

EWA PYCZEK*

Postać i dzieło św. Alberta Chmielowskiego widziane oczyma malarzy

Biografowie Adama Chmielowskiego sięgając do rodzinnej legendy, przytaczają często słowo „dziwny” jako określenie świętego malarza. Legenda głosiła, że w rodzie Chmielowskich – Jastrzębców – Boleściców co wiek, a nawet co pokolenie miał się pojawiać „dziwny człowiek”.¹ Podobne stwierdzenie znajdziemy w hagiografii autorstwa ks. Konstantego Michalskiego:² „Nie pod koroną, lecz w szarym jak ziemia habicie przywarł do Skałki naprzeciwko Wawelu dziwny człowiek, co zamknął się z krakowską nędzą w nędznej jako ona ogrzewalni miejskiej. Dziwiono się tej postaci, ale też rozumiano, że idzie z niej coś takiego, jak permanentna rewolucja”.

Historia A. Chmielowskiego rozgrywała się poprzez żmudne szukanie własnej drogi, własnego, jedyne, właściwego miejsca w świecie; jego „droga do najbiedniejszych, a więc ku Bogu, którego w nich właśnie zobaczył, zaczęła się w pracowni malarskiej, na studiach artystycznych, w kręgu dyskusji o sensie sztuki, ale i sensie życia” jak pisze Stanisław Rodziński, współczesny nam malarz, profesor i rektor krakowskiej ASP.³

W sto lat po śmierci A. Chmielowskiego jego dokonania malarskie pozostają w dalszym ciągu mało znane, częściowo z powodu szczupłości zachowanego dorobku, ale też dlatego, że to, co robił, znacznie wyprzedzało epokę, spotykało się zatem z niezrozumieniem czy wręcz odrzuceniem przez oficjalne gremia promujące sztukę, jak i przez przeciętnych odbiorców. Można powiedzieć, że we

* MGR EWA PYCZEK – Politechnika Lubelska, Studium Języków Obcych; e-mail: pyczekewa@gmail.com.

¹ A. Okońska, *Adam Chmielowski*, Warszawa 1967, s. 10–11.

² Ks. K. Michalski, *Brat Albert*, Londyn, przedruk: Kraków 1946, s. 11.

³ St. Rodziński, *Święty Brat Albert – malarz*, [w:] tegoż, *Obrazy czasu*, Lublin 2001, s. 171.

wszystkim, co robił, widział więcej, niż współcześni i postrzegał rzeczywistość jakby na innym poziomie interpretacji, wcześniej zauważając potrzeby zmian w panującym układzie.

Odnotowane w listach, dziennikach, artykułach, biografiach i hagiografiach opinie przyjaciół-malarzy, z którymi Chmielowski współpracował w różnych okresach życia (studia malarskie w Monachium, wspólna pracownia artystyczna w Warszawie czy kolejne we Lwowie i w Krakowie), jak również opinie malarzy z późniejszych pokoleń, patrzących już z pewnego dystansu, pozwalają wydobyć znaczenie jego niemałych dokonań w tej dziedzinie, ale też zobaczyć, jak jego wyrazista osobowość oddziaływała na otoczenie i pomagała innym rozwinąć się i zintegrować wewnętrznie.

Zacznijmy od fragmentu wspomnień Walentego Jakóbiaka, polskiego złotnika, którego A. Chmielowski poznał w 1868, studiując malarstwo u Karola Goetza w Paryżu, gdzie przebywał na przymusowej emigracji po powstaniu styczniowym: „Wychodziliśmy często razem w wolnych chwilach, zwiedzając muzea i wystawy [...]. Nieraz spotykaliśmy biednych, proszących o jałmużnę. Chmielowski był zawsze miłośnierny i nigdy nie odmawiał. Musiałem mu nieraz zwracać uwagę na to, że jako zagraniczni musimy się liczyć z każdym groszem”.⁴

Znamienne jest to, że Chmielowski nigdy właściwie nie zabiegał mocno o sprawy materialne, jakkolwiek nieraz z powodu swojej sytuacji życiowej (wcześniego sieroctwa, kalectwa, zależności od dalszej rodziny) cierpiał niedostatek, musiał starać się o stypendia i inne środki na kontynuowanie nauki. Mimo to, jak napisze później Leon Wyczółkowski, „to był żywy, dowcipny, kochany i wierny towarzysz”.⁵

Gdy po okresie studiów malarskich w Paryżu Chmielowski podjął w 1869 dalszą naukę w akademii w Monachium, zastał tam już dawnych kolegów z Warszawy: Maksymiliana Gierymskiego i Ludomira Benedyktowicza – również byłych powstańców. Grupa polskich malarzy skupionych wokół M. Gierymskiego i Józefa Brandta, nazywanych przez Henryka Siemiradzkiego „generałami”, zyskała miano „Sztabu”. Należeli do niej: Alfred Wierusz-Kowalski, Władysław Czachórski, Antoni Kozakiewicz, Franciszek Streitt, Aleksander Kotsis, Władysław Malecki, Zygmunt Sidorowicz i bracia Chmielowscy – Adam i Marian. Jak wspomina Stanisław Witkiewicz:

Miedzy członkami „Sztabu” znajdował się człowiek, który na całą prawie grupę wywierał wpływ szczególny, którego umysł, głęboki i logiczny, wcześniej niż czyjkolwiek bądź dotarł do najślusniejszych pojęć o sztuce i jej stosunku do ludzkiej duszy, to Adam Chmielowski.

⁴ W. Jakóbiak, *Moja znajomość z Bratem Albertem*, „Głos Brata Alberta”, 1/1939, s. 6 i n., cyt. za.: o. W. Kluz OCD, *Adam Chmielowski. Brat Albert*, Kraków 1976, s. 118

⁵ M. Turwid, *Leon Wyczółkowski o Bracie Albercie*, „Nasza Myśl”, 3/1936, cyt. za: A. Okońska, dz. cyt., s. 116.

(...) Maks Gierymski w swoim pamiętniku stwierdza rozstrzygający wpływ Chmielowskiego na rozwój i ustalenie się kierunku swego talentu. Był to wpływ uświadamiający indywidualne cechy i wyswobadzający dusze z pęt szkolnictwa i utartych komunałów. Jednocześnie Chmielowski, będąc słabym rysownikiem, posiadał nadzwyczajny talent kolorystyczny i matematycznie wierne poczucie tonu; w tych więc zasadniczych kwestiach ówczesnego ruchu artystycznego zdanie jego było rozstrzygającym, a rada udzielana kolegom bezwzględnie słuszną i skuteczną. Na tych też podstawach głębokiego umysłu i wielkiego artyzmu opierała się jego powaga i znaczenie, nie na zewnętrznych oznakach powodzenia, którego nie miał, gdyż nigdy nie był verkäuflich.⁶

Komentując wypowiedź Witkiewicza, należy zwrócić uwagę na kilka aspektów oddziaływania Chmielowskiego na kolegów. Jak pisze E. Charazińska o pobycie w Monachium:

Dla Chmielowskiego nie było to pierwsze spotkanie ze sztuką europejską i wiele nazwisk było dlań znajomych z pobytów paryskich. To zapewne dlatego Chmielowski tak szybko stał się duchowym przewodnikiem monachijskiej kolonii polskich artystów. Uczeń pierwszego roku Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych miał opatrzenie i własne zdanie, swoich faworytów, jak i malarzy, od których sztuki zdecydowanie się odcinał⁷.

W czasie pobytów w Paryżu poprzedzających studia w Monachium Chmielowski miał możliwość zapoznania się z pracami Camille'a Corota, Gustave'a Courbета, zapewne też Édouarda Maneta, Camille'a Pissarra czy innych przedstawicieli impresjonizmu i prekursorów symbolizmu wystawiających w tzw. Salonie Odrzuconych z powodu nowatorskich sposobów malowania i całkiem nowych treści pojawiających się w obrazach. Warto zaznaczyć, że w ówczesnym malarstwie chętnie przedstawiano sceny historyczne, m.in. królowało malarstwo batalistyczne, charakteryzujące się wyraźnym konturem postaci, mnóstwem dopracowanych detali, mniejszą za to dbałością o ogólne wrażenie estetyczne czy emocjonalne obrazu czy celowe operowanie kolorem lub zestawieniami kolorystycznymi. W Polsce szkołę malarstwa historycznego reprezentował z powodzeniem Jan Matejko (*nota bene* do chwili obecnej wychowawca całych pokoleń młodych Polaków). Przedstawiciele nowych nurtów w malarstwie nie czuli się i nie byli akceptowani przez krytykę.⁸ Chmielowski natomiast, czerpiąc ze swych doświadczeń poznawania nowych możliwości sztuki, posługiwał się w swoich pejzażach i portretach plamą barwną, zacierając kontury przedmiotów czy postaci, unikając nadmiernej ilości szczegółów, dążąc do uzyskania zestawień

⁶ S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, s. 16–21, cyt za: A. Okońska, dz. cyt., s. 117.

⁷ E. Charazińska: *Adama Chmielowskiego służba sztuce*, [w:] katalog wystawy: *Adam Chmielowski – św. Brat Albert*, Kraków 1995, s. 24.

⁸ P. Górską, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, str. 43–47.

kolorystycznych, które przemawiałyby do odbiorcy, wywołując specyficzne wrażenia i odczucia, dając poczucie harmonii i piękna.

Podobnie jak Witkiewicz, znaczenie Chmielowskiego jako mentora doceniał Wyczółkowski:

W naszej malarskiej gromadce, [...] Chmielowski wodził rej. Wywierał na nas ogromny wpływ. Był najpierwszym wśród nas kulturą, wiedzą, charakterem, a kto wie, czy i nie talentem. Jego zdanie, jego sąd o sprawach sztuki był bodaj miarodajniejszy dla nas, niż opinie profesorów. [...] Umiał mówić o sztuce jak żaden z nas. Jego ogromna erudycja, a jednocześnie świeża i bystra obserwacja, pozwalała mu na formowanie sądów, z których wiele powiedzeń utkwiło mi na zawsze w pamięci. O Matejce powiedział Chmielowski, że jest on najbliższym kuzynem Wita Stwosza. Czyż można krócej, a jednocześnie tak trafnie określić charakter twórczości Matejki?⁹

Ten rodzaj wpływu, jaki umiał wywierać na rówieśników, świadczy o silnej osobowości, ale też dużym wyczuciu i zdolnościach pedagogicznych, skoro potrafił im „uświadamiać indywidualne cechy” i wyzwalać z rutynowych sposobów malowania dyktowanych przez Akademię. Widać to będzie wyraźnie także w późniejszej jego pracy z bezdomnymi, gdzie musiał sięgnąć do głębszych zasobów swej pomysłowości, talentów organizacyjnych, umiejętności skupiania wokół siebie ludzi i niewymuszonego budowania własnego autorytetu.

Z drugiej strony w relacjach przyjaciół widać, że wrodzone poczucie humoru często górowało nad powściągliwością i powagą, gdy mógł zaskoczyć otoczenie nietypowym zachowaniem. Jak pisze Wyczółkowski:

Raz urządził zabawny kawał. W paczce było kilku kolegów, którzy się bliżej razem trzymali. Któregoś dnia nie było co jeść i nikt grosza przy duszy nie miał. Szło się razem ulicą i nie tracąc humoru dyskutowało, co by też wymyślić!? Chmielowski ciągle dowcipkował. Tłum był gęsty, jezdnią toczyło się mnóstwo powozów. Naraz Chmielowski podstawia lewą nogę pod koło jakiejś szykownej przejeżdżającej karety. Miał protezę, nic mu się tedy nie stało. Ale przewraca się, krzyczy. Leży na ziemi, niby okaleczony człowiek. Koledzy go otaczają, udają przerażonych. Kareta zatrzymuje się natychmiast i gruby jegomość, który nią jechał z jakimiś paniami, wysiada zobaczyć, co się stało. Koledzy z udanym oburzeniem wskazują mu na wijącego się niby z bólu Chmielowskiego. [...] Chcąc tedy sprawę załagodzić niezbyt wielkim kosztem, proponuje 20 marek „szmercgeldu”. Naturalnie zgodni chłopcy ułagodzić się dali [...] a w pół godziny potem siedzieli już wszyscy w restauracji przy obiedzie.¹⁰

⁹ Cyt. za: L. Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska Wrocław 1960, s. 208.

¹⁰ M. Turwid, *Leon Wyczółkowski o Bracie Albercie*, „Nasza Myśl”, 3/1936, nr. 3, cyt. za: A. Okońska, dz. cyt., s. 115.

Wspólne doświadczenia niedostatku, ale i wspólna praca polskich malarzy w Monachium stanowiły płaszczyznę wzajemnych oddziaływań i dyskusji o sztuce. Jak pisze Alicja Okońska: „Dzięki «Sztabowi» środowisko polskie wytworzyło swój odrębny, własny, wyraźnie narodowy charakter malarstwa i zdobyło dla niego uznanie zagranicy. Jest to bodaj pierwszy w historii sztuki polskiej przykład działania zbiorowego malarzy [...] a udziałowi w nim Chmielowskiego, jako inspiratora i krytyka wielu malarzy z tego kręgu, nie da się zaprzeczyć”¹¹.

Chmielowski wywarł duży wpływ na malarstwo Gierymskiego, szczególnie jeśli chodzi o inspirację do podjęcia tematyki powstańczej. Ich przyjaźń przeniesiona z płaszczyzny współpracy w atelier malarskim w sferę autentycznej relacji dwóch całkowicie różnych osobowości przetrwała próbę konfliktu światopoglądowego i choroby Maksymiliana – Chmielowski opiekował się chorym przyjacielem do końca.

Okres monachijski zaowocował kilkoma obrazami nawiązującymi do wątków renesansowych (zaginione *Sjesta włoska* i *Idylla* – po tych płótnach zachowały się ślady w postaci zdjęć. Nie miał takiego szczęścia wspominany jedynie w korespondencji obraz *Francesca i Paolo*). Chmielowski dał się poznać w tych dokonaniach jako ciekawy kolorysta, o wspomnianym już nowatorskim sposobie malowania, co znaczna część krytyki zarzuciła mu jako wystawianie „podmalówek” – niedokończonych obrazów o niedostatecznej ilości detali. Wyjątkowy koloryt i muzyczność tych dzieł zauważył i docenił tylko jego protektor Lucjan Siemieński, gdy pisał: „W tych tonach kolorytu jest siła, dystynkcja, nic tu jaskrawością nie krzyczy, owszem, coś jest tak wdzięcznego, tak słodkiego, jak dźwięk melodyjnego organu mowy, sprawiającego przyjemne na słuchacza wrażenie. Dość spojrzeć na ten obrazek, aby być od razu podbitym tą harmonią, jaka tchnie z niego”¹².

Również w kolejnych okresach twórczości malarskiej A. Chmielowskiego zaznacza się jego przemożny wpływ na sposób malowania przyjaciół” St. Witkiewicza. L. Wyczółkowskiego, J. Chełmońskiego, co w ich relacjach wyraża się jako podziw dla jego talentu kolorystycznego i ogromnej świadomości teoretycznej.

Pisze Antoni Piotrowski:

Adama trapiła często „chandra”, był wtedy z wszystkiego niezadowolony i skrzywiony. Ożywał się tylko w dobranym towarzystwie, był rozmowny i umiał wytwornie mówić. Zupełnie poprawnie mówił po niemiecku, a doskonale po francusku. Malował w dobrych momentach takie nastroje, że po prostu wyprowadzał nas „za nawias”. Niestety, prawie wszystko psuł w chwilach „chandry”. Oczywiście o zarobkach nie było mowy, zresztą nie dbał o nie. Znanе usposobienie Adama nie dozwoliło mu z wyżyn artystycznych zniżać

¹¹ A. Okońska, dz. cyt., s. 128.

¹² L. Siemieński, *Z wystawy obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie IV*, „Czas”, 1870, nr 99, 1 V, s. 2, cyt. za: E. Charazińska, dz. cyt., s. 111.

się, aby dogodzić smakowi publiczności (nie chciał robić ze sztuki rzemiosła, lecz wymagał sam od siebie i swoich obrazów doskonałości, a z tego powodu albo sam niszczył swe dzieła, albo zaczętych bardzo pięknie obrazów nie kończył).¹³

Wyczółkowski natomiast podkreśla całkowitą niezależność Chmielowskiego od zasad panujących we współczesnej mu sztuce: „Ciekawy malarz, który cudowne rzeczy opowiadał o sztuce [...] uczył nas konstruować obraz, [...] nie uznawał żadnych kanonów”.¹⁴

Wyrazem wyjątkowej postawy filozofa i teoretyka sztuki jest zwięzła rozprawa Chmielowskiego: *O istocie sztuki* (wyraz przemyśleń z warszawskiego okresu twórczości), świadcząca o jego sprzeciwie wobec aktualnych tendencji: akademickiego nurtu historycznego, pozytywistycznego utylitaryzmu, jak również niezdrowego modernistycznego absolutyzowania sztuki. Chmielowski widzi twórczość artystyczną jako „odbicie duszy”, czym daje wyraz chrześcijańskiej koncepcji tworzenia. Jego rozprawa opublikowana w 1876 roku w „Ateneum” jest w zasadzie pierwszym w Polsce, wyjątkowo dojrzałym i wnikliwym manifestem sztuki. Ponieważ jednak współczesne malarzowi społeczeństwo nie dorosło do odbioru takich treści, pierwsza wydobyła ją z mroku zapomnienia dopiero Stefania Skwarczyńska w 1953 roku¹⁵, podkreślając wyjątkowy, szeroko pojęty humanizm i antropocentryzm rozprawy.

Warszawski okres twórczości Chmielowskiego to tylko jeden z etapów długiej podróży, jak zauważył jeden z bardziej wnikliwych biografów świętego, ks. K. Michalski, pisząc: „Adam Chmielowski ciągle szuka, jeździ po całej Polsce, jeździ od Petersburga aż do Paryża, do Monachium i do Wenecji; Brat Albert znalazł to, czego Chmielowski szukał, i dlatego przestał podróżować, osiadł przy krakowskiej ogrzewalni dla bezdomnych na całe ludzkie pokolenie”.¹⁶

Rzeczywiście, w pierwszej połowie życiorysu A. Chmielowskiego widać wyraźnie częste zmiany miejsca pobytu, uporczywe szukanie własnej odpowiedzi na trapiące go pytania. Jednakże kiedy przyjrzymy się jego malarskiemu dorobkowi w kolejności chronologicznej, dostrzeżemy, że cezura dzieląca życiorys świętego malarza na dwa okresy wypada nieco wcześniej niż moment obłóczyn czy początek pracy z bezdomnymi. W okresie pobytu w Warszawie, potem w Krakowie, Horostkowie i we Lwowie daje się zauważyć w jego obrazach przewaga ciemnych barw, choć zawsze z plamą czerwieni czy cynobru. Píše o tym

¹³ A. Piotrowski, *Ze wspomnień o Adamie Chmielowskim*, „Nowa Reforma”, 4 stycznia 1917, cyt. za: A. Okońska, dz. cyt., s. 168.

¹⁴ L. Wyczółkowski, dz. cyt., s. 208.

¹⁵ S. Skwarczyńska, *Adama Chmielowskiego rozprawa „O istocie sztuki”*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 507–525.

¹⁶ Ks. K. Michalski, dz. cyt., s. 40.

A. Okońska, analizując starannie każdy obraz.¹⁷ Tematyka tych dzieł jest często poważna, symboliczna, twórca obsesyjnie niemal powraca do motywu cmentarza. *Ogród miłości*, *Cmentarz włoski*, *Pogrzeb samobójcy*, *Szara godzina* – to obrazy utrzymane w podobnej tonacji, gdzie skrawek czerwieni tli się w jakimś zakątku pejzażu, by wybuchnąć centralną plamą czerwieni w *Ecce Homo* – najważniejszej pracy Chmielowskiego, którą woził ze sobą przez dłuższy czas, malując ją stopniowo. Obraz ten towarzyszył mu także w nowicjacie u jezuitów.

W klasztorze w Starej Wsi nieoczekiwanie przychodzi moment najgłębszego załamania, prowadzącego do trwającej ponad rok „nocy ciemnej”¹⁸, czasu całkowitego wycofania się z normalnego życia, a także zaniechania jakiejkolwiek aktywności twórczej.

Charakterystyczną anegdotę związaną z tym trudnym momentem odnotowuje Pia Górka. Warto ją przytoczyć choćby dlatego, że obrazuje bliskie relacje Chmielowskiego z przyjaciółmi i ich wzajemną, serdeczną troskę o drogiego przyjaciela i mentora. Górka relacjonuje mianowicie, jak Chełmoński powiadomiony o chorobie Chmielowskiego

„zrywa się od razu i postanawia odwiedzić kolegę w klasztorze [...] i dowiaduje się zdumiony, że zakonnicy odesłali [go] dlatego, że zasłabł i nie nadaje się do ich trybu życia.

– Jak to? – woła artysta – więc odesłaliście chorego człowieka zamiast go pielęgnować?

Chełmoński jest oburzony, wybucha na dobre, wpada na jezuitów, na przerażonego księdza, na wszystkich, którzy nie są warci Adama. [...]

Nie wiem, co odpowiada przełożony, pewno myśli, że Chmielowski ma niepokojących przyjaciół, ale Chełmoński na nic nie zważa, otrzepuje wspaniałym ruchem zakurzone buty i mówi wyniośle: „Zrzucam pył z waszego progu i odchodzę od was – na zawsze!”

W zachowaniu Chełmońskiego pobrzmiewa może sporo młodopolskiej buty i przesadnej ekspresji, jednak to zdarzenie trafnie obrazuje charakter epoki.

Moment wyjścia Chmielowskiego z depresji jest czasem bardzo intensywnym, czasem wzmożonego działania malarskiego, ale i pracy apostołskiej na Podolu. W ciągu dwóch lat powstaje około 20 obrazów i tu widać wyraźnie odrębność charakteru tych prac – pejzaży i portretów zakorzenionych mocno w świecie realnym – od prac wcześniejszych, malowanych przeważnie z wyobraźni. Obrazy z Podola „są malowane bezpośrednio w plenerze, widać w nich pewność ręki, szybkość notowania ulotnych zjawisk kapryśnej natury”¹⁹ – pisze Elżbieta Charazińska. Widać także radość tworzenia i bogactwo barw obserwowanych w naturze.

¹⁷ A. Okońska, dz. cyt., s. 209.

¹⁸ O. W. Kluz OCD, *Adam Chmielowski. Brat Albert*, s. 118.

¹⁹ E. Charazińska, *Adama Chmielowskiego służba sztuce*, [w:] *Adam Chmielowski – św. Brat Albert*, Kraków 1995, s. 33.

Okres twórczości A. Chmielowskiego zamyka się (w przybliżeniu) datami: 1870–1890. Jego malarstwo – nowatorskie i nie pasujące do panujących podówczas trendów – znalazłoby zapewne żywszy oddźwięk pod koniec XIX stulecia, kiedy to, jak pisze Pia Górską:

świeże i dynamiczne prądy ożywiały [...] środowisko [...] malarskie, czego dowodem Akademia Sztuk Pięknych, która po śmierci Matejki rozwijała się pod kierownictwem Fałata. Okna uczelni zostały na oścież otwarte! Światło pleneru chlusnęło do hermetycznie zamkniętej „Izby Malarstwa Historycznego”, falanga uczniów zapoznawała się z nowymi prądami i miała za profesorów takich artystów jak Wyczółkowski, Malczewski, Wyspiański, Pankiewicz, Mehoffer, Stanisławski i inni. Od Matejki do Fałata, od buław i rycerskich zbroi do polowań, rozłśnionych śniegów i barwnych pejzaży – co za radykalna zmiana i jakże akrobatyczny przeskok! Publiczność patrzyła na to przeobrażenie przychylnie i z ciekawością.²⁰

Chmielowski przestaje już wówczas malować, pochłonięty pracą w ogrzewalni i opieką nad coraz liczniejszymi rzeszami biedoty. Interesuje się wprawdzie życiem artystycznym, bierze udział w spotkaniach i dyskusjach, ale świadomie wybiera pilniejszą potrzebę pomocy odrzuconym przez społeczeństwo, zepchniętym na margines. Natomiast opinie o jego malarstwie zmieniają się już wówczas w sposób zasadniczy.

Przytoczmy tu opinie Wojciecha Gersona i Henryka Piątkowskiego.

Wrażeniowcem najczystszej wody był, mało dziś malarstwem zajmujący się, estetycznie wysoko wyrobiony, obdarzony najdoskonalszymi przeczuciami piękna, Adam Chmielowski. Z wykonanych niegdyś (około r. 1875) w Warszawie, obrazów najwybitniejszymi cechami impresjonizmu odznaczał się Ogród miłości. [...] Obraz ten czynił wrażenie bardziej podobne do wrażenia muzycznego niż plastycznego. W innych obrazach Chmielowski był kolorystą o poczuciu barw tak wybornym i niezachwianym, jakie się rzadko napotykać zdarza.²¹

Piåtkowski z kolei pisał:

Jest to jedna z ciekawszych postaci malarskich z ostatnich lat dwudziestu. Silny o tyle duchem, że był w stanie oddziaływać na artystów z jednej z nim generacji i że wpływowi jego podlegali tacy malarze, jak Maks Gierymski i Chełmoński, rwał się ciągle ku celom nie znanym ogółowi w chwili, gdy on je tworami swymi pragnął urzeczywistnić. Wyprzedzał o wiele panujące pojęcia, kroczył w labiryncie zagadnień w sztuce napotykanym, subtylizując uczucia, pragnąc je wyrazić za pomocą tworzonych z ideą wyższą kompozycji.

²⁰ P. Górską, dz. cyt., s. 173–174.

²¹ W. Gerson, *Impresjonizm*, Biblioteka Warszawska 1891, t. I, s. 101–102, cyt. za: A. Okońska, dz. cyt., s. 252.

[...] Artysta ten przestał malować – czuł zawsze więcej, niż był w stanie wypowiedzieć, ślady jednak swej działalności zostawił. Pominąć go, gdy się pisze o impresjonizmie u nas, niepodobna, dążności bowiem jego były tej natury, że przekraczały o wiele cele teraźniejszych nawet reprezentantów tego kierunku i miały dużo wspólności z ideami bardziej skrajnymi dekadentów malarskich.²²

Również Franciszek Wołtyński podkreśla nowatorskie cechy twórczości Chmielowskiego: „to jeden z pierwszych, bodaj czy nie pierwszy obok Stanisławskiego, artysta, hołdujący i wprowadzający w malarstwo polskie nowy kierunek – impresjonistyczny [...]. I w historii naszego dorobku artystycznego będzie [...] pierwszym, który swymi poglądami na sztukę wyprzedził malarstwo polskie o przeszło pół wieku”.²³

Syntetyczną interpretację malarstwa A. Chmielowskiego – zgodną z opinią Wołtyńskiego – przedstawia St. Rodziński:

„Można też powiedzieć, że Adam Chmielowski, studiujący antyk w Monachium, poruszony symbolizmem Böcklina, malujący potem metafizyczne wizje religijne i także w wyrazie krajobrazy, zapowiada na swój sposób wielotorowe poszukiwania Młodej Polski – z jej spojrzeniem na historię, sztukę i życie”.²⁴

Tytus Czyżewski natomiast eksponuje inny aspekt dzieł Chmielowskiego:

Jego malarstwo to zorganizowana forma plastyczna bez niepotrzebnych efektów i gadulstwa. Chmielowski jest także pierwszorzędnym malarzem krajobrazowym. W skromności i syntetyczności linii w swych krajobrazach dorównuje Corotowi, a koloryt jego mimo pozornej szarości jest pełen szerokich i cennych zestawień²⁵.

Wśród późniejszych opracowań warto podkreślić raz jeszcze pracę Skwarczyńskiej o rozprawie Chmielowskiego, jako że współcześni nie docenili nowatorstwa tekstu *O istocie sztuki*:

Ujawniona w teoretycznej rozprawie szerokość horyzontów, śmiałość myśli, niezależnej zarówno od wstecznej tradycji, jak i od kosmopolitycznej mody, jest dowodem wysokiego poziomu intelektualnego, surowej rzeczowości, bezkompromisowości i realizmu myślenia jej autora²⁶.

²² H. Piątkowski, cyt. za: A. Okońska, dz. cyt., s. 251–252.

²³ F. Wołtyński, *Adam Chmielowski (Brat Albert) jako malarz*, Kraków 1938, s. 16.

²⁴ St. Rodziński, dz. cyt., s. 179.

²⁵ T. Czyżewski, *Adam Chmielowski – polski Corot*, „Prosto z mostu”, nr 24/1939, s. 7.

²⁶ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 508.

Bardzo ciekawy artykuł o muzyczności malarstwa na przełomie XIX i XX wieku napisała Maria Gołąb.²⁷ Analizuje ona malarstwo Chmielowskiego (*Cmentarz włoski*, *Ogród miłości*, *Szarą godzinę*), odnajdując w nim „synestetyczne uzdolnienia Chmielowskiego”. „Najistotniejsza jest – pisze Gołąb – emanująca z dzieła cisza [...]. „Zamknięci” wewnątrz obrazu odnajdujemy znaczenia w medytacji i trwaniu, prowadzeni przez zatrzymany w dziele ruch – ku kontemplacji”²⁸. Elementy muzyczne we wspomnianych przez M. Gołąb obrazach zauważył już wcześniej L. Siemieński²⁹. W twórczości Chmielowskiego widać wyraźnie pewną „równoległość” motywów (powracające jak refren pasma czerwieni czy powtarzające się w kolejnych płótnach dominanty w tym kolorze) oraz wyraźne zrytmizowanie elementów o podobnej barwie (tonie).

Maciej Masłowski akcentuje jeszcze inny aspekt twórczości Chmielowskiego – jego postawę „malkontenta”:

Ta jego absolutna odmienność, opozycjonizm, krytycyzm w stosunku do różnych nowych i starychizmów epoki, połączone z uderzającą wrażliwością na malarskie tępactwo i fałsze, budziły czujność, rodziły wątpliwość, siały ferment, ukazywały względność wszystkich założeń, zmuszały do myślenia³⁰.

Na koniec sięgnijmy jeszcze do tekstu *O istocie sztuki*, gdzie pobrzmiewa jednak gdzieś głęboko idea nadrzędnej roli sztuki. Jest to raczej nawiązanie do romantycznej idei twórczości sięgającej po nieśmiertelność (warto podkreślić, że zarówno Mickiewicz, jak i inni poeci doby romantyzmu odwoływali się do sztuki antycznej i chętnie sięgali w swych tekstach po horacjański motyw *exegi monumentum*) niż młodopolska „sztuka dla sztuki”, którą artysta kontestował. Pisze sam Chmielowski:

Udziałem człowieka jest siebie samego zakłócić w słowo, kamień, tony – przez to jest nieśmiertelny nawet na ziemi, nie umiera, zostaje jako przyjaciel albo mistrz dla tych, co przychodzą po nim³¹.

²⁷ M. Gołąb, *Ut pictura musica. O wybranych wątkach idei muzyczności malarstwa w estetyce, krytyce i sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Mikolajus Konstantinas Ciurlionis. Litewski malarz i kompozytor*, oprac. I przygotowały do druku H. Olszewska-Jarema i J. |Szeligowska-Farquhar, Katowice 2006, s. 87–106.

²⁸ Tamże, s. 92–93.

²⁹ L. Siemieński, *Z wystawy obrazów Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Czas” z 1 V 1870, cyt. za: o. W. Kluz, *Adam Chmielowski – Brat Albert*, s. 56.

³⁰ M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1976, s. 236.

³¹ A. Chmielowski, *O istocie sztuki*, „Ateneum”, t. II. 1876, z. 4, s. 430.

W przypadku Chmielowskiego ta wizja nieśmiertelności w pozostawionych dziełach została boleśnie zakwestionowana przez fakt zniszczenia wielu obrazów pod koniec życia artysty. Pewnie musiało się w nim wówczas zrodzić pytanie, czy rzeczywiście sztuka może prowadzić do nieśmiertelności. Może wtedy, po doświadczeniach życia spełnionego w służbie najuboższemu, obrazy uznał już za całkiem inną historię. A przecież trudno nie zgodzić się z myślą, że „szereg tych przodków moralnych, to bogactwo i szlachectwo ludzkości, nitka, co ją łączy z Bogiem, droga do prawdy, to jedyny bezpośredni cel sztuki”.³²

Bibliografia

1. E. Czerwińska, katalog wystawy: Adam Chmielowski - Św. Brat Albert, Kraków 1995.
2. *Mikolajus Ciurlionis, Litewski malarz i kompozytor, praca zbiorowa*, red. E. Gistler, Katowice 2006.
3. P. Górka, *Paleta i pióro*, Kraków 1956.
4. W. Kluz OCD, *Adam Chmielowski. Brat Albert*, Kraków 1976.
5. K. Michalski, *Brat Albert*, Londyn, przedruk: Kraków 1946.
6. A. Okońska, *Adam Chmielowski*, Warszawa 1967.
7. St. Rodziński, *Obrazy Czasu*, Lublin 2001.
8. S. Skwarczyńska, *Adama Chmielowskiego rozprawa O istocie sztuki*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.

Streszczenie

Dzieła Adama Chmielowskiego do dziś nie są powszechnie znane, jakkolwiek relacje współczesnych mu i późniejszych malarzy dowodzą, iż pod wieloma względami był w historii polskiej sztuki prekursorem impresjonizmu i symbolizmu – zarówno w twórczości malarskiej, jak i teoretycznej („O istocie sztuki”). Był wybitnym kolorystą, koncentrował się na estetycznych i emocjonalnych aspektach krajobrazu, jego pejzaże o wyraźnych cechach synestetycznych (rytm, harmonia, nastrojenie; powtarzające się motywy, zestrojenia barwne) stanowią zaproszenie do kontemplacji.

Słowa kluczowe: święty-malarz, kolorysta, teoretyk sztuki, symbolizm, impresjonizm, synestezja

St Albert Chmielowski's Person and Work as Seen by Painters

Summary

Adam Chmielowski's artistic output has not been made widely known up to now, although the reports of his contemporary artists as well as the ones of later generations prove that in many respects he was a precursor of impressionism and symbolism in the history of Polish art – both in his artistic works and the theoretical ones („About the Essence of Art”). He was an outstanding colourist focused upon the aesthetic and emotional aspects of scenery; his landscapes of pronounced synesthetic values (rhythm, harmony, feeling; repeated motifs, colour schemes) invite the viewers to contemplation.

Key words: saint-painter, colourist, art-theoretician, symbolism, impressionism, synesthesia

³² Tamże.