowie, rkps nr 2170, t. II, cz. II
- Korespondencja Leopolskiego do Floriana Ziemiatkowskiego, 1878–82*, BN, rkps nr 7028, k. 65–74
- Korespondencja Wilhelma Leopolskiego do Künstlerhausu w Wiedniu z lat 1881–1887*, Künstlerhausarchiv, Wiedeń
- Księga Wpisów uczniów Instytutu Technicznego za lata 1847/1848–1858/1859*, Archiwum Miejskie w Krakowie
- Księgi metrykalne parafii rzym-łat. w Drohobyczu z 1828*, Archiwum Kurii Biskupiej w Przemyślu
- Księgi wpisów za 1860/61*, Archiwum ASP w Wiedniu
- List Hugo Pragana z Wiednia do Mieczysława Tretera*, 1928, zb. spec. IS PAN w Warszawie, nr inw. 1404

### CZASOPISMA

- A.G. [A. Giller], *Pracownia Leopolskiego we Lwowie*, „Gazeta Narodowa” 1872, nr 51 z 22 II, s. 1–2
- A.I.O., *Korespondencja czasopisma Kłosy, Lwów listopad*, „Kłosy” 1868, nr 179 z 21 XI (3 XII), s. 299
- Aleksandrowicz O., *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, „Chwila” 1937, nr 6583 z 18 VII, s. 5–6
- Artyści polscy w Wiedniu i Krakowie*, „Tydzień Polski” 1879, nr 47 z 21 XII, s. 744



- Blotnicki S., *Wilhelm Leopolski. Sylwetka pośmiertna*, „Nowa Reforma” 1892, nr 36 z 14 II, s. 2
- Brusewicz L., Rosset T.F. de, *Uwagi o tzw. Galerii Dąbskich w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1998, z. 326, s. 89–116
- C-, „Kurier Warszawski” 1876, nr 106 z 1 (13) V, s. 2
- DEL, *Część literacko-artystyczna*, „Czas” 1872, nr 69 z 24 III, s. 1; nr 143 z 26 VI, s. 1
- F.R., *Kronika (z kraju)*, „Strzecha” 1869, r. II, z. 1, s. 31
- Gerwazy, *Korespondencja czasopisma Kłosy, Kraków w lutym*, „Kłosy” 1875, nr 507 z 6 (18) III, s. 171
- H.B., *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, „Światowid” 1937, nr 26 z 26 VI, s. 23
- J.T., *W pracowni pana Leopolskiego*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1877, nr 32 z 15 IV, s. 509–510
- Jabłoński-Pawłowicz I., *Wspomnienia o Janie Matejce*, „Lamus” 1911/12, s. 261–319
- Jauss H.R., *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 271–307
- Kobalt [A. Grabowski], *Wędrowki artystyczne po lwowskim bruku*, „Chochlik” 1871, nr 2 z 8 II, s. 11–12
- Korespondencja Gazety Codziennej, Kraków 23 kwietnia 1860*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 112, s. 2
- Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Kraków w lutym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 375 z 6 III, s. 156
- Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów 23 lutego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 62 z 6 III, s. 118
- Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów w listopadzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 429 z 14 XII, s. 287–288
- Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 43 z 29 V, s. 344
- Korespondencja z Krakowa*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1860, nr 22 z 9 VI, s. 177–178
- Korespondencja z Lwowa*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1871, nr 29 z VII, s. 4
- Korespondencja z Lwowa, Lwów z 12.VI.1877*, „Kronika Rodzinna” 1877, nr 13 z 19 VI (1 VII), s. 200
- Korespondencja z Wiednia*, „Tydzień Polski” 1879, nr 47, s. 744
- Korespondencja zagraniczna, Lwów w lipcu*, „Bluszcz” 1877, nr 30 z 13 (25) VII, s. 237

- Korespondencja zagraniczna, Lwów we wrześniu*, „Bluszcz” 1877, nr 39 z 14 (26) IX, s. 310–311 (dokończenie)
- Korespondencja zagraniczna, Lwów w listopadzie*, „Bluszcz” 1877, nr 47 z 9 (21) XI, s. 373
- Kronika artystyczna*, „Ruch Literacki” 1875, nr 34 z 21 VIII, s. 548
- Kronika miejscowa i zamiejscowa*, „Gazeta Narodowa” 1877, nr 97 z 28 IV, s. 2; nr 99 z 1 V, s. 2
- Kronika pośmiertna*, „Ziarno” 1892, nr 5, s. 15
- Kronika*, „Świat” 1892, nr 8 z 15 IV, s. 194–196
- Kronika, Lwów d. 12 maja*, „Dziennik Polski” 1877, nr 109 z 13 V, s. 2
- Kronika, Lwów d. 27 kwietnia*, „Dziennik Polski” 1877, nr 97 z 28 IV, s. 2
- Krzywka Ł., *Portret w stroju polskim od końca XVIII do początku XX wieku*, „Studia Muzealne” 1984, z. 14, s. 65–78
- Ktośtam, *Korespondencja z Lwowa, w styczniu 1877*, „Niwa” 1877, półr. I, s. 200
- „Kurier Warszawski” 1868, nr 250 z 30 X (11 XI), s. 4
- Lam J., *Kronika lwowska*, „Gazeta Narodowa” 1868, nr 258 z 8 XI, s. 2
- Lam J., *Pogadanki*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 47 z 21 XI, s. 483
- Leopolski W., *Kronika sztuk pięknych. O Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie i wystawie tegorocznej. (Korespondencja z Krakowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 214 z 31 X, s. 423–426; nr 215 z 7 XI, s. 433–435 (dokończenie)
- Lepszy L., *Historia malarstwa*, „Rocznik Krakowski” 1904, t. 6, s. 199–262
- Lesser A., *Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, „Kłosy” 1874, nr 467 z 30 V (11 VI), s. 381–383; nr 468, s. 392 (dokończenie)
- Lewandowski R., *Spuścizna po Wilhelmie Leopolskim*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 18 z 18 (30) IV, s. 218–219
- Lwowska wystawa sztuk pięknych*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1875, nr 27, s. 319
- M., *Przegląd sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1882, nr 331 z 20 IV, s. 259
- M.K.M. [Kubiczyna-Majerska], *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, „Wiek Nowy” 1937, nr 10822 z 20 VI, s. 12
- Marius, *Echa zachodnie, Wiedeń, 27 stycznia*, „Kraj” 1892, nr 4 z 24 I (5 II), s. 15
- N.E.R., *Kronika lwowska, Lwów w maju 1877*, „Kłosy” 1877, nr 623 z 26 V (7 VI), s. 368–370
- N.E.R., *Ostatnia wystawa obrazów i rzeźby we Lwowie*, „Kłosy” 1878, nr 663 z 2 (14) III, s. 171; nr 664 z 9 (12) III, s. 182–183
- Na Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Biesiada Literacka” 1882, nr 334, 14 (26) V, s. 336



- Nekrologia*, „Świat” 1892, nr 3 z 1 II, s. 76
- Nowości zagraniczne*, „Wędrowiec” 1875, nr 311 z 4 (16) XII, s. 399
- Nowości. Sztuki Piękne*, „Wędrowiec” 1875, nr 297 z 28 VIII (9 IX), s. 174
- O lwowskiej wystawie obrazów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 81 z 17 VII, s. 30
- O tegorocznej wystawie obrazów we Lwowie*, „Kłosy” 1872, nr 390 z 7 (19) XII, s. 412
- Olszewski M., *Galerya obrazów we Lwowie*, „Słowo Polskie” 1905, nr 360, s. 1–2
- Q, *Korespondencja z Krakowa z 23 kwietnia*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 112 z 17 (29) IV, s. 2
- Quis [Marian Gawalewicz], *Pogawędka*, „Bluszcz” 1892, nr 18 z 23 IV (5 V), s. 138
- [Rocznik aukcyjny z 1991], „Art and Business” 1992, nr 1–2, s. 27
- Rogosz J., *Wystawa obrazów we Lwowie w r. 1875. II. Wilhelm Leopolski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1875, nr 29 z 18 VII, s. 180–181
- Rogosz J., *Z moich wspomnień. I. Wilhelm Leopolski*, „Kraj” 1892, nr 8 z 21 II (4 III), s. 6–7; nr 9 z 28 II (11 III), s. 4–5
- Rozmaitości*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 106 z 12 (24) VII, s. 4
- Rozmaitości*, „Nowiny” 1867, nr 2 z 8 XI, s. 15
- S. Józ., *Wystawa obrazów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 404 z 22 VI, s. 297
- S., *Wspomnienia pozgonne. Leopoldski*, „Prawda” 1892, nr 9 z 27 (15) II, s. 103
- [Siemieński L.], *Wiadomość artystyczna*, „Czas” 1857, nr 273 z 28 XI, s. 2
- Siemieński L., *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas” 1858, nr 105 z 8 V, s. 1, 3 (dokończenie)
- Sokolowski M., *Portrety na Wystawie Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1873/1874, t. 3, z. VIII, s. 226–240
- Struve H., *Obrazy na Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, „Kłosy” 1876, nr 571 z 27 V (8 VI), s. 365
- Struve H., *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie*, „Kłosy” 1878, nr 1162 z 24 IX (6 X), s. 214
- Szkice z życia warszawskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 32 z 8 VIII, s. 68
- Sztuki piękne*, „Tydzień Polski, Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1879, nr 45 z 7 XII, s. 715
- Talis-qualis, *O wystawie obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 96 z 15 (27) VII, s. 37
- Temat do powieści psychologicznej*, „Kurier Warszawski” 1892, nr 29 z 29 I, s. 6–7
- Tydzień lwowski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1877, nr 23 z 11 II, s. 362

- Tydzień lwowski*, „Tydzień Literacki, Artystyczny, Społeczny” 1877, nr 32 z 15 IV, s. 507
- U NAS., „Biesiada Literacka” 1876, nr 16 z 9 (21) IV, s. 255
- W., *Ostatnie chwile Klonowicza*, „Kłosy” 1874, nr 456 z 14 (26) III, s. 203
- Wallon, *Wiadomości z kraju i ze świata*, „Tydzień Literacki” 1875, nr 34 z 22 VIII, s. 271
- Wasylewski S., *O starych malarzach lwowskich*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 40 z 1 X, s. 631–663
- Weigel J., *Wilhelm Postel-Leopolski*, „Kurier Lwowski” 1892 z 9 II, s. 2–4 (dodatek do nr. 41)
- Wiadomości bieżące społeczne, naukowe, literackie, artystyczne*, „Kłosy” 1884, nr 1009 z 18 (30) X, s. 295
- Wiadomości bieżące z pola literatury, nauki i sztuki*, „Kłosy” 1885, nr 1034 z 11(23) IV, s. 275
- Wiadomości bieżące. Sztuki Piękne*, „Tygodnik Wielkopolski” 1872, nr 36 z 7 IX, s. 492
- Wiadomości bieżące. Ze sztuki*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 36 z 2 (14) II, s. 4; nr 51 z 19 II (3 III), s. 4
- Wiadomości literackie, naukowe i artystyczne*, „Gazeta Narodowa” 1877, nr 104 z 6 V, s. 3
- Wiadomości z kraju i ze świata. Sztuki Piękne*, „Tydzień Polski, Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1880, nr 49 z 5 XII, s. 778–779
- Woroniecki E., *Sto lat malarstwa lwowskiego (1790–1890)*, „Tęcza” 1938, nr 9, s. 21–28
- Wójciak M., *Alojzy Reichan (1807–1860)*, w: „Rocznik Sztuki Śląskiej”, Wrocław 1959, t. 1, s. 140–152
- Wrabec H., *Portret Jana Lidla – akwarela Wilhelma Leopolskiego*, „Ze skarbcza kultury” 1973, 24, s. 217–218
- Wrabec H., *Wilhelm Leopolski 1828–1892, Część I: Dane biograficzne*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 1971, seria A, t. 26, s. 75–77
- Wrażenia z wystawy sztuk pięknych*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 24 z 4 (16) VI, s. 374–375; nr 26 z 18 (30) VI, s. 406
- Wspomnienie Wystawy obrazów Wilhelma Leopolskiego*, „Ruch Literacki” 1877, nr 22 z 26 V, s. 350–351
- Wystawa obrazów w Krakowie, Kraków 20 kwietnia 1857*, „Dziennik Literacki” 1857, nr 53 z 7 V, s. 460
- Wystawa obrazów w Krakowie, Kraków 29 kwietnia 1864*, „Dziennik Literacki” 1864, nr 22, s. 296



- Wystawa obrazów we Lwowie, „Kłosy” 1871, nr 319 z 29 VII (10 VIII), s. 83
- Wystawa sztuk pięknych we Lwowie, „Biesiada Literacka” 1877, nr 98 z 4 (16 XI), s. 312
- Wystawa warszawskiego Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 345 z 8 VIII, s. 90
- X.Y.Z., Wystawa obrazów w Krakowie roku 1866, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 351 z 16 VI, s. 281–282
- Z Krakowa, „Kurier Warszawski” 1863, nr 60 z 14 marca, s. 278
- [Zawadzki B.] B.Z., *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 49 z 2 XII, s. 368
- Zawadzki B., *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów w maju*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 75 z 2 VI, s. 339
- Zawadzki B., *Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego, Lwów w październiku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 99 z 17 XI, s. 310
- [Zawadzki W.] Wł.Z., *Kronika lwowska*, „Kłosy” 1875, nr 528 z 31 VII (12 VIII), s. 103–104
- Zawadzki W., *Wystawa obrazów we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 406 z 9 X, s. 237

#### OPRACOWANIA

- Aftanazy R., *Materiały do dziejów rezydencji, dawne województwo ruskie: ziemia halicka i lwowska*, t. VII, Warszawa 1990; *dawne województwo ruskie: ziemia przemyska i sanocka*, t. VIII, Warszawa 1991; *dawne województwo kijowskie*, t. XI, Warszawa 1993
- Badecki K., *Zbiory Stanisława Orzechowicza*, Lwów 1922
- Bajdor A., Natuniewicz H., *Pan Tadeusz w ilustracjach*, Gdańsk 1984
- Białyń-Cholodecki J., *Cmentarz Stryjski we Lwowie*, Lwów 1913, reprint Warszawa 1990
- Biernacka M., *Wilhelm Leopolski*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V, Warszawa 1993, s. 44–48
- Blockmans W., Burke P., Checa Cremades F., Parker G., Rodriguez-Salgado M.J., Schilling H., Soly H., Vanhulst H., Wallerstein I., *Karl V. und seine Zeit: 1500–1558*, Köln 2000
- Boldok S., *Malarstwo na aukcjach w Polsce, ceny 1990–1997*, Warszawa 1998
- Boloz Antoniewicz J., *Artur Grottger*, Lwów 1910
- Bostel F., *Medal Aleksandra Fredry*, Lwów 1932 (Studia Lwowskie, Biblioteka Lwowska, t. XXXI–XXXII)
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, t. 1–2, Wrocław 1951
- Chłędowski K., *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873

- Czerner O., *Lwów na dawnej rycinie i planie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997
- Czołowski A., *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, Lwów 1892
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, wyd. III, Wrocław 1989
- Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 1–3, Wrocław 1957, 1960, 1964
- Domański M., *Franciszek Tomasz Tępa i jego krąg. Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku*, Lublin 1985
- Dubrowska M., Sołtan A., *Rzemiosło artystyczne Minterów 1828–1881*, Warszawa 1987
- Encyklopedia Orgelbranda*, t. 9, Warszawa 1901
- Fras Z., *Galicja*, Wrocław 1999
- Frimmel T., Rutowski T., *Galeria Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki*, Lwów 1908
- Gintel J., *Jan Matejko, wypisy biograficzne*, Kraków 1955
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977
- Golaszewska M., *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963
- Gorzkowski M., *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty*, oprac. K. Nowacki, I. Trybowski, Kraków 1993
- Górska H., Lipiński E., *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977
- Jakimowicz I., *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław 1973
- Jakimowicz I., *Wstęp do: Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961, s. 7–38
- Jaworski F., *Medaliony polskie. Zbiór rodziny Przybystawskich*, Lwów 1910
- Kolak W., *Katalog archiwum OO. Augustianów w Krakowie 1299–1950*, Kraków 1996
- Komza M., *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987
- Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Cz. III: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929
- Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 2: *Kościoty i klasztory Żółkwi*, oprac. J.T. Petrus, Kraków 1994
- Kozicki W., *Henryk Rodakowski*, Lwów 1937
- Krzywka Ł., *Sztuk-mistrz polski. Leon Kapliński (1826–1873)*, Wrocław 1994
- Kwiatkowska M.I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995
- Lam J., *Kroniki lwowskie umieszczone w „Gazecie Narodowej” w r. 1868 i 1869 jako przyczynek do historii Galicji*, Lwów 1874
- Lis E., *Wilhelm Leopolski 1830–1892*, Wrocław 1964
- Listy Matejki do żony Teodory 1863–1887*, Kraków 1927
- Łoziński W., *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku*, Lwów 1898



- Malinowski J., *Impresjonizm w polskiej krytyce artystycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku*, w: *Mysł o sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1976, s. 187–198
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000
- Mańkowski T., *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974
- Minich M., *Andrzej Grabowski 1833–1886. Jego życie i twórczość*, Wrocław 1957
- Müller H.A., Singer H.W., *Allgemeines Künstler Lexikon*, t. 2, Frankfurt/Main 1921
- Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie w 1894 r.*, Kraków 1897
- Nicieja S.S., *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie w latach 1786–1986*, Wrocław 1989
- Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926
- Nowicki A., *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978
- Okoń W., *Wędrując po tematach*, w: *idem, Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX w.*, Wrocław 1992, s. 86–146
- Ostrowski J., *Księga herbowa rodów polskich*, Warszawa 1897
- Ostrowski J.K., *Lwów, dzieje i sztuka*, Kraków 1997
- Piechotkowie M. i K., *Bramy nieba. Bożnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1999
- Poczet szlachty galicyjskiej*, Lwów 1857
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1989
- Poprzęcka M., *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991
- Poprzęcka M., *Wizerunek mistrza*, w: *Ikonaografia romantyczna*, Warszawa 1977, s. 167–213
- Rutkowska K., *Malarstwo historyczno-rodzajowe Wilhelma Leopolskiego*, w: *Studia o artystach XVIII–XX w.*, pod red. J. Malinowskiego, Toruń 2003, s. 61–86
- Ryszkiewicz A., *Henryk Rodakowski i jego otoczenie, korespondencja artysty*, Wrocław 1953
- Ryszkiewicz A., *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989
- Schmidt R., *Das Wiener Künstlerhaus*, Wien 1951
- Schneider A., *Pomniki w katakombach pod kościołem Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie historycznie opisane, a pod względem sztuki ocenione przez Wilhelma Leopolskiego*, Lwów 1867
- Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, oprac. A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M.A. Rudzka, Warszawa 2000

- Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994
- Szelest D., *Lwowską Galeria Obrazów*, Warszawa 1990
- Szypowska M., *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1992
- Świeykowski E., *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, wyd. II, Kraków 1905
- Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. XXIII, Leipzig 1929
- Treter M., *Nowsze Malarstwo Polskie w Galeryi Miejskiej we Lwowie*, Lwów 1912
- Trybowski I., Wrabec H., *Wilhelm Leopolski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVII, Warszawa 1972, s. 76–77
- Uruski S., *Rodzina-herbarz szlachty polskiej*, t. 14, Warszawa 1917
- Wasylewski S., *Lwów*, Poznań 1931
- Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 43–44, Warszawa 1910
- Wiśniewska H., *Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowicza*, Lublin 1985
- Wrabec H., *Wilhelm Leopolski (1828–1892), życie i twórczość*, praca magisterska w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1970 (mpis)
- Wystawy jubileuszowe 150-lecia ASP w Krakowie, 1818–1968*, oprac. J. Banach, Kraków 1969

## KATALOGI

- 1863–1913. Przewodnik po wystawie roku 1863*, Lwów 1913
- Boloz Antoniewicz J., *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886*, Lwów 1894
- Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb w. XIX i XX Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1902; 1905; 1907; 1930
- Jensen J.Ch., *Polnische Malerei von 1830 bis 1914* [kat. wyst.], Köln 1979
- Jeziński J., *Ilustrowany przewodnik po Krakowie*, Kraków 1906–1907
- Józef Simmler 1823–1868. Katalog wystawy monograficznej*, pod red. T.S. Jaroszewskiego i E. Charazińskiej, Warszawa 1979
- Karwowska-Bajdor A., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Katalog wystawy objazdowej*, Wrocław 1964
- Katalog dzieł sztuki na wystawę powszechną TPSP w Krakowie w r. 1858*, Kraków 1858
- Katalog dzieł sztuki na wystawie powszechnej TPSP w Krakowie w r. 1856*, Kraków 1856
- Katalog dzieł sztuki na wystawie powszechnej TPSP w Krakowie w r. 1859*, Kraków 1859



- Katalog dzieł sztuki na wystawie TPSP w Krakowie roku 1866*, Kraków 1866
- Katalog dzieł sztuki na wystawie TPSP w Krakowie w r. 1864*, Kraków 1864
- Katalog Galerii Miejskiej, Dział II. Sztuka polska od początku XVIII w. po dzień dzisiejszy*, wyd. 2, Lwów 1908
- Katalog II wystawy obrazów i innych dzieł sztuki urządzonej przez Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych we Lwowie 1868/9*, Lwów 1869
- Katalog IX wystawy TPSP we Lwowie 1875/76*, Lwów 1876
- Katalog pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie we wrześniu 1887 roku*, Kraków 1887
- Katalog V wystawy dzieł sztuki urządzonej przez Towarzystwo przyjaciół sztuk Pięknych we Lwowie 1871/72*, Lwów 1872
- Katalog VIII wystawy TPSP we Lwowie 1874/5*, Lwów 1875
- Katalog wystawy retrospektywnej nieżyjących malarzy w Salach Redutowych w Warszawie*, Warszawa 1898
- Katalog wystawy sztuki polskiej*, z przedmową J. Bołoz Antoniewicza, Wiedeń 1915
- Katalog X wystawy TPSP we Lwowie 1877/78*, Lwów 1878
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Kolbuszowa, Mielec i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolot, t. 3, cz. 3, Warszawa 1991
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Miasto Kraków, Kazimierz i Stradom, kościoły i klasztory*, pod red. I. Rejduch-Samkowej i J. Samka, t. 4, cz. 4, Warszawa 1987
- Kraków przed stu laty, Katalog wystawy, Muzeum Historyczne m. Krakowa, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, marzec–maj 1997*, Kraków 1997
- Król A., *Henryk Rodakowski (1823–1894), Katalog wystawy MNK*, Kraków 1994
- Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej, otwartej w maju 1898 w Warszawie, z dodatkiem spisu chronologicznego artystów i katalogowego ich dzieł*, Warszawa 1898
- Lvivska Deržavna Kartynna Hatereja*, Kyiv 1955
- Lvivska Kartynna Hatereja*, Lviv 1972
- Lvivska Kartynna Hatereja*, Lviv 1985
- Malarstwo polskie od XVI do pocz. XX w. Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1975
- Malarstwo polskie XVII–XIX w. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, oprac. E. Houszka, P. Łukasiewicz, Wrocław 1992
- Malarstwo polskie. Katalog zbiorów, Muzeum Śląskie*, oprac. A. Bajdor, P. Łukasiewicz, Wrocław 1967

- Malarstwo, rzeźba. Katalog Aukcyjny Domu Aukcyjnego Ostoya z 25 III 2001*,  
oprac. R. Bobrow, A. Hanaka, M. Ochnio, T. Richter, E.K. Świetlicka,  
Warszawa 2001
- Matuszczak J., *Galeria malarstwa polskiego, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu*,  
Warszawa 1957
- Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX w. Katalog wystawy*, pod red. A. Król,  
Muzeum Narodowe, Kraków 2000
- Pamięci Rembrandta, wystawa malarstwa polskiego w trzecieście rocznicę śmierci  
artyści*, oprac. M. Rostworowski, Kraków 1969
- Piątkowski H., *Album Sztuki Polskiej. Wystawa retrospektywna w Warszawie  
1898*, Warszawa 1901
- Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung des Nationalmu-  
seums Wrocław in der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, oprac.  
P. Łukasiewicz, E. Houszka, Berlin 1984
- Portrety krakowian w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, katalog  
wystawy*, oprac. H. Styczyńska, Kraków 1963
- Przewodnik po Muzeum im. księżąt Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1909
- Ripko O., Ovsijčuk V., *Lwowska Kartynna Hatereja*, Kyiw 1982
- Spis tymczasowy obrazów znajdujących się na wystawie „Sto lat malarstwa lwow-  
skiego 1790–1890”*, Lwów 1937
- Sprawozdanie dyrekcji TPSP w Krakowie z czynności w roku 1855/56*, Kraków  
[1856]
- Sprawozdanie dyrekcji TPSP we Lwowie za rok 1875/76*, Lwów [1876]
- Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, katalog oprac. J. Güttler, Galeria  
Narodowa m. Lwowa, Lwów 1937
- Tomkiewicz S., *Dokładny przegląd pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej*,  
Kraków 1887
- Tymczasowy katalog VIII wystawy TPSP we Lwowie 1874/5*, Lwów 1875
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięk-  
nych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969
- Wież polska w malarstwie lat 1795–1914. Katalog wystawy, Muzeum Okręgowe  
w Nowym Sączu*, oprac. E. Karolini-Woźnicka, Nowy Sącz 1981
- Wystawa portretów kobiecych z XVIII i XIX wieku, w gmachu Towarzystwa Przy-  
jaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1910



## INDEKS OSÓB

- A.I.O., publicysta* 107  
Acern patrz Klonowicz Sebastian  
Fabian  
*Aftanazy Roman* 149, 170  
*Aichelburg Wladimir* 11, 31  
*Aleksandrowicz Oskar* 45, 46, 79  
Altenberg Herman 85  
Andriolli Michał Elwir 85  
Auer Carl 159  
  
*Badecki Karol* 57  
Balzac Honoré de 94  
Barré Albert 147, 148  
Baworowski Wiktor 140  
*Becker Felix* 9, 57  
Beers Jan van 125  
*Białyń-Chołodecki Józef* 16  
*Biernacka Małgorzata* 10  
*Blokmans Wim* 126  
Błotnicki 141  
Błotnicki Edward 25, 153, 154, 174  
*Błotnicki Stanisław* 7, 28, 29, 35, 50,  
54, 59, 61  
Boberski 141  
*Bobrow Ryszard* 66  
  
Bocksberger Johann 128  
Boimowie 110  
Bol Ferdinand 57  
*Boldoń Sławomir* 139  
*Boloz Antoniewicz Jan* 6–8, 14, 18, 76,  
91, 96, 111, 146  
Boner Izajasz, bl. 15  
*Bostel Ferdynand* 148  
Boulay Ernest 97, 98  
Brandt Józef 124  
Bree Philippe van 125  
Brühlowie 24  
*Brusewicz Lech* 72  
Brzostowski Józef Korwin 137–140,  
151, 174  
  
Cegliński Julian 159  
*Chłędowski Kazimierz* 18, 47, 80, 83  
Cynk Florian Stanisław 81  
Czartoryscy 150  
Czartoryski Jerzy, ks. 80  
*Czerner Olgierd* 98  
Czerwieński 141  
Czerwiński Wilhelm 24  
*Czotowski Aleksander* 63

- Dąbski Łukasz 72  
 Dąbski Władysław 72  
 DEL, *publicysta* 87, 167  
 Delacroix Eugène 174  
 Delaroché Paul Hippolyte 20, 115, 120  
 Delpérée Emile 126  
 Dębicki Stanisław 176  
*Dobrowolski Tadeusz* 10, 39, 52, 72  
 Dobrzański Jan 147  
*Domański Michał* 14, 24, 134, 135, 142  
*Dubrowska Małgorzata* 148  
 Dyck Anton van 50  
 Dzbański Konstanty 134
- Eliasz (właśc. Eljasz-Radzikowski)  
 Walery 16, 88  
 Enghert (właśc. Engerth) Eduard von 45
- ER., publicysta* 142  
 Fałat Julian 85  
 Filippi Parys 29  
 Flinck Govert 57  
 Franciszek Józef I 32  
 Fredro Aleksander 25, 147, 148, 153, 174  
 Fried Jan 154  
 Fried Laura 154, 161–162  
 Friedländer Friedrich 99
- Gallait Louis 125  
*Gawalewicz Marian (Quis)* 37, 61  
 Gerson Wojciech 20, 85  
*Gerwazy, publicysta* 76  
 Gierymski Maksymilian 85, 130  
*Giller Agaton* 7, 16, 39, 40, 58, 79, 80, 82, 102, 103, 106, 107, 122, 124, 149, 150
- Gintel Jan* 16, 27, 28  
*Głowiński Michał* 36  
 Goethe Johann Wolfgang von 93  
*Golaszewska Maria* 38  
 Gołuchowska Emilia, z Lewickich 161  
 Gołuchowski Agenor, hr. 25, 83, 141–143, 161  
*Gorzkowski Marian* 27–30  
 Goszczyński Seweryn 20, 64  
*Górska Hanna* 25  
 Grabowski Andrzej (*Kobalt*) 7, 15, 17, 18, 24, 39, 44, 45, 47, 51–53, 80, 82, 96, 100–103, 111, 122–124, 134, 135, 138, 146, 165, 174–176, 179  
 Gregorowicz 141  
 Grocholski Kazimierz 25, 32, 158, 164, 165  
 Grotger Artur 15, 17, 18, 24, 37, 56, 96, 134, 135, 179  
 Grützner Eduard 85  
 Gryglewski Aleksander 16, 22  
*Güttler Jerzy* 6, 8, 79, 86, 91, 93, 94, 97, 122, 143, 146, 156, 164, 166–169
- Haar Józef 135  
*Hajdecki Aleksander* 26  
*Hanaka Anna* 66  
 Hasenauer Karl von 32  
 Hausner Otto 29  
 Hobbema Meindert 72  
 Hoffmann Georg 144  
 Hoffmann Maurycy 144  
 Hoffmannowa Karolina 144–147, 151–153, 171  
*Hofstede de Groot Cornelis* 57  
 Hoszowski Celestyn 142



- Hruzik Jan Kanty 139  
 Hryniewicz Antonina 142
- J.T., publicysta* 114, 117
- Jabłoński Marcin 134, 135  
*Jabłoński-Pawłowicz Izidor* 15, 30, 60
- Jagiellonowie 150  
*Jałimowicz Irena* 20, 72  
 Jakóbiak Walenty 122  
 Jan Finlandzki (właśc. Jan III Waza) 121  
 Jan II Kazimierz Waza 123  
 Janowicz 143  
*Jauss Hans Robert* 38  
*Jaworski Franciszek* 148
- Kamiński Ignacy 29, 31, 93  
 Kapliński Leon 45, 85, 103, 176  
 Karol V Habsburg 125, 131  
*Karolini-Woźniczka E.* 64  
*Karwowska-Bajdor Alicja* 51, 85  
 Kaulbach Wilhelm von 132  
 Klaczka Julian 20, 38  
 Klonowicz Sebastian Fabian (Acern) 41, 56, 104, 107–113, 115–117, 119, 121, 126, 131, 149  
 Knaus Ludwig 44  
 Kochanowski Jan 108  
 Koczyndyk 141  
*Kolak Wacław* 15  
 Kolberg Oskar 64  
 Komorowski Ignacy Adam 149–151  
*Komza Małgorzata* 85  
 Königswarter Moritz, hr. 33, 99  
 Koninck Salomon 57  
*Kopera Feliks* 8, 45, 92, 138, 146  
 Kordecki Augustyn 103, 177  
 Kossak Juliusz 85, 130, 135, 142  
 Kostrzewski Franciszek 72, 85
- Kościuszko Tadeusz 122, 177  
 Kotsis Aleksander 15, 18, 39, 179  
 Koutnik W. 139  
 Kozakiewicz Antoni 122  
*Kozakiewicz Stefan* 157  
*Kozicki Władysław* 135  
 Kraszewski Józef Ignacy 20, 64, 107  
 Krawczykiwicz Szymon 25, 141, 147, 158  
 Kriehuber Josef 142  
*Król Anna* 105  
 Krywult Aleksander 148  
*Krzywka Łukasz* 165  
 Kułakowski 141  
*Kwiatkowska Maria Irena* 148
- Lam Jan* 24, 38, 42, 106, 118, 142, 143, 157, 158  
 Lanckoroński, hr. 80  
 Lange Antoni 135  
 Laub Antoni 135  
 Lenbach Franz von 145  
 Leopoldski Tomasz Postel de 13  
 Leopolska Józefa Janina z d. Hamermiller (Leopoldzka Józefa Postel von) 13, 16  
 Leopolski Alojzy Postel de 18, 77  
 Leopolski Antoni Postel de 13  
 Leopolski Franciszek Postel de 13  
 Leopolski Karol Postel de 13  
*Lesser Aleksander* 149, 150  
 Levittoux Karol 122, 131, 177  
*Lewandowski Roman* 7, 48, 60, 61, 89, 92, 134, 143, 145, 158, 162  
*Lewicka-Morawska Anna* 10  
*Liczbinska Maria* 26  
 Lidl Jan 32, 166  
 Lindenschmidt Wilhelm 84  
*Lipiński Eryk* 25

- Lis Eleonora* 9, 51, 52, 129, 136  
 Loeffler Leopold 14, 18, 22  
 Loewenstein (Löwenstein) Stanisław 80, 91  
 Löw A. 93  
 Lubomirscy 72  
 Ludwik XIV 151  
 Lunda Franciszek 135  
  
 Łosiowa Zofia 161–163, 176  
 Łoś Bronisław 161  
 Łoziński Władysław 23  
 Łuszczkiewicz Władysław 15, 21, 180  
  
 Macerata Antoni 121  
*Machowski Marek* 10  
 Makart Hans 125  
 Malczewski Jacek 85, 113, 117  
 Maleszewski Tytus 139  
*Malinowski Jerzy* 12, 77, 80, 124, 174  
*Mańkowski Tadeusz* 23, 123  
 Marconi Leonard 148  
 Marek Ludwik 24, 29, 90, 91, 95, 105, 106, 155–158  
*Marius, publicysta* 7, 59, 60, 62  
 Markowa Maria, z Mandłów 91, 95, 155  
 Maszkowski Jan 44, 134, 135  
 Maszkowski Marceli 134  
 Matejko Adolf 27  
 Matejko Jan 15, 16, 18, 21, 27–30, 37, 53, 54, 59, 60, 98, 115, 120, 121, 131, 155, 165, 175, 177, 180  
 Matejko Teodora 28  
*Matuszczał Józef* 166  
 Medwey August 135  
 Meissonier Jean-Louis-Ernest 44, 58, 79, 82  
 Merzbach Samuel Henryk 85  
 Michał Aniol Buonarotti 58, 161  
 Mickiewicz Adam 25, 85, 88  
*Minich Marian* 24, 44, 51, 175  
 Minter Karol 148  
 Mirecki Kazimierz 85  
 Młodnicki Karol 24, 111, 134  
 Mniszech Jerzy 123  
 Moeyaert Claes 57  
 Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 94  
 Moraczyński Jan 134  
*Müller Hermann Alexander* 9  
 Murillo Bartolomé 170  
*Mycielski Jerzy* 6, 8, 45, 50, 51, 57, 92, 97, 138, 139, 144, 146, 166–168  
  
*N.E.R., publicysta* 6, 38, 43, 48, 49, 53, 54, 58, 79, 84, 88, 91, 92, 96, 106, 112, 116, 122, 159, 160  
 Nämstein (Neimstein) Aleksander 33  
*Natuniewicz Halina* 85  
*Nicieja Stanisław Sławomir* 144  
 Nigroni Adolf 135  
 Norwid Cyprian Kamil 20, 85  
*Nowacki Kazimierz* 27  
 Nowakowski Józef 158, 159  
  
*Ochnio Monika* 66  
 Oczko Wojciech 41, 109, 110, 113, 121  
*Okoń Waldemar* 85, 108  
*Olszewski Marian* 48, 56  
 Olszyński Marcin 64  
 Orłowski Aleksander 149  
 Orłowski Jan 149  
 Orłowski Michał, hr. 149, 151  
 Orłowski Walenty Lubicz 149, 165  
*Ostrowski Juliusz* 13  
  
 Pankiewicz Józef 174  
 Pawlikowski Michał 14



- Pelczyński 141  
*Petrus Jerzy T.* 159  
 Pfister Johann 23  
*Piątkowski Henryk* 62  
*Piechołka Kazimierz* 78  
*Piechołka Maria* 78  
*Pieńkos Andrzej* 105, 107  
 Pillati Henryk 54, 85  
 Pillati Ksawery 151  
 Piloty Karl Theodor von 117, 120  
 Pitschmann Józef 134  
 Płachetko 141  
 Pochwalski Kazimierz 77, 142  
 Podkowiński Władysław 174  
 Pol Wincenty 64, 147  
*Poprzęcka Maria* 46, 107  
 Potoccy 72  
 Pragan Hugo 79, 80  
 Pruszkowa Seweryna 113  
 Pruszkowski Witold 174  
*Q, publicysta* 47  
  
 Raczyński Aleksander 134, 135, 147  
 Ranzoni 99  
 Rapoport (Rapaport, Rappaport) Arnold 80  
 Reichan Alojzy 134, 135  
 Reichan Józef 134, 135  
 Rej Mikołaj, hr. 101  
*Rejduch-Samkowa Izabella* 15  
 Rembrandt van Rijn 49, 57, 89, 95, 138, 140, 143, 146, 171  
 Richter Franciszek Henryk 156, 157  
*Richter Tamara* 66  
 Rigaud Hyacinthe 151  
 Rinn Fryderyk 142  
 Robert-Fleury Joseph-Nicolas 113  
 Rodakowski Henryk 29, 45, 47, 51, 56, 57, 100, 134, 135, 146, 147, 155, 176, 179  
*Rogosz Józef* 6, 7, 23, 24, 26, 27, 35, 37, 42, 43, 50, 52, 53, 55–57, 59, 61, 62, 83, 88–91, 97, 105, 106, 108, 109, 114, 116–118, 132, 142, 150, 154–158, 172, 173  
 Rosales Eduardo 126, 127  
*Rosset Tomasz F. de* 72  
*Rostworowski Marek* 91  
 Ruben Chistian 17, 18  
*Rudzka Maria Anna* 10  
 Ruisdael Jacob van 72  
 Ruisdael Salomon van 72  
*Rutkowska Katarzyna* 124  
 Rybkowski Tadeusz 25  
*Ryszkiewicz Andrzej* 10, 29, 37, 148  
  
*S. Józ. [Józef], publicysta* 80  
*S., publicysta* 7, 54, 61, 80  
 Sacher Masoch 61  
*Samek Jan* 15  
 Sapięha Adam 97  
*Schmidt Rudolf* 31  
*Schneider Antoni* 23, 24, 59  
 Schouppe Alfred 148  
 Schweikart Karol 134, 135  
 Seisenegger Jacob 125  
 Serafiński Leonard 165  
 Serwacka Ludwika 26, 137  
 Serwacki 137–139  
 Sidorowicz Zygmunt 25, 134, 135  
*Siemieński Lucjan* 20, 39, 40, 70, 71, 73, 139  
 Siemiradzki Henryk 56  
 Sienkiewicz Henryk 85  
*Sienkiewicz Jerzy* 170  
 Simmler Józef 113, 117, 120, 121, 146, 175, 176

- Singer Hans Wolfgang* 9  
 Skarga Piotr 121  
 Skrzyński Ludwik 32, 167  
 Smochowski Witalis 25, 151–154  
 Smokowski Wincenty 85  
 Smolka Franciszek 25, 153, 165  
*Sołowski Marian* 148, 150  
*Soly Hugo* 126  
*Soltan Andrzej* 148  
 Stańczyk 121  
 Starowski Szymon 108  
 Starzeński Henryk 161  
 Stattler Adam 16  
 Stattler Stanisław 16  
 Stattler Wojciech Korneli 15, 173, 180  
*Stępień Halina* 26, 137  
 Stirling William 125  
 Straszyński Leonard Ludwik 86  
*Struve Henryk* 106, 114, 116, 118, 166  
 Strzalecki Wandalin 85  
 Suchodolski January 103  
 Suchodolski Zdzisław 17  
 Swoszowski Jan 23  
 Syrokomla Władysław (Kondratowicz Ludwik) 108–110, 113, 115  
 Szarawski 141  
 Szekspir William 93  
*Szelest Dmitrij* 163  
 Szemelowska Helena, z Pożakowskich 162, 163, 175  
 Szemelowski Julian 162, 163  
 Szermentowski Józef 22, 39, 54, 130  
 Szlegiel Korneli 135, 147  
 Szujski Józef 40, 46, 102  
 Szulakiewicz 141  
  
*Śnieżyńska-Stolot Ewa* 17  
 Świerzyński Saturnin 85  
*Świetlicka Ewa Katarzyna* 66  
  
*Świcykowski Emmanuel* 8, 19, 65, 68, 75, 80–82, 102, 167, 168  
  
*Talis-qualis, publicysta* 102  
 Tarnowski Stanisław 15  
 Tarnowski Władysław, hr. (pseud. Ernest Buława) 15, 17, 169, 170  
 Tegazzo Franciszek 139, 151  
 Tępa Bruno 134  
 Tępa Franciszek Tomasz 14, 24, 45, 134, 135, 139, 142, 147, 151, 179  
 Terzio Giovanni Francesco 128  
*Thieme Ulrich* 9, 57  
 Tintoretto (właśc. Jacopo Robusti) 22, 150, 173  
*Tomkiewicz Stanisław* 165, 166  
 Trenkwald Josef Mathias von 45  
*Tręter Mieczysław* 51, 79, 80, 106  
 Trębacz Maurycy 85  
*Trybowski Ignacy* 10, 27  
 Turner Joseph Mallord William 174  
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 22, 125, 129, 143, 173  
 Tysiewicz Jan 85  
  
 Ujejski Karol 24  
*Uruski Seweryn* 13  
  
 Veronese (właśc. Paolo Caliari) 58, 129  
  
*W., publicysta* 108  
 Wagner Aleksander 26  
*Wallon, publicysta* 58, 85  
*Wasylewski Stanisław* 14, 171  
 Wąsowiczowie 72  
*Weigel Józef* 7, 50, 52, 53, 58, 61, 82–84, 103, 112, 119, 123, 124, 126, 144, 145, 149–151, 155, 172, 178, 179  
 Weixlbaum Michał 135



Wereszczyński Józef, bp 109	Zajkowski Andrzej 86
Wielewicki Jan 108	Zaluski Józef, hr. 147
Wiercińska Janina 81, 91, 137, 149	Zawadzki Bronisław (B.Z.) 48, 112, 114, 118, 124, 159
Wierzchlejski Franciszek Ksawery 160	Zawadzki Władysław (Wł.Z.) 49, 52, 53, 97, 106, 116, 155, 156
Wildtöser (Wildstosser, Wildstäser, Wüldstosser) Alfred 137	Zebrzydowski Mikołaj 109
Wiśniewska Halina 108, 109	Zieliński Tomasz 72
Wodzicki Ludwik, hr. 30	Ziemiałkowska Helena 93, 151, 164
Woroniecki Edward 6, 19, 92	Ziemiałkowski Florian 11, 25, 30, 32– 34, 61, 93, 94, 133, 141, 151, 164, 166, 168, 169
Wójciak Marian 135	Zmorski Roman 122
Wrabec Hanna 8–11, 13, 16, 17, 61, 96, 129, 136, 146, 147, 157, 167, 174	Zygmunt III Waza 121
Wurzinger Karl 17, 18, 45	
Wyleżyński Adam 165	
X.Y.Z., publicysta 81, 82	Żurawski Mikołaj 109

II. Recenzja twórczości .....	36
III. Malarstwo rodzajowe i pejzażowe .....	63
IV. Malarstwo historyczno-rodzajowe .....	100
V. Malarstwo portretowe .....	133
Zakończenie .....	177
Abstract .....	180
Spis ilustracji .....	182
Bibliografia .....	184
Indeks osób .....	195





## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	5
I. Biografia .....	13
II. Recepcja twórczości .....	36
III. Malarstwo rodzajowe i pejzażowe .....	63
IV. Malarstwo historyczno-rodzajowe .....	100
V. Malarstwo portretowe .....	133
Zakończenie .....	177
Abstract .....	180
Spis ilustracji .....	182
Bibliografia .....	184
Indeks osób .....	195

SPIS TREŚCI

Wstęp ..... 2

I. Biografia ..... 13

II. Recepcja twórczości ..... 36

III. Materiały robocze i pejzazowe ..... 63

IV. Materiały historyczno-robocze ..... 100

V. Materiały poruczkowe ..... 133

Zakończenie ..... 177

Abstract ..... 180

Spis ilustracji ..... 182

Bibliografia ..... 184

Indeks osób ..... 192





1. *Odpoczynek oracza (Spoczynek pod Bielanami)*, 1856



2. *Scena wiejska pod młynem (Krajobraz letni)*, 1857 lub 1858



3. Studium krowy na tle pejzażu  
(Krowa u wrót zagrody), ok. 1871



4. Żydzi w bożnicy  
brodzkiej (Wnętrze  
bożnicy w Brodach),  
przed 1871



5. Zakrystia w kościele  
OO. Bernardynów, 1871





6. *Woźny Protazy*, 1871





7. Klucznik Gerwazy, ok. 1874



8. *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza* (szkic olejny), ok. 1866–67

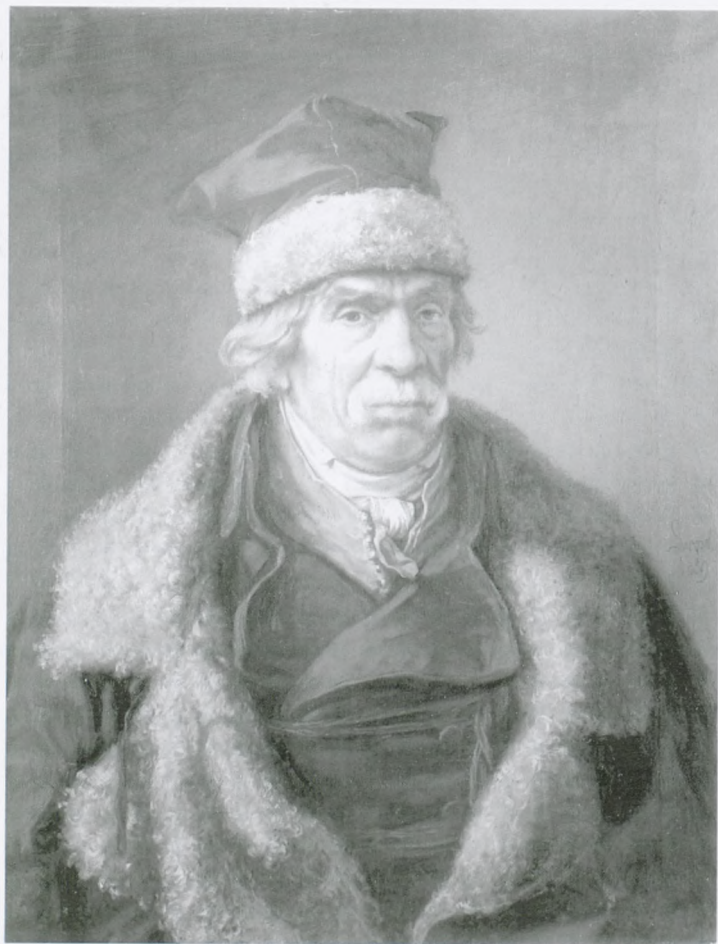


9. *Ostatnie chwile Sebastiana Klonowicza*, 1876–77





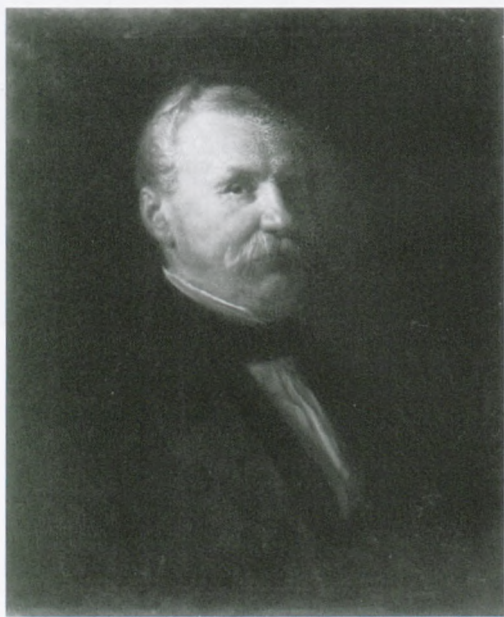
10. *Rodzina szlachecka w niewoli kozackiej, ok. 1872*



11. Kleparzanin (*Portret mieszczanina*), 1859



12. *Portret Józefa  
Brzostowskiego, 1863*



13. *Portret Wiktor  
Baworowskiego, 1864*



14. *Portret Szymona  
Krawczykiwicza,*  
1867 lub 1868



15. *Portret dziewczynki,* 1868





16. *Portret Karoliny Hoffmannowej*, ok. 1870



17. *Portret Aleksandra  
Fredry, ok. 1870*



18. *Szkic do portretu Witalisa  
Smochowskiego, ok. 1875*





19. *Popiersie starego Żyda*



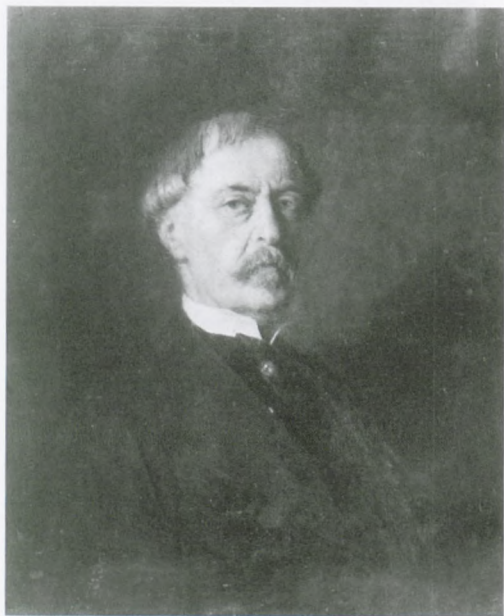
20. *Portret Edwarda Błotnickiego, ok. 1876–77*



21. *Portret Laury Friedowej, ok. 1875*



22. Portret księgarza  
Franciszka Henryka  
Richtera, 1876



23. Portret nieznanego  
mężczyzny



50c0



24. *Portret Heleny Szemelowskiej, ok. 1878*

25. *Portret Kazimierza Grocholskiego, 1880*



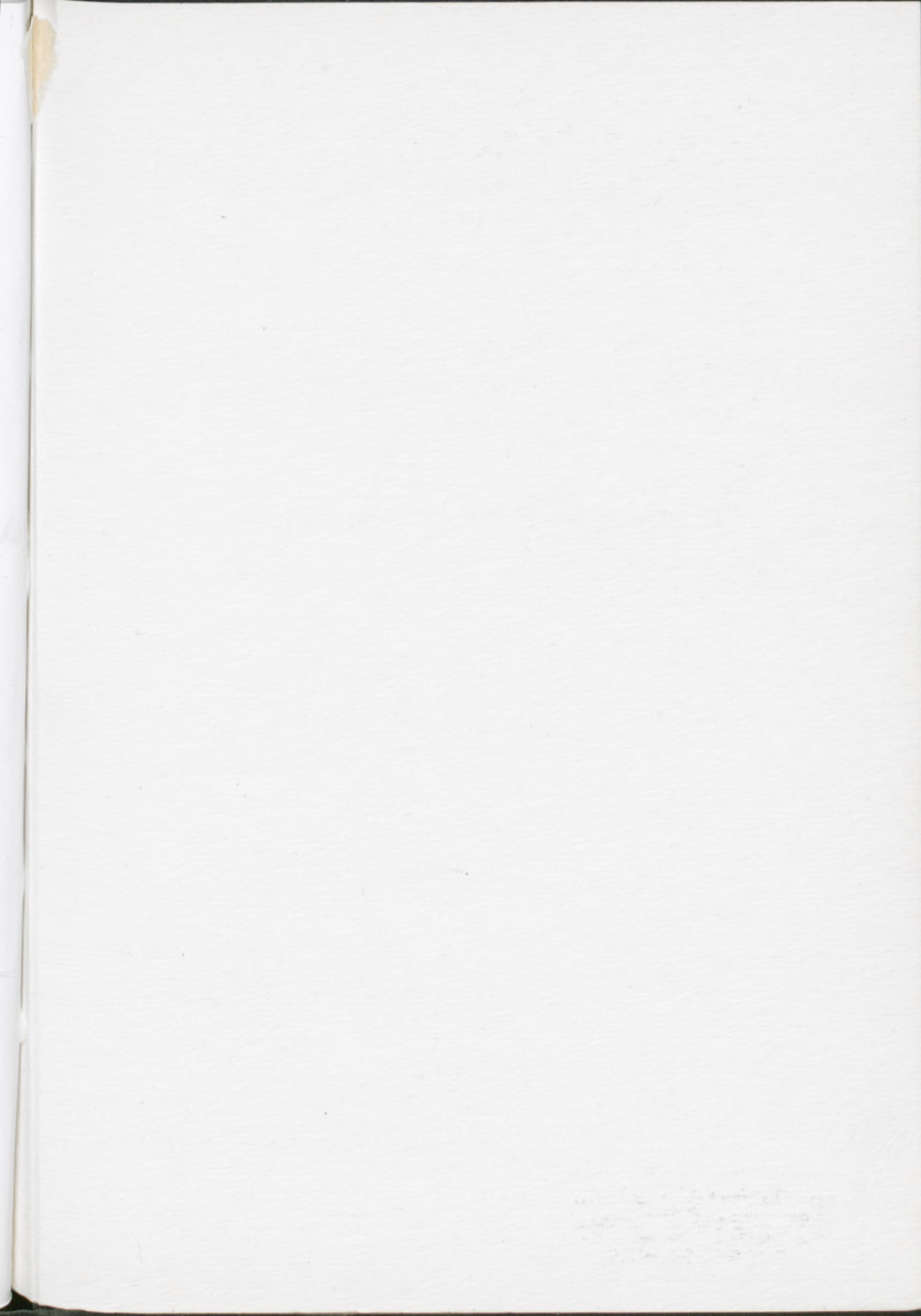
Biblioteka Główna UMK



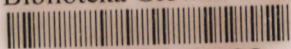
300042140662







Biblioteka Główna UMK



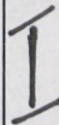
300042140662

Zbiory Graficzne

Biblioteka

Główna

UMK Toruń



892348



Katarzyna Rutkowska, ur. 1975,  
historyk sztuki, absolwentka Wydziału Sztuk  
Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
w Toruniu. Zajmuje się dziewiętnastowiecz-  
nym malarstwem polskim.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300042140662

892348 |

ISBN 83-89-29200-5



9 788389



**Op**CARD 101 v2

