

Łuszczewicz Przewidywanie dziejów Seksty
Julian Pięknym.

OGÓLNEGO ZBIORU TOM 140.

BIBLIOTEKA
WARSZAWSKA

PISMO POŚWIĘCONE
NAUKOM, SZTUKOM I PRZEMYSŁOWI.

1875.

— 36 —

3:
Tom czwarty.

INSPYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 7
Tel. 26-68-63

W A R S Z A W A.

Skład i Eksp. Główny w Księg. GEBETHNERA i WOLFFA.

—
1875.



Дозволено Цензурою.
Варшава 17 Сентября 1875 года.

20.486

W drukarni Józefa Bergera, w Warszawie, Elektoralna Nr. 14.



PRZEGLĄD KRYTYCZNY
DZIEJÓW SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH
W KRAKOWIE (1818—1873).

SKRĘŚLIE

Wł. Łuszczkiewicz.

O ile ważną jest dla historyka sztuki północnej epoka, gdy się ona wyswobadza z więzów bizantynizmu; o ile z całą skrętnością śledzą dziś badacze najmniejszy objaw swobodniejszego jej rozwoju i wynajdują imiona mistrzów co pierwsi umieli być samemi sobą; to nie-mniej ważnemi są chwile ostatnie zeszłego wieku i początków XIX-ego. Geneza bowiem dzisiejszego pojęcia sztuk pięknych, epoka w której otrząsa się malarstwo, rzeźba i architektura północnej i zachodniej Europy z przesądów włoskiego szkolarstwa XVIII-go wieku, obchodzić musi każdego, kogo obchodzi rozwiązanie zagadki nie małej, jaką jest tak nagły wzrost sztuki ostatnich czasów. Winkelman, Mengs, Dawid, Carstens i cały ruch artystów niemieckich w Rzymie w owych czasach, stanowią dziś wdzięczne pole dla badacza dziejów sztuki. Najdrobniejsze, napozór nic nieznaczące okoliczności, towarzyszące rodzącemu się romantyzmowi plastyki, urastają do znaczenia dzisiejszego, podnoszą się imiona nieznane artystów, którzy w skromności ducha pracując, otworzyli bramy nowemu odrodzeniu się sztuki.

Każdy naród rozpoczyna tu nanowo dzieje swęj dzisiejszej sztuki; jakże bowiem i my daleko odeszliśmy od tych pojęć, w jakie ujęły ostatnie dziesiątki lat zeszłego wieku sztukę zostającą w usługach dworów. W miejsce obrazów mglistych, o typie jednym człowieka z gładkiem ciałem, bez duszy i kości, natury drobnej buduarowej, widzianej przez nieczyste szkło, utworów zimnych, niezrozumiałych, treścią napuszoną, bezduszną, a nawet nieloiczną, stoimy dziś w obec utworów malarstwa i rzeźby pełnych niewymuszonej prawdy i energii, obcujemy z postaciami obrazów i posągów, jako z indywidualiami pełnemi życia, a zachowując cześć dla wszystkiego co wzniosłego i pięknego pozostała przeszłość, umiemy znów być samemi sobą. Rosnąca uniwersalność wykształcenia znalazła i u nas wyraz w malarstwie historycznym i gieniusz narodowy powstaje na tém polu. Chcemy mówić o Janie Matejce.

Wykazanie jaką rolę w tém przeobrażeniu sztuki, odegrały szkoły i akademie sztuk pięknych, będzie zadaniem przyszłego historyka sztuki; co do nas zdaje nam się, że pisząc dzieje krakowskiej szkoły, wyświadcymy przysługę temu, któryby o naszych usiłowaniach chciał



kiedyś pisać odszukując genezy Matejki. Kreśląc ten przegląd dzieł szkoły krakowskiej, mamy nadzieję, że zachęci praca ta drugich do napisania historii warszawskich i wileńskich szkół sztuk pięknych.

Jeżeli prawdą jest iż sztuki piękne są zwierciadłem, w którym się odbija społeczeństwo; to z drugiej strony jest niezawodnym, iż nie zawsze dorasta ono do tego, aby mieć sztuki plastyczne. Wymagają one przedewszystkiem zdrowego ustroju narodowego, jasno stawiających się idei, swobody myśli nie krępowanej panującym sentymentalizmem i bogactwa materyalnego. Pewnego stopnia zadowolenie, wiara w siebie, daje siłę twórczości w plastyce, jasność wyrażenia i formę swobodną a godną. Na tle uczuć mglistych może się rodzić pewien rodzaj poezyi, ale rzeźby i obrazy nie mogą mieć charakteru artystycznego; bo gdzie łzami przepełnione oko a uczucie marzy o lepszej przyszłości, tam powstają widziadła poetyczne przymglone, ale nie obrazy i rzeźby realną piękną odziane szatą.

W takim położeniu nie ma potrzeby wielkiej sztuki, wystarczy i zadowolni najuboższa, najlżejsza jej szata: uczuciu wystarczy zbiorami pamiętek i wspomnienia.

Taki stan społeczeństwa naszego w drugim dziesiątku naszego stolecia, a nie ubóstwo same materyalne kraju, były powodem, że cały ten ruch sztuki ogromny, porywający we Francyi i Rzymie, do nas a szczególnie do Krakowa nie doszedł, i lata na to jeszcze czekać trzeba było. Piękność świata realnego nie przemawia do nas, jeszcze tém mniej myśleć o odzianiu jej szatą ideału; najpiękniejsze widoki okolic miasta Krakowa nie umieją inaczej natchnąć Wężyka jak wspomnieniami, unika on spojżenia oko w oko przyrodzie tej, a w miejsce plastyki żywej daje nudny liryzm. Bohaterowie dramatów owoczesnych w pieśniach historycznych Niemcewicza, mająż jakiegokolwiek piętno realnej piękności? Sam autor Sybilli z zamkniętymi na świat oczyma, umie znaleźć w głębi duszy swój, tylko obrazy wewnętrznego życia, umie tylko marzyć.

A jednak tych mglistych marzeń, na tle przeszłości osnutych, był przedstawicielem w malarstwie owych czasów w Krakowie, Michał Stachowicz. Moglibyśmy dziś zaprzeczyć mu tytułu artysty, bo nie pojmował zupełnie warunków formy; nie można go przyczepić do żadnego kierunku artystycznego tych czasów w których żył: możemy twierdzić, że nie umiał ani rysować, ani malować, jednak był on wier-nym odbiciem społeczeństwa, w którym się znajdował. Przedstawiciel malarstwa cechowego, który zasłyszal o wielkich imionach malarzy świata, posiadał ten dar, który i u chłopka się zdarza: zaznaczania farbami tego, co w rozmarzonej imaginacyi dawało niejakię przypomnienie kształtów natury. Posiadał on tylko odrobinę tej sztuki co w oddźwięku rzemieślnictwa włoskiego doszło do jego czasu; trochę poczucia układu linii w obrazach religijnych, będących najczęściej kopią z rycin dokonaną. O dążnościach szkoły Dawida nie zasłyszal

nigdy, a t \acute{e} m mniej o usiłowaniach odrodzenia się sztuki. Był to jeden z tych cechowych malarzy, co nauczył się robić dekoracyjne pejzaże a na ich tle ustawiać figury ludzkie jako stafaż. Natura nie robiła na nim wrażenia, nie zapalała go piękność linii, majestat światłocienia i kolorytu przyrody; miał on swoje sposoby pojmowania malarstwa, które mu zawsze wystarczały.

Najwznieślejczy umysł, najpoetyczniej marząca dusza Woronicza znajduje t \acute{e} ż w Stachowiczu stosownego malarza do ozdobienia ścian pałacu biskupiego w Krakowie, jak gdyby przysłowie francuzkie *les extremes se touchent* miało się sprawdzić.

Biskup dyktuje sceny malarzom, to rzecz zwykła w dziejach sztuki, gdy wspólne im są przymioty wielkości; a wieszcz narodowy posługujący się rzemieślniczą ręką dla przeprowadzenia swoich pomysłów, mógł się ukazać tylko w okolicznościach jak nasze. Ale cóż? jak przepięknie uczuciem pobożnym serce pierwszych chrześcian wymaga od malarstwa znaku tylko, symbolu, bo resztę dojrzało okiem duszy; tak dla Woronicza wystarczającym był malarz. Obrazy ścienne pałacu biskupiego nie są t \acute{e} ż ani byłyby, gdyby je ogień ocalił, zdolne wywołać wrażenia w naszym społeczeństwie, bo brak im potęgi sztuki rzeczywist \acute{e} j, a klucz do odgadnięcia jasnych dla Woronicza znaków, kreślonych przez Stachowicza zaginął: obrazy jego potrzebują dziś dla nas podpisów, co oznaczają. Czuł to sam biskup poeta, zostawiając pokoleniom poetyczny opis tych malowań ¹⁾. Stachowicz ma jedną zasługę, to jest że służył dobrze sw \acute{e} j epoce, a malował to co było na sercu; nowych dróg sztuce nie nadał i nie odznacza się ani formą pomysłu, bo myśl jego rozpiezchnięta, skupić wszystkiego w obrazie do jednego celu nie umi \acute{e} ; ani dramatycznością lub życiem postaci, bo te stanowią zwykle ciżbę główek nad sobą, ani rysunkiem figur i kolorytem, gdyż to wszystko u niego dziecinne, na jeden sposób oddane. Chwałą go ze scen chłopskich: jego wesela mają tryskać ogniem i werwą, ależ jeżeli to prawda, że umi \acute{e} chwytać naturę chłopka krakowskiego, to patrzy na sw \acute{o} j wzór tak zdaleka, że wszystko co jest osobowością, ginie, a pozostaje szata powierzchowna z gruba ociosana.

A jak poezya tych epok w których malarz nasz występował, nie zostawiła w spuściznie ani jednej now \acute{e} j myśli, tak po Stachowiczu została tylko tradycja wielkości, któr \acute{e} j my dziś dopatrzeć się nie możemy. Artysta nie pójdzie do obrazów jego po radę, może jedynie badacz dziejów kultury zastanowi się nad niemi, aby skreślić epokę tak małą mającą poczucia do sztuki rzeczywist \acute{e} j.

Współcześni malarze cechowi krakowscy mieli przedstawiciela w Gutowskim Wojciechu, zmarłym 1814 roku, który malował kościoły, przedłużając pojęcie niemieckiego *zopfu*, które odziedziczył po swym nauczycielu Molitorze. Nie da się on porównać z Andrzejem Radwań-

¹⁾ Kraków i jego okolice, Grabowskiego, edyoya pierwsza.

skim, którego prace jakąkolwiek posiadały oryginalność pędzla. Dominik Estreicher należał już do dawniejszej epoki.

Nie można tu pominąć dyrektora obserwatorium krakowskiego Józefa Łęskiego, nie była mu obcą znajomość prawideł sztuki, które nabył za pobyt w Paryżu; w duszy jego odzywał się często klasycyzm Dawida; ale jako artysta występował zbyt mało i to głównie rysując ilustracje, że na szali sztuki Krakowa zaważyć wiele nie mógł.

Cóż powiedzieć o ruchu na polu rzeźby w Krakowie, nad to, iż zejść musiało do rzędu rzemiosła. Najwyższem zadaniem kującego nagrobki było przedstawić niewiastę płaczącą, trawestowane genjusze z pochodnią według rycin zeszłego wieku; inna rzeźba nie istniała. Przekopiwanie biustu, odlanie z gipsu, bywało rzeczą zadziwiającą, ale głównie ograniczano się do popiersi pośmiertnych „tak dokładnych iż je każdy poznawał.” Jedynym rzeźbiarzem długi czas był Galli, który modelował muzę do pomnika Kopernika w kościele Św. Anny. Ileż nie zyskiwał pochwał prosty chłopek Jan Brożek z Lipowca za swoje roboty snycerskie, wszakże portret tego sławnego naówczas artysty malowany przez prof. Józefa Brodowskiego zawieszonym został w szkole sztuk pięknych, gdzie dotąd się przechowuje. Rzeźba w ojcystém mieście Wita Stwosza nie wyrobiła sobie jeszcze prawa obywatelstwa; zadawałniały publiczność gipsowe koszyki z owocami, malowane *ad vivum* i tym podobne.

Dodać do obrazu tego musimy, że wyrocznią dla wszystkich tych pseudo artystów była książka in folio, zawierająca naukę rysunku, z poszanowaniem podawana sobie, której tytuł: *Das durch Theorie erfundene Practic oder gründlich verfasste Regeln* etc. etc. w trzech częściach, przez Jana Daniela Preisslera w r. 1780 wydana w Norymberdze. Po sąd o niej odsyłamy czytelnika do tablic w niej umieszczonych.

O architekturze powiem, co wystarczyć powinno, że tak ksiądz Sierakowski, jak Szczepan Humbert Francuz, ten ostatni z powołania budowniczy, chętnie ofiarowywali i to bezpłatnie projekta na przebudowanie facyat, kamienic, jeżeli te były staroświeckie, to jest nie *barocco*. Tutaj w całej obszerności stosowano prawa o porządkach architektonicznych.

Taki był stan rzeczy na polu sztuki, gdy się zjawiają w Krakowie nowi artyści; jeden z nich przybywa ze sławą malarza portretów jako uczeń Lampiego i Smuglewicza, to Józef Peszka, drugi ma być wielkim i płodnym rysownikiem, a jest uczniem akademii wiedeńskiej, kształcony tamże kosztem księżnej marszałkowej Lubomirskiej: to Józef Brodowski mianowany professorem rysunku w liceum św. Anny.

Odtąd poczynają się dzieje szkoły sztuk pięknych.

I.

1818—1831.

Chwilę, w której statut urządzający Rzeczpospolitą krakowską w roku 1818 zaprowadził przy uniwersytecie Jagiellońskim posady

professorów rysunku, malarstwa i rzeźby, uważać należy za datę założenia Szkoły sztuk pięknych krakowskiej. Po raz-to bowiem pierwszy młodzież obdarzona miłością piękna, miała sposobność po za cechem malarskim lub prywatną nauką, znaleźć podstawę rzeczywistego wykształcenia pod okiem professorów utrzymywanych kosztem rządu. Brak jasnego i dzisiaj jeszcze u nas pojęcia o zadaniu szkoły sztuk pięknych, mógł jedynie odnieść jęj początek w dawniejsze nieco czasy. Są bowiem tacy co go widzą w epoce zeszłego wieku, gdy uniwersytet Jagielloński bierze w opiekę cech malarski, lub później, gdy za czasów Kołłątaja przybywa Dominik Estreicher dla nauczania w szkołach średnich, lub w końcu nareszcie gdy za czasów rządu austriackiego zaprowadzono rysunek po gimnazyach. Podniesienie słabej korporacji cechowej do znaczenia jakoby akademii, świadczyć może o dobrych chęciach uniwersytetu, ale nie o myśli wprowadzenia nauki sztuki na dobre tory; zaś nauczanie rysunku w gimnazjum jest czémś, ale niekoniecznie kształceniem pokolenia artystów, nie jest bowiem każdy rysujący artystą, jak umiejący pisać kaligraficznie literatem lub uczonym.

Jakie powody kierowały tymi, którzy uznali potrzebę onych posad przy uniwersytecie? wywołałaż je rzeczywista miłość sztuki lub więcj chęć pomieszczenia tutaj odznaczających się talentami professorów, czy przyjsia w pomoc młodzieży; nie umiemy stanowczo twierdzić. Zaslugę przyznają w tém professorowi gimnazjum s. Anny Józefowi Brodowskiemu, zarówno jak professorom uniwersytetu: Feliksowi Radwańskiemu i Józefowi Łęskiemu: miłość do sztuki tym ostatnim nie była obcą.

Zaprowadzanie nauki sztuk pięknych przy uniwersytecie jest właściwością krajów, które nieposiadając dla nich w przeszłości zakładów osobnych, chciały zaradzić potrzebie może mniej stosownym ale łatwym kosztem. Wyjątkowe położenie kraju po wojnach Napoleońskich pragnęto gwałtem nawiązać tradycję opieki nad sztuką Stanisławowskich czasów. W Wilnie, a następnie w Warszawie istnieją już dawniej przy uniwersytetach posady professorów malarstwa, rzeźby i architektury; tam Smuglewicz, Rustem, Gurewicz, Jelski; tu Bacciarelli, Blank, i Maliński kształcą młodzież w sztukach pięknych. Ubożuchna rodząca się sztuka, musiała się zniwelować do uniwersyteckich zajęć, strzedz się wybrków fantazyi, artystycznych marzeń a przyjąc kierunek zimnych umiejętności. Trudno też jęj wzbic się wyżej po nad cześć, jaką słusznie ma kraj dla potęgi słowa, obok Brodzińskich i Osińskich w uniwersytecie Warszawskim, jakicbże trzeba było professorów malarstwa, rzeźby i architektury, aby zapewnić w gmachu uniwersyteckim dla sztuki szacunek.

Utworzenie posad powyższych przy uniwersytecie Krakowskim było naśladownictwem Warszawy i Wilna; nie mogło małe miasto postawić się wyżej, utworzyć samodzielnej szkoły sztuk pięknych. Na to nie było funduszków, ani nie wywoływała tój potrzeby chwila wzniesionych uczuć a spokojnego tryumfowania społeczności

krakowskiej. Statut wyżej wzmiankowany, wypracowany przez komisją organizacyjną dla uniwersytetu, w paragrafie 17 wstępu, wypowiada cel i nazwę szkoły. Opiewa on: „dla rozszerzenia nauki sztuk pięknych, dołączoną została do uniwersytetu akademii sztuk pięknych.” Tytuł ten jak zobaczymy, trochę za wspianiały, odpowiadać zdaje się paragrafowi 4-mu wewnętrznego urządzenia uniwersytetu, który uważa korporacją professorów uniwersytetu „jako ciało uczące i naukowe“ a może wedle § 5 tegoż urządzenia „przybierać do swego grona uczonych i utrzymywać stosunki z innymi korporacjami naukowymi.” Professorowie więc szkoły sztuk pięknych przy uniwersytecie odpowiadać mieli akademii sztuk wedle ówczesnych pojęć; jak zobaczymy z przywileju tego nie korzystali i nikogo do grona swego nie przyjęli od pierwszego zawiązku.

Słuszniej zapewne jak w uniwersytecie Warszawskim, sztuki piękne zajęły w uniwersytecie Krakowskim stanowisko niezależne od wydziałów innych; bo jeżeli tam należały one do wydziału literackiego, tutaj tworzyły osobną szkołę pod zwierzchnictwem rektora uniwersytetu. Statut téż organizujący daje profesorom wszelką władzę w prowadzeniu szkoły, skoro mówi w § 18 wstępu: „każdy z dwóch professorów dawać będzie sześć lekcyj tygodniowo, teorii sztuk (wykłady nauk pomocniczych) a oddzielnie lekcye rysunku i malarstwa” a § 19 wyjaśnia i określa bliżej ich zajęcia tylko w tych słowach: „uniwersytet wyznaczy miejsce dla akademii sztuk, składające się z wielkiej sali i przyległego pokoju, w którym professorowie kolejno obowiązani będą znajdować się w przedpołudniowych godzinach od 8-ej do 12-ej, dla kierowania pracą uczniów i wspierania ich radami.”

Mniej szczęśliwe pole dane jest nauce rzeźbiarstwa; statut wspomina o nauczycielu rzeźby (§ 23) mówiąc o nauczycielach języków żyjących, jazdy konnej, pływania i tańca (sic); równa go co do godzin obowiązków z nimi: „taki sam obowiązek (to jest cztery godziny na tydzień) włożony będzie na profesora rzeźbiarstwa, który dawać będzie lekcye w miejscu przeznaczoném na akademię sztuk pięknych pod dozorem jéj professorów.” Statut nakoniec odpowiadając na zarzuty przeciwników, że nie posiadamy zbioru obrazów tak koniecznych wedle zapatrywań się miłośników swego czasu uprasza (§ 20) duchowieństwo i mieszkańców Krakowa i okolic, o udzielenie lub pozyczenie obrazów w celu pomieszczenia ich do kopiowania w sali akademii sztuk pięknych.

Na pierwsze urządzenie szkoły téj, budżet uniwersytetu z roku 1817/18 przeznaczają jako nadzwyczajny wydatek złp. 2,000 a 1,400 złp. rocznie na wydatki naukowe, stale co rok pobierać się mające.

Przyznać potrzeba zdrowy rozum projektujących, że postawili tak ogólny zarys szkoły pozostawiając zarządzenie wewnętrzne przyszłym profesorom; mieli mieć oni tyle swobody, ile dozwalały środki pieniężne, a nie były one zbyt małe na owe czasy, gdy wystarczyć musiały i w dzisiejszych czasach na cele o wiele szerszych zakresów.

Całkowity budżet szkoły na rok 1817/18 wynosił 11,000 złp., z tych 8,000 złp. dla dwóch profesorów rysunku i malarstwa, nauczyciel rzeźby pobierał 1,000 złp., dozorca 600 złp. a w końcu owe 1,400 złp. na wydatki szkolne. Powiadamy więc że jak na Kraków, szkołka ta była niezłe zaopatrzoną, tém więcej, gdy za owe 2,000 złp. sprowadzono z Warszawy piękne odlewy gipsowe antyków jużto posągów jak Laokooona, Gładyatora, Wenerę, już popiersi i biustów.

Cała przyszłość szkoły zależała od pierwszych profesorów, którzy mieli zająć się jej wewnętrznem urządzeniem, wygotować plan nauki i rozdzielić między sobą pracę. Trzeba było rzeczywiście nie tylko artysty obdarzonego łatwością wykonania, praktyka jak nazywają, ale głębiej myślącego, o wysokiem wykształceniu artystycznem, aby mógł wywiązać się z poleconego mu zadania zarządzenia szkołą, pchnięcia jej na tory, jakich wymagała już odradzająca się po świecie sztuka. Na nieszczęście nominowani przez senat Rzeczypospolitej nowi profesorowie, nie posiadali tych warunków, a przynosili prócz tego, jeden z nich pojęcia malarstwa z czasów Stanisława Augusta, drugi liche teorye wiedeńskiej szkoły sztuk pięknych!

Cały przewrót wyobrażeń w sztuce wywołany po świecie przez sławnego Ludwika Dawida, który otwierając nowe drogi w pojęciu piękna zwrotem ku arcydziełom starożytnej rzeźby i natury, tworzy klasycyzm w malarstwie, nie doszedł jeszcze do wiedzy tych pierwszych profesorów szkoły. To dobrze że nie spotkali się z jej smutnemi następstwami; ależ Girodet, Gros i Guerin otworzyli już wtedy swoje pracownie. Gros, kolorysta i miłośnik zacięty realizmu, tworzy generację eklektyków, złożoną z ludzi zdolnych, marzących ciągle o malarstwie, które może łączyć w sobie wszystkie wyobrażenia sztuki nie kłócąc ich ze sobą. Uczniowie Girodeta dotrwają w klasycyzmie Dawidowskim do końca, gdy Guerin uczuciowy, łagodny, wyprowadzi ze swój pracowni takie potęgi romantyzmu jak Gericault i Delacroix. Nasi profesorowie nie zasłyszeli słów Gericaulta, że natura jest źródłem nieprzebranem natchnień, że pędzel zyskuje, kiedy nie jest wszędzie równie gładkim a koloryt jest potężnym środkiem wyrażenia. Nierównie obcym był dla nich współczesny ruch sztuki w Rzymie, był to raczej jej szturm, w którym występowały też same elementa co w literaturze w walce przeciw starym formom użytym.

Rysunki Carstensa, którego tu za przodownika należy uważać, nie zawsze poprawne, odzywają się duszą na wystawie jego prac w roku 1795. Koch maluje sceny z Dantego i Ossyana, Wagner i Lorsch należą do pierwszych pejzażystów; na czele malarzy Niemców stoją Carstens i Thorwaldsen, którzy duszą i ciałem studyują na nowo starożytność klasyczną. Element religijny jeszcze nie wszedł na widownię sztuki, ale Eschyles, Dante, Ossyan, Szekspir pożyczają treść obrazom.

Połączonemi siłami Overbecka, Schnorra, Veita powstają freski w Casa Bartoldiana w roku 1815, w Villa Massimi 1817, które uważać musimy jako kamień węgielny odrodzonej niemieckiej sztuki.

Kornelius zdobył rzymskie przenosi do Monachium.

Peszka Józef i Brodowski mieli być fundatorami krakowskiej szkoły sztuk pięknych, bo oni to byli tymi szczęśliwymi, którym posady profesorskie w nowo zarządzonej szkole przyznano. Nauczycielem rzeźbiarstwa został jakiś Riedlinger. O wyborze stosowniejszym nie można było myśleć w Krakowie, który innych artystów malarzy, jak zwano portretowych, nie miał.

Peszka osiadł od niedawna w Krakowie, przywoził z Litwy sławę malarza; Brodowski okazywał wysoką łatwość w rysunku i jako profesor gimnazjum zadziwiał współczesnych „obfitością rzutów” to jest, że potrafił narysować kródką tysiące głów na godzinę jako wzory dla uczniów.

Jeżeli do przeprowadzenia dzieła organizacji potrzeba umysłów zgodnych, zdolnych do porozumienia się; jeżeli szkoła sztuk pięknych wymaga przeprowadzenia w nauce mniej więcej zbliżonych zapatrywań profesorów: to w tym składzie rzeczy wybór przewodników krakowskiej szkoły był najniezwyklejszym. Nie mogło być przeciwnieństw większych w charakterze osobistym, w pojęciu sztuki i nauczania jak między Peszką a Brodowskim. Przypatrzmyż im się bliżej.

Józef Peszka Krakowianin należał do liczby artystów, którzy wyuczwszy się malarstwa w kraju, poza jego granicę nie wydalali się. Jeździł on tylko za pracą do Petersburga. Był to zany, poczciwy i pracowity człowiek, kochający swój zawód, ale w żadnym razie nie artysta samodzielny, torujący nowe drogi w sztuce. Jak skala fantazyi, tak skala pędzla były u niego bardzo skąpe, nie dążył do nowego, ani go porывała natura i jej cuda. Obcą mu była sztuka klasyczna: siedł ślepo za wzorami swoich nauczycieli: Smuglewicza, którego ciągle miał na ustach i Lampiego ojca będąc ich skromnym odbłaskiem.

Głównym zadaniem jego pędzla miały być portrety, ale są one jako pojęcie indywidualności, słabe, bezduszne, z tą dobrodusnością wyrazu i wymuszonej miękkości słodczy, któremi malarz zarówno obdarza męża stanu jak tklivą niewiastę. Płynność malowania i gładkość pędzla, przy delikatnej a mglistej karnacji, wedle jednej zawsze rutyny dokonane, zastępują miejsce prawdy i potęgi w oddaniu indywidualności. Drobnosci uczucia szła u Peszki w parze z niepewnością form, kolorytu i światłocienia, nie kłopotał się o blask i siłę kolorytu, o powierzchnię malowanych przedmiotów natury, jakoby one wszystkie równie gładkie były.

Jeżeli tak obok malarza pozująca żywa natura nie może wywołać współuczucia pędzla, tém mniej to uczynić zdoła świat fantazyi. Peszka, za daleko odsunął się od Smuglewicza: pojęcia jego o obrazach historycznych stoją niżej krytyki, a pokazują nie tylko brak wyższych pojęć sztuki, ale pierwszych elementarnych zasad rysunków figur i perspektywy: śladu indywidualności postaci już tu niewidac.

Jeżeli w Smuglewiczu jest wysoka łatwość w rzuceniu postaci na płótno, w urządzeniu obrazu wyrobiony gust, to w obrazach pseudo-

historycznych Peszki, żadnego urządzenia obrazu, żadnej fantazyi twórczej niema, są tylko teatralne lalki ustawiane bezmyślnie a gładkim oddane pędzlem.

Względnie Stachowicza, Peszka był artystą wyższym przez swoje portrety, należał do familii malarzy europejskich Lampiego ojca i Grasego, ale tym nigdy niedorównał w talencie.

Takim był pierwszy professor teoryi sztuki i praktyki w Krakowskiej szkole.

Józef Brodowski imiennik professora Warszawskiej szkoły, rodem i pojęciami był tém, co nazywali wówczas w Krakowie ogromnym talentem, to jest śmiałym, bezmyślnym rysownikiem i malarzem. Zdolności wrodzone w rodzaju Orłowskiego, łatwość szkicowania kredą wszystkiego co miał przed oczyma, a jednak bez ścisłości obserwacyi, skrzywiło w nim trochę nabytej wiedzy w najlichszej wówczas akademii Wiedeńskiej, dokąd był wysłany przez księżnę marszałkową Izabellę Lubomirską; pojęcia form nadzwyczaj słabe, modelowanie zastąpione szeregiem jakichś krések, oto charakter rysunków jego, które mu służyły za wzór do malowania: bał się stanąć z pędzlem przed naturą. Wykształcenie jego artystyczne stało na równi z lekkomyślnością wykonania, obcym mu był klasycyzm zbyt mało poetyczny, aby do romantyzmu mieć pretensyą. Sława tego malarza nie przeszła też po zagranicę Krakowa, pozostało po nim trochę portretów i Herkules w zbiorach szkoły sztuk pięknych, obraz Św. Piotra odbierającego klucze od Chrystusa w ołtarzu wielkim kościoła tegoż świętego w Krakowie, i te kilkadziesiąt rysunków, zatraconych zabytków architektury Krakowa, których wykonanie do zastóg należy mu policzyć. Ważność zabytków przeszłości miała tylko pamiątkowe znaczenie u Brodowskiego zarówno jak u współczesnych. Pracowitym nie można nazwać tego drugiego professora szkoły sztuk pięknych.

Jak widzimy, obaj professorowie nie należeli do wyższych artystycznych indywidualności, trudno też któremukolwiek z nich przyznać wyższość; kierunek jaki przyjęły sztuki po świecie był im zupełnie obcy. Zamknięci w ciasnych szrankach rutyny malarskiej, nieposiadający wyższego wykształcenia, mogliż nakreślić program nauki, której celu sami jasno nie widzieli. Tylko wyższość rzeczywista jednego z nich, mogłaby wzbudzić poszanowanie dla zasad jego w nauczaniu i nadać kierunek wychowaniu artystów, w okolicznościach jak nasze mogło tylko zgodne zapatrywanie się obu przydać do tego; téj zgody między Peszką i Brodowskim nie było: obaj chcieli mieć równe znaczenie professorskie.

Długą i trudną jest nauka sztuki, od której i największej zdolności niewolno się dziś odsuwać, jeżeli chce dojść do najwyższych celów. To zadanie stawiają sobie szkoły sztuk pięknych, a prowadząc przez wszystkie stopnie praktyki coraz wyższe, kształcąc jego rozum, uczucie poetyczne, fantazyą zarówno jak oko i rękę, puszczają tak wy-

chowanego w świat szeroki i każą mu tam dopełniać swęj wiedzy. Nato praca i najgorliwszego profesora, ale jednego wystarczyć nie zawsze może. Ztąd do przeprowadzenia systematycznego nauki potrzeba licznych profesorów w każdęj szkole lub akademii sztuk pięknych. Jako instytucja publiczna ma z całym uszanowaniem jednostek, przeprowadzić zasadę wspólności nauki, tak zwanych kursów lub klasz coraz wyżęj usposabiającyęch. Studya specyalne, tak zwane dziś „meisterschule” są najwyższym szczeblem szkolnęj nauki.

Zadaniem organizatorów miał być rozdział pracy między profesorów i rozkład nauki, a na przeszkodzie w zaprojektowaniu tego, stanęła niezgoda, a może więćej nieświadomość. Prywatną domową lekcyę rysunku i malarstwa jaką zwykli byli obdzielać amatorów, przemieśli obaj profesorowie w nowo urządzone gmach szkolny, a zapomniawszy o wyższym celu szkoły, zamknęli się każdy z nich z osobnbm kółkiem swych prozelitów, to jest uczniów. Nawet piękny zbiór odlewów gipsowych z antyków, nie podał myśli urządzenia przynajmniej nauki rysunku w właściwy akademicki sposób; starożytna sztuka weszła w mury Krakowa, niepostrzeżona, niezrozumiana, nie umiała wzbudzić nawet w profesorach zapału, tēm mniej kierunku wskazać w nauce.

Professor Peszka poprzestawał w nięj na wprawieniu ręki w kopjowanie rysowanych wzorów, do czego służyły własne jego rysunki, sztychy lub litografie. Chodziło mu tutaj o to jedynie, żeby uczniowie popisać się mogli przed rodzicami jak ładnie rysują. Szczęśliwy kto przekopjował tuszem księcia Józefa Poniatowskiego na koniu skaczącego do Elstery lub popiersie Kochanowskiego, Konarskiego, w sposób lekki, rozdmuchany, kredką czarną, czerwoną lub żółtą. Portret z natury krędką na tonowym papierze, stanowił dalsze przejście dla niektórych uczniów, a dopełniało nauki przekopjowanie olejno któregós obrazu ze zbiorów szkolnych. Na tēm schodziły lata uczniom Peszki.

U Brodowskiego, kopjowano podobnie, tylko śmiałość rzucenia rysunku była najwyższą zasługą; głowy i figury kupowane od uczniów akademii Wiedeńskięj służyły za wzór ich uczniom: niektórzy posuwali się do malarstwa kopjując co się trafiło, co pożyczyć można było. I tutaj właściwych wspólnych studyów nie było, ale amatorska zabawka. Dodajmy że zapowiedziane w Statucie wykłady teoryi, prawie nigdy nie praktykowały się na seryo w szkole tych dwóch profesorów.

Mam przed oczyma prace studenckie utalentowanego ucznia Peszki z tych pierwszych lat szkoły, Stanisława Wysockiego, znanego powszechnie inżyniera, zgasłego w Warszawie przed kilką laty. Gdyby nie przekonanie że professor ten nie lubił zastępować pracą swoją usterek ucznia, sądziłbym że roboty te kredką i olejne są dziełem Peszki. Taż sama pobieżność w zrozumieniu kształtu i naciąganie do pewnego konwencyonalizmu; ten sam słodki, dobroduszny wyraz twarzy w portretach jasno okazują, że Peszka najwięćej mógł nauczyć tego co sam umiał: szerszego poglądu dać nie umiał.

Twierdzą niektórzy, że znakomity malarz Piotr Michałowski za-
wdzięczał pierwsze początki nauki Brodowskiemu Józefowi, że ta wer-
wa z jaką malował konie dostała się artyście w spadku po nauczycielu.
Byłby to jedyny uczeń, który umiał z jego konturów pobieżnych, mało
akcentowanych, powziąć świadomość o energii kształtów jaką się pra-
ce Michałowskiego odznaczać zawsze będą. Jan Głowacki lubił się
zawsze przyznawać że był uczniem Gizińskiego profesora rysunków
w Liceum Św. Anny.

Gdyby założenie choć tak małej szkoły sztuk pięknych w Kra-
kowie było wynikiem rozbudzonej miłości do sztuki, która urosła już
do stanowiska potrzeby ducha, byłyby się niezawodnie pokazały ko-
rzyści jej moralne i realne.

Szkoła tworząc ognisko artystycznej wiedzy, wyższej bezzaprze-
czenia nad tę, jaką mogło mieć społeczeństwo miasta, nie umiała już
od pierwszej chwili przedstawić jasnego pojęcia, czém jest rzeczywiście
sztuka. Toż samo rękodzieło malarskie i snycerskie jakie widziano po
za szkołą, przybiera tutaj tylko szlachetniejsze stanowisko; że malarz
jest twórcą dzieł wzniosłych, poetycznych a dążnością ku idealnemu
pięknu, różni się od tych, którymi kieruje ręka nie duch, szkoła wy-
powiedzieć nie umie. Sąd też o dziełach sztuki bliskiej założenia
szkoły epoki jest błachym a częstokroć śmiesznym, a można było żądać,
aby w niewielkiem miasteczku łatwo rozeszły się pojęcia artystyczne
professorów. Na nieszczęście nie mieli oni sami jasnój o nich wie-
dzy; gdy professor Brodowski śmie wystawić zgorszonej publiczności
Krakowa obraz nagiego modelu pod tytułem „Herkulesa zabijającego
Hydrę lerneńską“ gdy Peszka maluje swój obraz założenia rzeczywos-
politej Krakowskiej, publiczność traci czasem tę małą wiedzę jaką jój
dał Stachowicz. Zrozumiano tylko że sztuka jest czémś oderwaném
wymagającym znawstwa. Znawstwo też tu stoi na wysokości profes-
sorów, zasada się na rzucaniu słów bezmyślnych, a przedewszystkiém
ciemności i napuszystości stylu. Oto co piszą o obrazie owego Her-
kulesa profesora Brodowskiego „Herkules p. Brodowskiego ma wiele
prawdy (sic), co się tyczy anatomii, wysilenie się mordercy nad poczw-
rą widać doskonale w twarzy i muszkułach i to jest orginałem. Po-
stać zaś całego ciała jest kopją z natury Herkulesa północnego, a za-
tém jeżeli jakiejś podpada krytyce, wina jest oryginału a nie artysty...”).

Tenże sam recenzent pisze o malowaniach w sali Jagiellońskiej
w Collegium majus: „Stachowicz w całej piękności gieniusz rozwinął;
obrazy te kojarząc nas z przeszłością, do słodkich prowadzą westchnień
i stając się niejako balsamem na ukojenie bolesnych cierpień“ a dalej:
„znawca uzna tu w szczegółach obfitość wyobraźni (bo wszystko jest
oryginalne) układu czyli kompozycyi, konturów osób i struktur nie
wyszukana naturalność, draperyów i perspektywy doskonałość. Mi-
łośnik całego ogółu w każdym obrazie dostrzeże harmonijną natural-

1) Pszczółka Krakowska rok 1821.

ność cizby natłoku ludzi; charaktery tak całkowitej postawy jak i twarzy historycznych rozmaitego stopnia aż do prostego ludu, bez żadnego pożyczania jednych od drugich, z łatwością do podziwienia wykonane...¹⁾

Sąd więc o utworach malarstwa nie zmienił się pod wpływem szkoły i był on ten sam co przed laty dwoma, gdy piszą o rysunku młodego Stattlera według gliadiatora Borghezich, który nadesłał z Rzymu: „we względzie obszerności (sic) wielkiego posągu zachował proporcję na mniejszą nieco skalę w swoim rysunku, i działaniu muszkułów umiał nadać ruch i życie. Rok dopiero znajduje się w Rzymie a już nam przysłał Adama z kaplicy Syxta“.

Na obudzenie rzeczywistego pojęcia sztuki nie płynął nawet pobyt w Krakowie „kawalera Thorwaldsena“ on jednak pokazywał co jest dziełem sztuki w Krakowie; i dzieła Stwosza zaćmiły jego baczne oko, ale nie nauczyły Krakowian na co zapatrywać się mają. Jeśli tych kilku profesorów nieumiało zaważyć w sędzie o sztuce, to jednak przyznać potrzeba, że założenie szkoły wpłynęło na rozdział w pracy malarzkiej; malarz portretowy lub ścienny: wyraz ten posługiwał do oznaczenia artysty lub rękodzielnika. W szkole jak twierdzono uczono na portretowych, w cechu pozostali malarze dekoracyjni; ci ostatni malowali jeszcze obrazy do kościołów. Malarstwo portretowe podniesione do wyższej godności, stało się przystępnem dla zamożniejszej młodzieży przez założenie szkoły, i aby być malarzem niepotrzeba było terminować u majstra i kołysać mu dzieci, jak to bywało do tej chwili. Nie jest to zasługą pierwszych profesorów szkoły, ale tych mężów, co pomyśleli pierwsi o jej założeniu w Krakowie. Odtąd młodzież szlachecka wykształcona w szkołach, dobrze wychowana, zaczęła się u nas w Krakowie oddawać malarstwu i rzeźbie, a przytém co uboższe a gnieźdzące się dotąd w cechu, gdy okazało wyższą zdolność, mogło znaleźć naukę w szkole.

Wierzonoz że nauka ta w kraju zdolną jest do wytworzenia artystów? myliłby się każdy któryby tak chciał twierdzić: wiaryj tej niebyło nawet między profesorami. Brodowski w artykule pod tytułem szumnym „Myśl o założeniu Towarzystwa sztuk pięknych“ sam pisze w r. 1822, iż gdyby nie brakło obrazów do kopijowania, to doprowadzić będzie można wtenczas do pewnego stopnia doskonałości młodzieży w sztuce tak, iż ta „z łatwością kiedyś będzie mogła ćwiczyć się (sic) po zagranicznych akademiach“...²⁾ Na inném miejscu piszą w r. 1821 o szkole z powodu wystawy robót uczniów,... „z tém wszystkiém spodziewać się należy, że z czasem wzniesie się szkoła tak, że z tej sionki udawszy się zagranicę, trafią do przedpokojów i dalszych apartamentów. Już do tego przetorował im drogę młody Stattler“...³⁾

¹⁾ Pszczółka Krakowska, lipiec 1821 k. 190. ²⁾ Tamże 1822.

³⁾ Tamże r. 1821 k. 145.

Wiary w skutek nauczania w krajowej szkole nie mieli sami nauczający, nie miała jęj publiczność, bo nie znali celu sztuki, a zagranica przedstawiała im gotowe rezultaty usiłowań, których tam jak twierdzono z łatwością nabyć było można. Urządzenie szkoły, brak wzorów wywoływało też czasami ostre zdanie w pismach publicznych, ale nikomu na myśl nawet nie przychodziło kusić się o poprawienie złęgo. Zarzuty przeciw szkole pokazały się w r. 1821 w Gazecie krakowskiej, obrońca jęj w inném piśmie stara się przekonać czytelników, że zakład ten nie może się nazywać szkołą, bo szkoła, pisze on „to dom obszerny z salą okrągłą, z góry oświeconą, w której na podstawie żywy model w posturze przez nauczyciela ustawionęj stoi a uczniowie w okoł siedzą sposobiący się do malarstwa z papierem i ołówkiem, drudzy za niemi do snycerstwa z gliną na tablicy i dłutkami. Nauczyciele obchodzą wszystkich i poprawiają....” dalej opowiada autor, jak widziałyby tam ciekawe zbiory antyków i obrazów.... ale tutaj w Krakowie daleko do tego....” Naiwne to pojęcie akademii sztuk pięknych za granicą, mogło być przy małych środkach być w krakowskiej szkole urzeczywistnioném.

O użyciu modelu żywego nikt tu jednak nie pomyślał, bo jak twierdzimy byliśmy jeszcze w sztuce w epoce Stanisława Augusta i po za nią nie przetało się jeszcze światło postępu. Były to czasy w których nieumiano odróżnić nauki sztuki od rysowania i malowania: kto malował był malarzem, zarówno kopista jak twórca oryginalnych pomysłów pędzla.

Polem popisu szkoły były wystawy urządzane przy końcu roku, dają nam one miarę nauki szkolnej, raczej pokazują że nieumiano jęj odróżnić od amatorskiej zabawy, bo napróżno w relacjach owoczesnych szukamy wspomnienia o jakowych studyach. Stały antyki w odlewach gipsowych a poprzestawano na rysunku z rysowanych wedle antyków głów i figur, które zakupywano do uczniów akademii wiedeńskiej: toż samo było i co do modelu żywego. Zresztą obchodzono się bez wykładów prespektywy, boć wolno było samemu profesorowi Peszce robić tu błędy nie do darowania dzisiejszemu uczniowi.

Czytamy w opisie wystaw z r. 1821 i 1822 o rysunkach panien Konopczanek prywatnie u profesora Brodowskiego uczących się, których prace „wzbudzają podziwienie;“ o bitwie pod Samossierą rysowanej tuszem przez Jana Głowackiego; jakiś Wasilewski wystawił winogrona olejno malowane i inne owoce, podług sławnęj pani Feydeau i nocną sztukę (?). Panna Józefa Szopowicz nazwaną jest: rzadkięj wolności w rysunku, osobiłwie landszaftów, a p. Jan Biżański od najpierwszych zagranicznych artystów nie odstepuje w sposobie tuszowania; robi też próby litografowania.... Tenże recenzent odnośnie do rzeźby pisze o sławnych popiersiach senatora Grodzickiego i s. p. hrabiego Stadnickiego tak dokładnych „iż ich każdy poznawał“ a roboty Teodora Stachowicza dały dowód (płaskorzeźba), że dłutem się-

gnie ojca (sic)... co ma znaczyć, że dorówna pracom malarским Michała Stachowicza.

Moglibyśmy wiele przytoczyć dowodów z pism peryodycznych krakowskich, jak aż do roku 1830 zadowolnionym był ogół publiczności z tych wystaw szkolnych, a zatém i nauczania, jak cieszone się landszaftami, które robili uczniowie; o tém że to są kopije nic nie uczące, wiedzieli tylko ci do których światło sztuki z zagranicy trafiło. Jedynie zarządu wina, że z tego smutnego stanu szkoły nie wyprowadził dodaniem wyższych naukowych sił. Próżno usiłuje wprowadzić jakowys ład kurator generalny zakładów naukowych Józef Załuski; w r. 1826 rzeczy stały niezmiennie aż do r. 1831 to jest do śmierci profesora Peszki. Kurator Załuski mianował tylko nauczyciela anatomii artystycznej oraz perspektywy Jana Nepom. Briąńskiego, który właśnie z Wiednia powrócił, gdzie się kształcił w akademii sztuk pięknych.

Cały ten pierwszy okres szkoły od roku 1818 do 1831 nie przyniósł tych rezultatów, jakich się od szkoły, dosyć dobrze jak naówczas uposażonej, spodziewać można było. Młodzież zamożniejsza opuszczała szkołę szukając gdzieindziej rzetelnej nauki, bo wiedziała, iż tutaj po za kopijowanie lichych dzieł dalej nie zajdzie; pozostawało co uboższe i cisnęło się pod protekcją panów profesorów. Stały w szkole odlewy antyków, mógł być na zawołanie model żywy, były przyrządy rysunków akademickich, ale z tego nieumiano korzystać i wolano bawić się kredą lub pędzlem. O studjum nagięj figury, była tylko wtedy mowa, gdy zjeżdża do Krakowa jaki „Herkules północny” taki Franck lub Lebenier, bo wtedy kosztem rządu pozuje w szkole dla profesorów Brodowskiego i Schmelzera; Peszka nigdy się tém nie zajmował: to było przeciwne naturze jego talentu.

Jedynym uczniem tego ostatniego był Józef Kurowski, który mu pewną przyniósł sławę; znanemi w Krakowie są artyści Cholewicz i Nidźwiecki również jego uczniowie; professor Wojnamowski biegły rysownik starożytności krakowskiej przeniósł się wcześniej od Peszki do Warszawskiej szkoły sztuk pięknych. Były te pierwsze lata szkoły bez korzyści dla rozwoju sztuki w Krakowie? nie przyniosłyż one choćby żdźbła do tego wieńca jaki uwiła sobie szkoła w dzisiejszym jej zamierzonym rozwoju? Nic bowiem nie ginie w naturze, nic nie ginie w jej obrazie to jest w sztuce, więc i pierwsza epoka sztuki przyniosła coś w rezultacie. Tém jest obudzenie pewnego życia artystycznego przez wyprowadzenia sztuki z cechu, przez odrobinę wprowadzonej wiedzy artystycznej, a co najwięcej przez obudzenie zamiłowania do obrazów narodowej treści. Odtąd młodzieniec bez wstydu jaki przynosiło cechowe malarstwo, oddawać się mógł artystycznemu już zawodowi w Krakowie.

II.

1831 — 1850.

Świat sztuki, zarówno jak poezji słowa powstaje w młodzień-
czych nowych kształtach i poczyna porwać serca i dusze społeczeń-
stwa, przemawiając formami jasnemi dla ogółu, czerpanemi na nowo
ze źródeł wiedzy, z przyrody i arcydzieł przeszłości. Romantyzm w ca-
łej wykwiata pełni, kiedy się poczyna druga epoka Krakowskiej szkoły
sztuk pięknych. Walka klasyków z romantykami zwycięsko przepro-
wadzona przez wieszczka nieśmiertelnego w Warszawie, głuchym od-
głosem dochodzi dopiero do starego grodu, co przespał, przedrzymał
chwilę walki na polu sztuk plastycznych, był, jak widzieliśmy równie
obcym wszelkiemu postępowi formy i ducha. Nic też nieuchodzi bez-
karnie, więc i ta druga faza szkoły ciągnąca się do roku 1850, będzie
musiała być epoką ciężkich prób i usiłowań; poruszy też same zadania,
z których szczęśliwego rozwiązania już powszechnie świat korzystał.
Chwile szkoły od roku 1830 do 1850 przedstawić muszą na podstawie
klassycyzmu rodzący się romantyzm, jeżeli chcemy mieć prawo do
własnej rodzimój sztuki, bo jednymi drogami dąży ona do doskonało-
ści, jakkolwiek tło narodowe może być inne.

Szkoły narodowe francuzka i niemiecka występują w malarstwie
na widownią świata, pozostawiając w tyle tych, co siedząc u źródła
artystycznej wiedzy, nie umieli w zdobyczy wieków widzieć wzorów od-
rodzenia się. Mówimy tu o Włochach nowożytnych. Artysta co
miał w Krakowie torować drogi ku odrodzeniu się sztuk pięknych był
nowo mianowany zastępcą profesora po śmierci Peszki, pan Wojciech
Korneli Stattler Krakowianin. Epokę drugą szkoły świata nazwać
można, jak niżej zobaczymy epoką profesora Stattlera, a słusznie za-
razem czasem niewoli w Instytucie technicznym.

Słusznie przewidywać należało w chwili założenia szkoły w Uni-
wersytecie, że posady sztuki dotyczące, nie potrafią uzyskać u zarządu
równiej przynajmniej z innymi opieki. Ale ażeby znalazła się opieka
rozumna, znająca potrzeby i wymagania sztuki, potrzeba było aby
choć trochę znalazło się w niej miłości połączonej ze znawstwem. Te-
go szczęścia nie zyskała szkoła w radzie Uniwersyteckiej, ani u rektó-
rów pierwszych. Wszakże mogła nie być obojętną władzy, dezorgani-
zacja szkoły wynikła ze złego rozkładu pracy professorskiej. Pier-
wszym rektorem który zwrócił baczne oko na niedostatki moralne
szkoły był aszłużony nauce i Uniwersytetowi a niedosyć uznany dotąd
D-r Alojzy Estrejcher. Syn artysty malarza nie mógł być obojętnym
wizdem nieładu w szkole; uczony, podróżujący często po stolicach Eu-
ropy miał dobre pojęcia, czém sztuka urosła w te czasy.

Zwiększenie liczby profesorów szkoły i wprowadzenie porządku
w prowadzeniu nauki miało być podstawą téj zamierzonej reorgani-
zacji; obie sprawy niewymagające powiększania budżetu szkoły, bo to
wychodziło z zakresu władzy rektora.

Ponieważ statut dozwalał przyjęcia do grona professorów artystów utalentowanych, przeto rektor Estrejcher powołał na professorów nadzwyczajnych honorowych Jana Nepomucena Głowackiego i Józefa Sontaga nauczyciela rysunków, jednego z Liceum św. Anny, drugiego z Liceum św. Barbary w Krakowie. Głowacki odznaczył się już wtedy jako peizazysta, wróciwszy z Wiednia gdzie się kształcił; Sontag drezdeńczyk niemiec był portrecistą niezłym, a głównie litografią się trudnił: pierwszy u nas rysował na kamieniu. Nie mieli oni pełnić obowiązków nauczycielskich w szkole, gdyż posady te były bezpłatne, ale powiększać grono w razie sądu konkursowego, lub dla wygotowania projektów odnośnych do szkoły.

Właśnie chodziło teraz rektorowi Estrejcherowi o podobny projekt statutu wewnętrznego urządzającego, tę instytucyą, a nieposiadając wiedzy coby należało na ulepszenie w rozkładzie nauk zaprowadzić, zażądał od wszystkich professorów wskazówek odpowiednich. Było obyczajem wtedy składać podobne myśli na piśmie, a być może że drogę tę uważano za jedynie prowadzącą do celu tam, gdzie niemożna przypuszczać zgodnego porozumienia się na zebraniu wspólnym.

Rada wielka Uniwersytetu wezwała w roku 1831 z dnia 21 czerwca i z daty 17 kwietnia 1832 r. a więc po dwakroć professorów szkoły do złożenia projektów.

Znany dwa z nich tylko, to jest professorów Brodowskiego i Statlera, zdaje mi się że w owe czasy nie żył już professor rzeźby Józef Schmelzer wiedeńczyk, który po Riedlingerze objął posadę. Znając pojęcia Brodowskiego, łatwo domyśleć się, że projekt nie odstąpił od nich daleko, zresztą nie jest to projekt urządzenia szkoły, ale raczej ogólnikowy program, co i z czego w szkole téj uczyć. W żadne wyznaczenie wiary artystycznej nie wdając się professor ten, każe rysować ze wzoru Rafaela Mengsa (zapewne mowa tu o Morghenie co sztychował antykowe głowy i figury znakomicie); co do wyrazów twarzy z Chodowieckiego (!!) a gdyby jego dzieł nie było, można nabyć, radzi, zastąpić go litografiami Boilla ówczesnego artysty paryzkiego. Co do głów cieniowanych, mają służyć rysunki z Rafaela Urbino (czyje?).

Z gipsu, mają uczniowie rysować „sławnych filozofów, cesarzy rzymskich; osteologii i mitologii uczyć się z figury Fischera (sic) a powtarzać to z pamięci, następnie z natury przy lampie modelu i *poprawiać* go wedle antyków. Wspomina o draperyach, o szkicach kompozycji, o wykładzie perspektywy i historii świętej.

To wszystko miało być projektem organizacyi szkoły, światłem dla rektora mającego najlepszą wolę zaprowadzenia systemu w samowolnym dotąd nauczaniu. Ale od Brodowskiego więcej żądać nie było można, gdy brakło mu jak wspominaliśmy, stosunków ze sztuką po świecie.

Miał je nowy zastępca professor malarstwa pan Wojciech KorNELI Stattler, który świeżo powrócił z Rzymu, gdzie bawił od roku 1819 a może nawet wcześniej tam się udał. Była to nadzieja miasta, ten

młodzieniec obdarzony zdolnością, w stolicy nieśmiertelnej sztuki, uczący się u najpierwszych mistrzów, a otoczony opieką najwznioślejszych postaci swego czasu. Każda nowa praca jego, choćby studencka nawet, nadesłana do rodzinnego miasta, wzbudzała wysokie dla imienia Stattlera poszanowanie; nierozumiano ich, ale przeczuwano więcej, że mają prowadzić do wzniesłego celu.

Pozostawił nam obecnie w Warszawie żyjący czcigodny profesor miłą pamiątkę stosunków swoich z artystami i miłośnikami sztuki w Rzymie, w tych szacownych notatkach ogłoszonych w *Kłosach* na rok 1874, zatytułowanych: „Wspomnienia niedawnej przeszłości.” Są one żywem odbiciem postaci osób, z którymi zetknął się artysta; ale nie każdy czytający dostrzeże wpośród anegdotycznych szczegółów, jakimi trudy dobijał się autor artykułów świadomości sztuki. Uczeń Lampiego, Peszki a nawet Brodowskiego, przeniósł się do Rzymu nie będąc przygotowanym do tego co go tam czekać miało. W pośród tylu arcydzieł przeszłości, tylu rozpoczętych dopiero dróg odrodzenia, przy świetnej jeszcze reprezentacji szkoły Dawidowskiej przez genialnego Camucciniego i akademików francuzkich bawiących w Rzymie z jednej, a z drugiej strony usiłowaniach kolonii niemieckiej w kierunku romantycznym, musiał młody umysł pragnący światła sztuki, rzucić się na to wszystko, nie wiedząc czego się trzymać.

Zapałony zwolennik wielkiego stylu Camucciniego, studyjujący posągi starożytne, rozczytujący się w pracach Winkelmana, dochodzi za głosem Grafonarego i niemieckich odrodzicieli sztuki do przekonania, że cała wielkość sztuki leży w prawdzie formy i ducha, że w sobie natchnieni, w naturze otaczającej kształtów i kolorytu do odziania myśli obrazu szukać należy.

Stosunki późniejsze z kolonią poetów polskich w Rzymie, w owe czasy, które tak wiernie opisuje znakomity nasz poeta Odyniec w listach drukowanych w piśmie warszawskim *Kronika Rodzinna*, otworzyły do reszty Stattlerowi świat poezji romantycznej, który miał przenieść do malarstwa. Z tego urósł wielbiciel doskonałości rzeźby starożytnej, czciciel malarzy włoskich epoki odrodzenia i ich arcydzieł niezrównanych; poeta szukający w głębi duszy obrazów, ale z niedosyć jasnym pojęciem różnicy między poezją słowa a plastyki, jednym słowem wyszedł artysta ogromnie wyrobiony, późniejszy autor „Machabeuszów” które to dzieło będzie zawsze świadectwem odrodzenia się sztuki w kraju naszym na tle wysoce poważnym i należeć musi do dziejów sztuki.

Ramy niniejszej rozprawy nie pozwalają mi bliżej określić cech artystycznych, jakimi odznaczały się prace nowego profesora szkoły; powiemy tylko, że naturą ich być musiało, że ogółu publiczności Krakowskiej zadowolnić nie umiały, ale dla szczegółowych umysłów były one pociechą wielką.

Projekt do urządzenia Akademii sztuk pięknych w Krakowie, w dopełnieniu reskryptu Wielkiej Rady Uniwersytetu, na wezwanie

JW. Rektora Aloizego Estreichera, przez Wojciecha Kornelego Statlera; taki jest tytuł broszury wydanej u Czecha, 1832 roku. Myśli więc jego znane być mogą publiczności, pozwolę sobie jednak podnieść kilka o nich uwag i streścić je pokrótce.

Są rzeczy dzisiaj powszechnie znane, które powtarzać byłoby śmiesznością; ale miały one swoje czasy, w których były nowością, były pierwszy raz wypowiedziane dla nieświadomych. Porównanie twórczości artystycznej z twórczością poety, wskazanie poetyczności jako celu sztuki, jak to uczynił na wstępie rzeczony broszury, stawiało poraz pierwszy w Krakowie malarstwo jako wynik natchnień wzniosłych, a pojmowano je dotąd jako rzecz wykonania. Ostrzej też poddaje krytyce cały owoczesny systemat nauczania w krakowskiej szkole, i wstępując surowo przeciw kopiowaniu niedołączonych obrazów, stawia za jedyną możebną drogę przy braku zasobów artyzmu, studjum natury „bo tą drogą szli wielcy mistrze.”

W rozwinięciu dalszém projektu autor widocznie nie ma na myśli zorganizowania szkoły, ale przeprowadzenie więcej swoich zasad nauczania. W ogólnych zarysach skreśla sposób wykształcenia artysty na podstawie studyów z natury, w rozkład nauki i pracy professor-skiej nie wdaje się i o tém zapomina.

W zasadzie chce on, aby każdy z uczniów szukał we wzorach natury środków wykonania tak, jak gdyby sztuka dopiero rodzić się miała, a praca pokoleń nie była znaną. Akademią dzieli na 3 klasy, żąda aby do pierwszej z nich przychodzili uczniowie po ukończeniu liceum, zupełnie poświęceni sztuce.

W klasie tej pierwszej rozpoczynają kopiować kontury głów i części ciała, dalej przedmioty z natury rysować mają ołówkiem, badając zasady cieniowania. Zaraz potem przechodzą do malowania tej samej martwej natury, a uczeń „nabędzie władzy wykonywania ręką, cokolwiek myśl jego utworzy i jęj podyktuje” (kar. 15).

W klasie drugiej uczeń przechodzi do rysowania głów z antyków, rekomenduje do tego professor głowy Jowisza Otricoli i Aleksandra W., jako świeżo z całą dokładnością odlane staraniem jego na oryginałach w Rzymie; poczem przechodzi do malowania żywej natury, głowy starca brodatego, w śród czego professor ma sposobność mówienia o duszy malującej się w twarzy człowieka. Wykład anatomii dopełni wiedzy uczniów, a zakończy rysowanie żywego człowieka w nagięj postaci. Wyszędzszy z tej klasy, zdaniem autora „portrecistą staje się uczeń.”

W ostatniej klasie uczniowie przez użycie tego portretu głów i całych figur, dochodzą do prób własnych kompozycyj a dopełniają wiedzy wykłady o poezyi i historyi sztuki.

W projekcie widać reprezentanta romantyzmu, ale sam projekt jest znów więcej programem nauki, niż określeniem, coby należało robić, ażeby w szkole zaprowadzić porządek nauczania, rozdział pracy między professorów i porządny kierunek studyów.

Z uwag professorskich nie korzystał też już więcej Aloizy Estreicher, przeprowadziwszy reformę o tyle, iż zarząd szkoły czyli dyrekcją utworzył właściwszą, przeznaczając jednego z profesorów wydziału filozoficznego na stałego dyrektora szkoły, usunął się. Statut urządzający szkołę jest dziełem smutnym, zsywanym z tych różnych programów; podpisał go komisarz rządowy przy instytutach naukowych, w chwili kiedy o wyniesieniu już szkoły z uniwersytetu zapadła stanowcza uchwała.

Statut z daty 17 października 1833 roku składa się z 20 artykułów: artykuł 1-y opiewa, że szkołę składają nauczyciele wyższego rysunku (Brodowski), malarstwa (Stattler), jako też nauczyciel niższego rysunku przy technice (sic). Artykuł 4-y daje plan nauk dla każdego z tych nauczycieli. Nauczyciel rysunku niższego ¹⁾ mający obowiązkiem uczenia w Liceum św. Barbary, ma uczyć rysunku geometrycznego, rysunku sprzętów w kopiach i z natury tak w konturach jak i cieniowane, zarówno jak i części ciała ludzkiego i nauka o proporcjach ciała „wedle reguł powszechnie przez wszystkie akademie przyjętych, miar posągów greckich a przez wielu autorów opisanych.”

Nauczyciel wyższego rysunku ma uczyć, jak rysować figury człowieka w częściach i całości, tak w konturach jak szczegółów cieniowaniu z wyjaśnieniem „anatomicznym i za pomocą nauk perspektywy i optyki (sic)” to wszystko najprzód ze wzorów sztychowanych, potem z odlewów gipsowych, a w końcu z modelu żywego *plei męzkiej*, a w zimie przy lampach. W końcu uczniowie rysować mają draperye na lalce ułożone.

Nauczyciel malarstwa przeprowadzi uczniów do malowania przez kopiowanie z obrazów, a w braku wzorów poda za wzór naturę martwą, tłumacząc uczniom zasady użycia farb olejnych. Potem składać z tego mają obrazki, co poprowadzi ich do malowania krajobrazów z natury. Następnie stanie za wzór żywa natura całkowitego człowieka lub części, co „ma nauczyć portretowania.” Zamknie się naukę obrazem z dwóch osób złożonym i poda drogę do kompozycji. W ciągu roku wyłoży professor zasady anatomii, perspektywy, optyki; zarówno jak wiadomości o chemicznym składzie farb.

Sesye professorskie, miały się wedle statutu tego odbywać co miesiąc a uczniowie pracować codziennie od 8 do 12 godziny; obowiązkiem asystenta było utrzymywać spokój między uczniami i czuwać nad całością wzorów.

Statut przepisuje w końcu skład sądu konkursowego o nagrodę lub stopień i imię artysty albo w końcu o posadę profesora w szkole. Do sądu tego wchodzi profesorowie rysunku wyższego, malarstwa, komisarz naukowy, dwaj uproszeni znawcy, dziekan wydziału filozoficznego i jeden z profesorów tegoż.

Takię treści pismo przesyła Hübner owoczesny komisarz naukowy profesorowi Brodowskiemu i Stattlerowi do zastosowania się.

¹⁾ Jan Nepomucen Bizański.

Rzeźbiarstwo nie doczekało się reorganizacji, bo skasowaną właśnie wtedy była ta posada po zaszczytnej śmierci profesora Józefa Schmelzera w roku 1832.

Nie mogłem znaleźć w aktach uniwersyteckich daty powołania tego profesora, któremu zdolności osobistych odmówić nie można. Znalazłem tylko ślad, że w r. 1829 pod datą 21 maja wzywano jego poprzednika do powrotu z Wiednia; zdaje się przeto że Wiedeńczyk Józef Schmelzer był początkowo zastępcą Riedlingera.

Kierunek nauczania Schmelzera nie był odmiennym od kolegów swoich, kopiowano i odlewano z gipsu, biust był ostatnim wyrazem nauki. Lauvasson, Wawrzecki, Galli młodszy, który jakiś czas zastępował profesora i dzisiejszy profesor rzeźbiarstwa p. Henryk Kossowski byli uczniami jego.

Sławnym w dziejach szkoły jest konkurs na opróżnioną posadę profesora, należy to jednak do tych zaściankowych anegdot, które w poważnej pracy nie wspominają się. Antoni Schimser ze szkoły wiedeńskiej i Tatarkiewicz ubiegali się o palmę zwyciężką, a gdy ostatniego uznał sąd, senat skasował posadę i obu pogodził,

Tak stały rzeczy, gdy w roku 1833 zjechała do Krakowa komisyja od trzech opiekuńczych dworów, delegowana do reorganizacji Rzeczypospolitej, a głównie jej instytucji naukowych. Nieuszły baczny oka komisyji niesnaski w gronie profesorów sztuk pięknych, i bądź że chciała uniwersytet od nich uwolnić lub też stosowniejsze zdaniem swém wynaleźć pomieszczenie, postanowiła znieść szkołę przy uniwersytecie, a profesorów jej przenieść do zamierzonego dopiero instytutu technicznego. Reskrypt komisyji reorganizacyjnej z d. 1 września 1833 r. D: G. S. między innymi opiewa: „oprócz nauczyciela rysunku w szkole techniczej i w Liceum ustanowioną być ma osobna szkoła malarska i wyższego rysunku (sic) z dwoma profesorami. Nauczyciele szkoły malarstwa i wyższego rysunku obowiązani są uczyć co tydzień godzin 12 bezpłatnie a każdemu służyć będzie wolny przystęp do tego instytutu... podpisano Pfliegel, Forstenberg, Tegoborski.

Nie jasne pojęcie o zakładach technicznych, tém więcej o zakładzie który nieistniał jeszcze w Krakowie, mogło podać tak zgubny zamiar; jeżeli bowiem jak wykazaliśmy powyżej, szkoła sztuk pięknych nie znajdowała w uniwersytecie odpowiedniego miejsca, tém mniej stosowném być mogło tworzenie jej w instytucie, tak odrębne mającym stanowisko, a niemal wprost przeciwne sztukom pięknym. Rektor uniwersytetu reprezentował téż tak wysoką władzę, iż rzeczywisty miłośnik sztuki na tém stanowisku mógł wykołatać nieraz opiekę szkole, opieka ta skończyłaby się musiała, gdy na naczelników szkoły dyrektor niższej instytucji był przeznaczonym. Nastąpiło téż to w zupełności we dwa lata później w r. 1835.

Jakkolwiek reskryptem owym zamiar rektora Aloizego Estreichera został sparalizowany, niemniej jednak uniwersytet zajmował się szkołą i nie spieszył się z jej wygnaniem. Snać sztuki piękne nabywały w Krakowie prawa obywatelstwa, sejm daje fundusz profesorowi

rysunku w gimnazjum Janowi Głowackiemu dla kształcenia się zgranicą w malarstwie, znany artysta a dziś wysłużony pełen sławy professor warszawskiej szkoły sztuk pięknych Rafał Hadzewicz osiada w Krakowie wracając z Paryża, a Krakowianin Piotr Michałowski świeci sławą rysownika po za domem. Uniwersytet zarządza też w r. 1834 konkurs na obsadzenie posady professora malarstwa, którą prof. Stattler dotąd zastępczo zajmował.

Zadanie konkursowe stanowiło wówczas wykazanie się świadectwami i odbycie próby artystycznej wprawy i bogactwa fantazyi. Trzej ubiegający się kandydaci p.: Stattler, Hadzewicz i Bizański mieli odmalować w 6 godzinach pół figury nagiego człowieka z natury i zrobić szkice kompozycyjną. Konkurs ten w swoim czasie wywołał wiele hałasu, jak twierdzą, zdanie delegowanych do sądu przechylało się na stronę Hadzewicza, rzecz cała przeniesić się miała następnie do senatu, a tam uznano professorem Wojciecha Stattlera. Nie wchodząc, o ile owe mniemania słusznymi są lub nie, to pewno że posada ta należała się właśnie autorowi projektu reorganizacji szkoły, o którym wyżej pisaliśmy; on jeden mógł pokierować młodzieżą, wychować ją w kierunku rzeczywistego artyzmu. Prof. Hadzewicz przyniósł z sobą wszelkie warunki malarstwa historycznego francuzkiego co do techniki, pędzla koloryt świetny, płynne malowanie, pełne efektu; były to zawczesne doskonałości: przeznaczeniem sztuki w Krakowie było dobijać się wprawdzie tych zasług ale przeszedłszy przez trudy. Tę drogę trudów pracy własnej narodowej na polu sztuki stworzył niezawodnie prof. Stattler, a swoim systemem napozór suchym i nudnym przeprowadził odrodzenie sztuki krakowskiej. Oto dlaczego nieubliżając wysokiemu talentowi prof. Hadzewicza, uważam wybór prof. Stattlera na nauczyciela malarstwa, jako ręką Opatrzności nad szkołą polską kierowany. Z Hadzewiczem na czele szkoła krakowska, może więcej wydałaby artystów przed rokiem 1840, ale czy jej owoce byłyby tak dojrzałe, bałbym się twierdzić stanowczo; to jednak pewno, że on jeden mógł przeflancować malarstwo francuzkie na ziemię naszą. Sztuka nie rodzi się formą doskonałą ale naprzód świeci myślą, okrytą w niedołączną szatę; myśl plastyczna dojrzewa, gdy liście formy dopiero się rozwijają: biada gdy kwiat wyrośnie, a wół jeszcze nie spotężniała, wtedy sztuka jest igraszką pędzla lub dłuta.

Nominacja rzeczywistego professora malarstwa w osobie Stattlera, nie zmieniła zresztą w niczym stanu wewnętrznego szkoły, minęły czasy w których dobra wola mogła wyzyskiwać dla szkoły wyższą opiekę; czasy to były panowania komisarzy przy instytucjach naukowych, owego ministerium oświecenia, które nie rade podwładnym dozwalało głosu, choćby doradczego. To pewna iż w gronie uczniów nastąpił rozbrat, obozy dwa zwolenników profesorów Stattlera i Brodowskiego dały się widzieć i odróżnić, pierwsi i drudzy spoglądali na siebie z zaciętością godną lepszej sprawy. Rzemiostło jednak które dawało chleb, u jednych, a wymarzony ale nieureczywistniony artyzmu

drugich, nie mogły zadowolnić wymagań rozbudzonej poezją romantyczną imaginacji społeczeństwa. Czasy to były wielkich poetów naszych.

Przeszkody z jakimi spotkał się professor Stattler u wstępu do szkoły, zwiększyć się jeszcze miały przeniesieniem szkoły a raczej dwóch już jęj tylko professorów do tak nazwanej techniki. Postawienia nauki sztuk pięknych pod kierunek dyrektora tęg ostatniej, zlanie professorów niegdyś uniwersyteckich z gronem które w końcu miało na celu kształcenie realne nie dosyć jeszcze jasno określone, przeszkody te musiało wywołać. Ale taka była wola komissy reorganizacyjnej, więc dłużej zostawać szkoła sztuk pięknych w uniwersytecie nie mogła. Przeniesienie to nastąpiło r. 1835, a zaznaczyło się ubytkiem liczby uczniów, do czego przyczyniły się również okoliczności polityczne powszechnie znane. Prof. Stattler stracił wtedy kilku z takich, którzy bliżej sercem ku temu co wzniosłe zapowiadali godnych przedstawicieli usiłowań jego. Dość wspomnieć tu Felicjana Łobeskiego autora obrazu „Jeremiasza w jarzmie“ znanego z litografii, który umarł we Lwowie około 1855 r. pozostawiający piękne prace literackie na polu sztuki.

Jeżeli skromnym było pomieszczenie szkoły sztuk pięknych w gmachu przy ulicy Grodzkiej, własnym, to w technice było stokroć smutniejszym. W trzech salkach na drugim piętrze w gmachu na Gołębiej ulicy, niegdyś koszarach, gnieździć się musieli ze zbiorami szkoły professorowie rysunku i malarstwa. Seisk i hałas nieodłączny od szkoły wydziałowej rzemieślniczej, która obok kursów właściwych techniki w tymże gmachu się mieściła, nie odpowiadał w zupełności potrzebie sztuki, do tego sale źle oświecone, wąskie, niskie a puste nie mogły usposabiać do pracy. Smutniejszym jeszcze było zasiadanie professorów sztuki na sessyach w sprawach instytutu dyscyplinarnych, bo zgromadzenie professorów tych nie istniało więcej dla siebie; źle nie mogło iść dalej. Kommissarz rządowy Hübner zażądał tęg pod d. 27 maja 1835 roku od dyrektora techniki Kosickiego, projektu do urządzenia szkoły i wskazał statut rady wielkiej z r. 1833.

Niemozna wiele żądać od ludzi, którym wszystko dane prócz wzniosłości ducha miłości do sztuki; mogą oni nie na jednym polu być czynni pożytecznie, krzątać się gorliwie, ale do organizatorów instytucyi sztuki nie dorosli. W ciasnym kółku rzemieślniczych wyobrażeń o sztuce pozostawieni, nie umieją wzniesć się po nad przepisy porządku. Tak było odnośnie do pierwszego dyrektora techniki, był nim Ludwik Kosicki, niegdyś professor Liceum św. Barbary w Krakowie, znany filolog. Niemając jasnego pojęcia o technice, gromadził on pod swą władzę wszystko co się dało: drukarnią, litografią, warsztaty stolarski i tokarski, muzykę, szkołę wydziałową i handlową.

Wydać się to dziś może śmiesznym ale tak było: malarstwo było u Kosickiego równie dobrém jak inne rękodzieła, dla niego tęg łatwą była odpowiedź na żądanie komissarza rządowego. Ludzie tego rodzaju wyszukują sobie doradców swęj miary, którzy przy tęg sposo-

ności radzą dla siebie; usłużny doradca podyktował projekt urządzenia wewnętrznego szkoły w ten sposób, iż wilk był syty i owca cała jak to mówią. Statut ten najlepiej świadczy o ciasnym pojęciu nauki sztuki u wielu artystów tego czasu. Wedle projektu tego przygotowanie pierwsze do nauki sztuki odbywa się w szkole wydziałowej i kursach dwu pierwszych techniki. Wystarczyć ma na to professor rysunku technicznego, który przez to staje się zarazem professorem szkoły sztuk pięknych. Wedle projektu na kursie I i II szkoły technicznej ma być wykładana teoria perspektywy, anatomii artystycznej, teoria światłocieni i proporcji ciała ludzkiego; było to zdaniem projektującego dostatecznym dla tych, którzyby mając chęć oddania się sztuce o technikę zawadzili, ależ wszyscy uczniowie techniki artystami być nie mieli! Wprawdzie projekt przypuszcza i z innych zakładów uczniów do malarstwa lub rysunku wyższego, byleby skończyli 4-ą klasę Licealną lub 1-y kurs techniki, ale to z łaski tylko.

Professorowi malarstwa przydzielono w tym projekcie, który w dalszym ciągu jest powtórzeniem statutu z r. 1833, wykłady historii sztuki, i historii kostiumów, sprzętów, użycia broni i obyczaj (sic).

Do sądu konkursowego o posadę należeć mają: professor architektury w technice, professor rysunku w gimnazjum św. Anny i trzech profesorowie niższego i wyższego rysunku malarstwa w szkole sztuk pięknych, pod przewodnictwem dyrektora techniki.

Coż smutniejszego jak zmuszanie ucznia do szukania początków nauki sztuki w szkole technicznej, a jednak tak być miało; projekt ów zatwierdzonym został: inna rzecz czy się przyjąć mógł i jakkolwiek wydać owoce. Pisać o kierunku w wychowaniu pokolenia artystów w tej epoce szkoły, kiedy żywiły ją składające w żaden sposób złać się z sobą nie mogły, jest rzeczą niemożliwą. Szkoła jako instytucja wspólnych usiłowań ku jednemu celowi przestała istnieć już dawno; wolno też nam tylko wskazać jak ten lub ów professor zajmował uczniów swoich, zamknięty w salach przeznaczonych mu do nauki.

Katedry niższego i wyższego rysunku nie miały i nie mogły mieć przeznaczenia dostarczania przygotowanych uczniów professorowi malarstwa; system nauczania rysunku był tak tutaj na przeszkodzie jak zupełna nieświadomość nauczających o celu nauki. Rozdanie wzorów litografowanych uczniom bez wyboru, szerokie teorie o pomiarach czyli proporcjach głowy w sześciu położeniach, trochę ważnych szczególniejszej tajemnicy użycia krédki i wiszora: wszystko to więcej ogłupiało jak wznosiło umysł przygotowując do zawodu artystycznego. A jednak takich artystów z sali rysunkowej Instytutu technicznego wychodzić musiało wielu, skoro dyrektor techniki zarządza w roku 1840 wystawę rękodzielniczą i sztuki i rozdaje nagrody, a nawet patenta na artystów.

Zdolność do kopjowania rysunków nie jest zawsze oznaką talentu artystycznego, jeżeli celem artyzmu jest tworzenie obrazów, niemożne też i najsumienniejsze kopjowanie zaprowadzić dalej jak do rękodzieła. Jeżeli dotego uczeń ślęczy dnie całe nad kładzeniem kropek

i krések a zapomina nawet o przedmiocie, który ma przed oczyma i jego ogólnym rysunku, możnaż nazwać, że uczy się artystycznego piśma? badawczość będąca podstawą sztuki wyrabiał się w uczniu tą drogą idącym? Lata też mijają przy takiej nauce, co w końcu prowadzi najdalej do zakładu litograficznego. Dyrektor Kosicki stał przy tym sposobie nauczania rysunku; profesora Stattlera pojęć rozumieć nie mógł, jak nie rozumiał czem sztuka i dokąd rzeczywistość jej nauka prowadzić miała. Chętnie też znajdowały się fundusze na zakupno lichych wzorów głów Julliena, a brakło pieniędzy na żywe modele dla sali profesora Stattlera.

Najmniej dawała oznak życia sala profesora Brodowskiego, brak uczniów stał temu na przeszkodzie, a więcej jeszcze ociężałość, która z wiekiem przyszła u niego. Kopjowano po staremu obrazy galerię szkolne stanowiące, lub rysunki owe aktów akademickich wiedeńskich. Z papierów w archiwum Uniwersytetu przechowanych widać, że miał zamiar Brodowski urządzić rysunek z antyków przy oświeceniu wieczorném, podobno i to nawet przyszło do skutku.

Szkoła Brodowskiego gasła powoli, w ostatnich latach swoich liczba uczniów ograniczyła się do pięciu; najcelniejszy między nimi Siefert zastępował profesora słabego, który też w roku 1838 przeniesionym zostaje na stan spoczynku, a posada zwinięta, jako bezpotrzebna w obec usiłowań profesora rysunków w technice. Jakoż professor techniki Bizański objął sale antyków i tam kilku ze swych umieścił uczniów. Brodowski należał do ludzi obdarzonych wrodzonymi zdolnościami, ale zanadto mało posiadał wyższego uczucia i wykształcenia artystycznego, żeby mógł być kierownikiem młodzieży. Bezmyślna wprawa w śmiały rysunek, przy pewnej pogardzie prawdy natury, obojętność na piękność linii i pewien niepokój duszy, były powodem rzucania się jego w różne malarstwa rodzaje, w żadnym z nich nie potrafił wyrobić sobie jakiegokolwiek znaczenia.

Obraz Chrystusa oddającego klucze św. Piotrowi w kościele krakowskim, św. Piotra którym zastąpił podobnej treści obraz Czechowicza, Herkules zabijający hydrę i kilka portretów w zbiorach szkoły sztuk pięknych, świadczą że obcym był zupełnie ruchowi sztuki europejskiej swego czasu. Zaslugą jego na dziś jest to, że umiał skrzętnie pozbierać rysunki z przeznaczonych na zburzenie zabytków budownictwa dawnego Krakowa, że patrzył na życie ludu i dawał słabe obrazy przeszłości. Miano go za dzielnego rysownika swego czasu, dziś możemy tylko twierdzić, że był śmiałym a uczył lekkomyślności w sztuce.

(Dokończenie nastąpi).

poradźnik

PRZEGLĄD KRYTYCZNY

DZIEJÓW SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH
W KRAKOWIE (1818—1873).

SKREŚLIŁ

Wł. Łuszczkiewicz.

(D o k o ń c z e n i e).

II.

Zwińniętą posadę profesora rysunku wyższego w szkole sztuk pięknych połączonej z techniką zastąpił prof. rzeźbiarstwa. Reskrypcją senatu b. rzeczypospolitej Krakowskiej, z d. 3 września 1839 r. polecono rozpisać konkurs na tę posadę wedle statutu wewnętrznego z r. 1833; ksiądz Stachowski kan. kat. był wtedy komisarzem rządowym przy instytucjach naukowych. Jakoż zgłosiło się trzech kandy-

datów: Aleksander Wawrzecki były uczeń szkoły, który po r. 1832 zastępczo pełnił czas krótki obowiązki profesora rzeźby, Paweł Filippi ornamentalista, Włoch, którego sprowadził do Krakowa znany architekt Lanzi, i Karol Ceptowski rzeźbiarz, rodem z Poznania. Snać nie wielkich wówczas wymagano kwalifikacji od profesora oprócz pewnej technicznej wprawy w modelowaniu, skoro wszystkich trzech kandydatów przypuszczono do konkursu. Wawrzecki podobno nigdy krokiem za Kraków nie ruszył, w skromności ducha poprzestawał na tej małej wiedzy, jaką w szkole Szelzera nabył. Paweł Filippi wykazał się zaledwie świadectwem, iż uczył się rysunku i ornamentyki, geometryi i mechaniki, w *Studio publico dell' arte presso San Salvatore in Lauro w Rzymie* i był tylko samoucznym zresztą rzeźbiarzem. Jedynie Karolowi Ceptowskiemu daném było bliskie zapoznanie się ze sztuką w stolicach jej, Rzymie i Monachium. Urodził się on w Poznaniu z ojca Michała w r. 1801 na półwsiu w parafii Św. Marcina za murami, ojca jego zatytułowano w metryce „artista.” Szkoły ukończył w Pakości, a wsielony do Warszawy, uczył się tutaj rzeźbiarstwa pod professorem Malińskim przez lat pięć. Znalazłszy się następnie w Wrocławiu, rysował tamże pod professorem Königem. Widzimy go następnie jako ucznia akademii sztuk pięknych Monachij-skiej. Kornelius wydaje mu świadectwo r. 1829, jako odznaczającemu się talentowi. Użył go też sławny Klenze przy budowie pałacu królewskiego do robienia kapiteli korynckich.

Pobyt w Monachium przedłużył się do lat dwóch, poczem wyjeżdża do Rzymu. W pracowni Tordwaldsena pracował lat 4 odkuwając w marmurze posągi jego, szczególniej płaskorzeźba *noe* wyszła całkowicie z pod dłuta Ceptowskiego. W roku 1834 pracował pod okiem Schinkla przy kościele Św. Mikołaja w Podsdamie pod Berlinem, w r. 1836 przy rezydencji królewskiej w Brunszwiku, a wydaje mu chlubne świadectwa za rzeźby figur i ozdób, radzca budowniczy Ottmar. W r. 1839 ozdobił kaplicę w Oporowie w Poznańskim. Wiadomo również że pracował w Paryżu u Pradiera. Znalazł się w Krakowie w przejeździe do Rosyi, gdzie zamierzał osiąść.

Wedle statutu wewnętrznego szkoły sztuk pięknych, dowodem uzdolnienia na profesora miało być wykonanie płaskorzeźby; rozprawę artystyczną i program nauki należało przytém napisać.

Temat wziętym był z § 29 Genezy, t. j. widzenie się Jakóba z Rachelą; wielkość rzeźby 2 łokcie, 1 1/2 łok. przeznaczono do wykonania dziesięć dni.

Rezultat łatwy był do przewidzenia, sąd złożony z profesorów Uniwersytetu filologa Kajetana Trojańskiego i bibliotekarza Józefa Muczkwskiego, Jana Bizańskiego i Głowackiego, pod przewodnictwem wizytatora szkół ks. Stachowskiego orzekł, że zacytujemy tu słowa owego aktu, który z taką pretensjonalnością znawstwa wyraża.

„W wykonanej przez p. Ceptowskiego płaskorzeźbie znaleźć można śmiałość pierwszych zarysów, właściwe attituda osób, wyraz

twarzy, znajomość anatomii, o ile takowy muszkułarność ciała i skład szkieletu wymaga, piękny układ i grupowanie w harmonii będące z okrasą przydatkowych ozdób, znajomość i pomocniczych nauk optyki (sic) i historii naturalnej wymagających, trudny w rzeźbie przedmiot draperyi, wierne nakoniec oddanie myśli obok ścisłego zachowania charakteru osób narodu i klimatu, oto są zalety pracy p. Ceptowskiego. Pomijam sposób, pisze dalej ks. Stachowski, wypisania się, bo w tém żaden z uczniów Fidyasza nie celował, ale przyznać mu za to można łatwość tłumaczenia się i pełność niepospolitych krytycznych uwag“.....

Owe wypisanie się odnosi się do rozprawy konkursowej i pytania postawione do odpowiedzi na piśmie, przynoszą téż na owe czasy zaszczyt komisji delegowanój; z tego powodu powtarzamy je tutaj: „Co to jest pięknota? i wieloraka? Jakie ma być wyposażenie naukowe rzeźbiarza a jakie moralne? Wykazać prawidła inwencji, układu rzeźby i krytyki. O stanie rzeźby w obecnym czasie we Włoszech, Francji i Niemczech z wyliczeniem najznakomitszych dzieł. Z anatomii opisać kształty barku i szyi; z architektury o profilach gotyckich i ornamentacji od XII do XV wieku.“ Pytania takowe mogłyby dziś służyć do poznania odpowiedniego wykształcenia naukowego rzeźbiarza. Program jednakowoż nauki, jaki skreślił na piśmie Ceptowski przechowany w aktach Uniwersytetu Jagiellońskiego pokazuje, że nie umiał on dalej sięgnąć okiem po za rękodzieło. Wymaga on w nim od ucznia skończonych lat 10-ciu życia, znajomości jedynie czytania i pisanja, a tych ma wykształcić na formatorów, ornamentalistów, złotników i rzeźbiarzy w pomoc przemysłowi idących. Jakże to trafiało do wyobrażeń dyrektora Kosickiego o sztuce. Senat rzeczywospolitéj mianował w d. 27 marca 1840 r. Karola Ceptowskiego z. profesora z pensją 2000 złp., w rok potem mianował go rzeczywistym professorem z pensją 3000 złpól.

Nowo mianowany professor należał do ludzi natury prostój, uczciwój a zdrowój jak i olbrzymie jego ciało. Z obcowania z wielkimi mistrzami przyszedł do odrobiny rzeczywistego światła arcyzmu, czuł i kochał sztukę, a kochał ją w pracy. Zajęty całe życie dłutem w pracowniach drugich rzeźbiarzy, podwładny ciągle, szczęśliwym był że mu się udało w małym miasteczku rodzinnej ziemi, stanąć za mistrza samodzielnego i że mógł kierować drugimi. Rad popisowywał się ze swoją wiedzą przed uczniami, a szeregiem wyrażen niby artystycznych zapełniał w nauce rzeczywistą nieświadomość wyższych celów rzeźby. Nie nauczył się jednak za granicą dosyć poznawać ludzi i przyszło mu tutaj płacić własném życiem dobór towarzystwa swego. Umarł w skutek nałogu, do którego go doprowadzili fałszywi przyjaciele i koledzy w nauczycielskim zawodzie. Jako artysta nie był on panem wysokich natchnień, nic posiadał téż uczucia delikatności formy; był to jednak rzeźbiarz praktyk zdolny zawsze do zadosyć uczynienia wymogom rzeźby monumentalnej. Pomagał sobie rysun-

kami Tlexmana komponując płaskorzeźby z uczuciem proporcji ogólnych form, z pewnym poważnym nastrojem. Nie rozumiał wszędlako znaczenia natury w rzeźbie, bo w antykach i owych rysunkach znajdował zawsze gotowy materyał do swoich prac dość licznych, które w gipsie pozostały. Praktyka i świadomość środków wykonania, stanowiły cechę tych jego prac, które odstawał na czas, częstokroć nawet nie pod swém imieniem, jak płaskorzeźby w kościele w Krzeszowicach.

Do małej pracowni nowego professora zbiegło się wiele młodzieży z ciekawości, więcj jak z rzeczywistego powołania. Mała salka w „bursie philosophorum” objąć ich nie mogła; łatwość professora w modelowaniu wystarczała mu do pomagania wszystkim, tak że przy końcu roku szkolnego wypłynął ztąd cały szereg rzeźbiarzy, których prace wystawiono na widok publiczny w roku 1842 w kollegium fizyczném.

Nic wzniolejszego jak te pojęcia sztuki, które professor Stattler czując w duszy, chciał przelać nietylko w obrazy swoje, aby wychować pokolenie artystów, stworzyć podstawy pod rzeczywistą sztukę w kraju. Obudzenie świętej iskry poezji w sercach młodzieży, mogło się tylko zdaniem professora dokonać rozbudzeniem poszanowania dla piękności natury, ona jest źródłem wszelkich plastycznych piękności. Zdawało się profesorowi, że należy iść drogą którą wskazuje historia sztuki, że ogołoceni z tradycyi, winni wrócić do źródła wiedzy formy, do badania przyrody. Ztąd mimo świadomości o stylu, o piękności klassycznej, poprzestawał w nauce na tych surowych materyałach, jakie daje natura pierwsza lepsza; uczył dopatrywać się w niej praw sztuki. Przeciwnik z zasady wszelkiej świadomości środków artystycznych, chciał aby każdy wydobył własnym usiłowaniem praktykę malowania, stworzył sobie własny styl. Professor Stattler odrzucił w nauce wszelkie kopiowanie, uważając je jakoby kaligrafię, a otwierał wprost, jak mówił, pole do tworzenia obrazów, dając za wzór naturę martwą do rysowania, a następnie zaraz malowania. Na tych wzorach uczeń zdobywać miał pojęcie rysunku, światłocienia, użycia farb i kolorytu, tak że go to z łatwością przeprowadzić miało do malowania głowy i figury ludzkiej. W praktyce jednak najsmutniejsze ta teoria wydawała rezultata, bo uczeń od pierwszej chwili szedł po omacku, mając do czynienia naraz z trudnościami, których stopniowo nie zwyciężał. Nudził się też nad owemi jajkami, owocami, jarzynami przez tygodnie i miesiące, kując rzecz instynktowo; chodziło więcj o delikatność oddania szczegółów, broń Boże o efekt ogółu i prawdę jego, bo to potępieniem było. W praktyce powiadam, owa teoria dawała obrazy mgliste, rozdmuchane, o kolorycie pomarańczowym części ciała, na zielonych koniecznie tłach, typ który niezmiennie przechował się w szkole professora Stattlera pierwszej jego fazy nauczycielskiej.

Zaprzeczyć nie można, że system professora tego miał pewne podstawy, ale po za początkowe studia pociągnąć się nie dał; rozwijał

on baczość na wzory natury, ale nie dawał wiedzy jaką przyniosła tradycja sztuki. Nie przeczę że przy innych usposobieniach uczniów, przy pomocy drugih nauczycieli, możeby i on wydał owoce lepsze; sam professor Statler uznał potrzebę innėj drogi w nauce, ale ta należy do epoki następnėj.

Wedle programu nauki, professor obowiązany był do dwóch godzin dziennie nauki malarstwa i godziny teoryi: zbyt krótki czas zajęci byli więc uczniowie, a po za godzinami nauki zapominali tego co się nauczyli w szkole. Głowa starca, lub naga figura, stawała za wzór, uczniowie po największej części nie byli do tego jeszcze usposobieni. Cały zasób artystycznego wykształcenia leżał w duszy profesora, ale nie miał go komu udzielić, do tego zaszyły okoliczności, które rozwojowi szkoły Statlera stanęły na przeszkodzie. Okoliczności te szły ze strony niechętnych profesorowi a u władzy stojących. Dość powiedzieć, że od r. 1836—1841 znajdujemy w aktach ciągłe napomnienia i zakazy nie używania nagiego modelu, a wrócenia do kopiowania obrazów. Zmniejszyła się też liczba uczniów tak, że były chwile że było ich trzech lub czterech; najdłużej dotrwał Jan Zieliński pełen talentu artysta, który wyjechawszy do Rzymu, zawczasie tam umarł w r. 1847. Zdaje mi się też że to jedyny uczeń przynoszący zaszczyt szkole z tych czasów.

Pomimo ciągłych prześladowań ze strony władzy, słusznie czy niesłusznie, trudno dziś orzekać, professor Statler nie stracił nadziei przeprowadzenia swoich pojęć. Przygotowywał on sobie nowe pokolenie w tych kilku młodych uczniach, co z ołówkiem w ręku, skurczeni, mieścili się gdzieś w kącie po za trojnogami malujących. Czuł on potrzebę przeprowadzenia systematycznie nauki swój na młodszém pokoleniu, i choć nie miał obowiązku tego, począł uczyć rysować. Tych kilku uczniów przetrwało burzę jaka miotala szkołę profesora Statlera i czekała lepszej przyszłości.

W roku 1841 pożar zniszczył gmach szkoły technicznėj, ocalały jednak zbiory Szkoły sztuk pięknych. Malarstwo pomieszczone w lichėj salce gmachu, drukarnią zwanym, w tyłach techniki. W roku 1842 dyrektor techniki Kosicki urządził wystawę płodów krajowych, w kolegium fizyczném; były tu reprezentowane sztuki przez prace uczniów, profesorów: Bizańskiego, Głowackiego i Ceptowskiego, kopie starannie jak naówczas wypracowane przez Wojciecha Eliasza, Piątkowskiego, Płonczyńskiego, Swierzyńskiego, Szuberta, olejno i rysunki Nogajskiego, Łęskiego, Balickiego Karola, Dębowskiego Leona, Feliksa Szynalewskiego. Rzeźby wystawili uczniowie: Faustyn Cengler, Szubert, Frankowski, Cercha, Józef Janikowski, Chojnacki, Edward Stehlik i Konstanty Ceptowski. Podobna wystawa powtórzyła się w r. 1843.

Szkoła sztuk pięknych miała się wprowadzić napowrót do gmachu technicznego po wyrestaurowaniu i przerobieniu sal. Professor Statler zyskał salę obszerną choć ze złém światłem; druga

obok sala mieściła większe posągi gipsowe i była pod dyrekcją prof. Bizańskiego, który trzecią obok salę zajmował na rysunek dla uczniów techniki; tu też uczył krajobudków Jan Głowacki professor gimnazjum Ś-ój Anny: jest to chwila pewnej czynności profesora tego w Szkole sztuk pięknych. Ale oto zbliża się czas, w którym nakoniec usiłowania każdego z osobna nauczyciela złączyć się z sobą mają. Jakim to sposobem dzieje się, kto dał pierwsze hasło wspólnej pracy, milczą dzieje, ale zdaje się że wyszło to od profesora Stattlera, a spowodowane było okolicznościami różnemi. Jużto odsunięcie się na stan spoczynku dyrektora Kosickiego, wejście nowego w osobie Józefa Podolskiego profesora mechaniki w technice zarówno, jak przekonanie wielu z uczniów, że czcze kopiowanie wzorków nie wyprowadzi ich na artystów, sprawiło przeniesienie się całego zastępu uczniów od profesora Głowackiego i Bizańskiego do nowo wyrestaurowanej sali profesora Stattlera. Prawdopodobnym jest, że ze strony uczniów owych wyszło przekonanie, że on jeden sztuki nauczyć może, gdy tamci zabawiali ich tylko w amatorski sposób. Trudnym było zadanie profesora Stattlera wyrobić coś z tego nagromadzonego materiału, przyszli oni malować studia i tych im odmówić nie można było, a jednak pojęcie ich rysunku i formy stały sztorcem względnie zasad Stattlera. Trzeba im było wiele zapomnieć a więcej nauczyć się samemu przez wpatrywanie się, nie zamączone przepisem, w naturę, tak mówił professor i zniechęcił wielu, co się jak Tadeusz Łęski już pewną sławą portrecisty aquarellą szczylicili. Z całego też szeregu uczniów pozostało na rok następny 1845 kilku wytrwałych, a z owych, których professor przeprowadził od początku w zasadach swoich, wraz z niemi utworzyła się rzeczywista szkoła profesora Stattlera, w której urzeczywistnić miał nakoniec myśli swoje odrodzenia sztuki w kraju.

Rysunek „Aktu” to jest człowieka nagiego, żywego, ułożonego w pewnej postawie, w ograniczonej liczbie godzin dwunastu dokonywany, jest podstawą nauki w każdej szkole sztuk pięknych. Uczeń, który lat kilka rysował wedle aktu, musi nabrać pojęcia form ciała ludzkiego i zapamiętać kształty te tak, że z łatwością przychodzi do rzucenia figury na płótno, choćby z pamięci. Dopóki człowiek nie przestanie być wzorem najwyższej doskonałości, a główną treścią obrazu lub posągu, dotąd bez znajomości doskonałej kształtów tych, artysta obejść się nie może. Akt taki służy zarówno dla wszystkich chcących dojść na wyżyny sztuki. Tego dotychczas brakło szkole i to było powodem naprzód rozdwojenia się sił nauczycielskich, a następnie nieudolności uczniów; dziwna zaiste, że do tej chwili o tém nie pomyślano ze strony profesorów, skoro zarząd szkoły mógł o tém niewiedzieć. Należy się też profesorowi Stattlerowi za zasługę, że pierwszy urządził w Krakowie rysunek akademicki i wprowadził stale modela nagie na wzór do rysunku. Od tej chwili to jest od roku 1844/5 egzystuje on bezprzerwanie w szkole krakowskiej, w zimie

przy oświeceniu lamp, w lecie w godzinach rannych przy świetle dziennym.

Następuje zaraz tak upragnione zbliżenie się profesorów ku sobie; rysunkiem aktu kierują professorowie: Stattler, Ceptowski i Głowacki: ten ostatni sam nawet rysuje, czas też poznać go bliżej.

Jan Nepomucen Głowacki był to artysta o gorącej duszy a zapasie praktyki malarskiej, znał go cały kraj jako pierwszego i jedyne go naówczas pejzażystę. Uczeń niegdyś Brodowskiego, odznaczywszy się jako staranny kopista, przeniósł się do Wiednia, gdzie poważnie pracował pod Steinfeldem ćwicząc się w malowaniu krajobrazów. Rzeczywiście jeszcze przed rokiem 1830 Wiedeń rzucił się z miłością ku przyrodzie północnej, do pewnego naturalizmu w tym kierunku, artyści tamtejsi pierwsi po Toepfferze poczuli majestat piękności krajobrazu alpejskiego.

Oddziaływało to na zmysł artystyczny Głowackiego, z zapalem wziął się do rysowania krajobrazów Styryi z okolic jeziora Gmunden i przeniósł toż poczucie w nasze Karpaty. On pierwszy za powrotem pojechał do Tatr, gdy o tych mało kto wiedział i przedstawił w obrazach, czarowne piękności Morskiego Oka i Czarnego stawu. Od niego też pochodzi jako rodzaj krajowego malarstwa. Sumienny w rysunku jak Niemiec, nie bez poczucia piękności linii pejzażu, był zimnym obserwatorem natury, nieumiejąc pojąć życia jej, światłocienia i kolorytu. Był on fotografistą, u którego narzędzie do zdemowowania miało szkło zabarwione ręką Steinfelda; był to artysta, który zawsze trzymać się musiał ręki przewodnika, a po swojemu kroków stawiać nie umiał.

Ztąd u Głowackiego taka obserwacja przepisów mistrza swego, nie porywała go też natura pejzaży, odmienna od tych, jakie Steinfeld malował: promienia słońca, efektu silnego kolorytu, prawdy pierwszych planów unikał Głowacki.

Niskiego wzrostu, drobnej budowy ciała, wiecznie ruchliwy, pragnął sławy wielkiego artysty i pchał się, opierając się zawsze o jakieś grubsze zagraniczne drzewo. Jeździł do Rzymu, do Paryża kosztem kraju; będąc już professorem rysunku u św. Anny w Liceum, powziął zamiar przerwania się w malarza portretowego, a nawet historycznego, ale znów nie widział nikogo godniejszego w tém do naśladowania jak Amerlinga, portrecistę wiedeńskiego, naśladowcę Lawrenca.

Udatne portreciki aquarellą w rodzaju tego ostatniego dokonywane przez Głowackiego, miały zaletę wysokiego gustu, ale w portretach swoich olejnych nie poszedł dalej nad słabe studjum modelu; wznieść się do schwycenia duszy, do oddania indywidualności nie umiał; snać trudności wykonania zabierały mu duszę całkiem.

Kolorysta słaby ze swemi kredowemi karnacyami, gubiący kształty, sprowadzając je do pewnej konwencyonalności wiedeńskiej

szkoły, malował wiele, ale porywać nie mógł nikogo, bo brakło mu samoistności, był niewolnikiem drugih, ztąd zimnym artystą.

Jako professor w Liceum św. Anny od r. 1834, gdzie wszedł na miejsce zmarłego Józefa Sontaga, nie odznaczał się systematem nauczania. Dawał wzorki jak drudzy jego koledzy, wierzył w przepisy proporcji i *ex cathedra* je wykładał; głównie chodziło mu o gładkie cieniowanie wedle głów Julliena. Zresztą wymagać nie można było wiele w szkole, gdzie rysunek był nauką podrzędną. Lubiał zajmować się uczniami pokazującemi zdolność jak: Łęskim Tadeuszem, Płonczyńskim Aleksandrem, ale czy im otwierał cały skarb swęj wiedzy, wątpić godzi się, bo Głowacki nie lubił obok siebie widzieć drugiego z wyższym talentem. Tadeusz Łęski przejął od Głowackiego manierę w malowaniu portrecików aquarellą na brystolu, o kolorycie jaskrawym i sztucznym, ale nie bez pewnej wprawy w pędzlowaniu; drugi Płonczyński Aleksander, był jedynym uczniem którego profesor Głowacki poprowadził do natury, wziął z sobą do Karpat i przekazał mu swoje tony kolorytu w pejzażach. Jedyny to uczeń Głowackiego, pejzażysta.

Jako professor rysunku w Liceum miał przytém włożony obowiązek uczenia w technice malowania aquarellą krajo-widoków, głównie dlatego, iż w owym czasie pejzaż był nieodzowną częścią projektu architektonicznego. Uczył godzin dwie tygodniowo w kursie trzecim, gdzie wykładał architekturę Radwański Feliks przeniesiony tutaj z Uniwersytetu wraz z posadą swoją. Powoli pewna liczba uczniów professora Bizańskiego i Stattlera zapisała się na naukę krajo-widoków, ztąd stosunek szkoły sztuk pięknych z tą posadą w technice; rysowali oni i malowali ze wzorów głównie litografii Schindlera wiedeńskich, które professor uważał jako alfa i omega nauki. Do natury nigdy prowadzić nie chciał i pokazywał ją jako rzecz dla ucznia w wielkiej będącą oddali. Chętnie szczyjąc się dawnym tytułem professora nadzwyczajnego Szkoły sztuk pięknych, rad połączył się z nią, jako prowadzący jeden z tygodni przy rysowaniu akademickiego „aktu.“

Główny kierunek tutaj wziął na siebie professor Stattler i prowadził on po swęj woli: uczniowie uważali go za jedynego przewodnika. Był też nim nakoniec i cała ta faza Szkoły sztuk pięknych między rokiem 1840 a 1850, epoki, która jest że tak powiem wstępem do dzisiejszego malarstwa krakowskiego, przynależy professorowi Stattlerowi. Malarstwo romantyczne pod okiem jego rozwijające się w Rzymie przed 1820 rokiem, puka do drzwi szkolnych z całym zasobem wiedzy, jaką tradycya starych daje mistrzów z tą poetycznością, jaka była cechą utworów odrodzicieli malarstwa w Willa Massimi. Pismo Święte, poci narodowi, zamarała księga przeszłości w pomnikach i grobowcach, widna w Krakowie, gorącym słowem zostaje podaną młodemu pokoleniu artystów. Uszanowanie dla arcydzieł przeszłości sztuki, cześć dla imienia Rafaelów, Tycyanów, zaró-

wno jak teorye wyprowadzone z ich dzieł, rozbudzają się w uczniach młodych, wrażliwych, wierzących ślepo w słowo swego mistrza.

Całodzienne studyum modelu nagiego pędzlem i ołówkiem, tworzenie przy ich pomocy obrazów o kilku figurach; ciągłe próby kompozycji, a przez to wyrabianie poetycznych myśli i logiki w układzie obrazów z Pisma Świętego, narodowej poezji lub historii; zachęcanie do badań obyczajów przeszłości: oto tytuły zajęć uczniów w szkole profesora Stattlera w tej fazie jego nauczania. Umieć zamknąć szkołę złożoną z dziesięciu uczniów w krąg zapatrywań artystycznych profesora, nieprzypuścić żadnego innego światła, wzniecić oburzenie przeciw temu, co nie mogło zmieścić się w granicach wyobrażeń jego o sztuce, mogło mieć miejsce w tym czasie tylko w Krakowie i przy takiej potędze słowa jaką on władał. Ależ i młodzież zamiłowana w nauce, cicha i skromna umiała wywzajemnić się profesorowi i z fanatyczną zaciętością bronić przystępu obcemu żywiołowi, może nie raz ze słowem prawdy do drzwi szkolnych pukającemu. Było to rodzinne kółko, gromadka miłujących się braci, idących ślepo za rozkazami mistrza, który tworzyć chciał oazę rzeczywistych pojęć w obec upadku sztuki, jak twierdził, pragnąc odrodzenia się z ducha młodzieży, dla zyskania obrazów nieba, przeszłości kraju, oddanych czystą formą Rafaelowskich pomysłów.

Z całej tej pracy przyjęło się to, co pojętém być mogło przez ludzi, którzy nie urosli do tej potęgi rysunku i malowania, coby ich zdolnymi do tworzenia obrazów uczyniła. Byłyto młode chłopcy, którym dano pędzel zawcześnie nim ręka umiała władać ołówkiem, zanim nabyła elementarnej wiedzy o kształtach i ich oddaniu pewnym. Młodej imaginacji ścieśniono pole do mglistych marzeń o arcydziełach których widzieć nie mogli, bo na to trzeba było być we Włoszech, a galerie Kraków nie posiadał; ale zamknięto uczniom przystęp do tej galerii jaką przedstawiał świat na ulicy, świat żywy, ruszający się. Znali oni nieco naturę w tym modelu, który im zimno w zamkniętej sali pozował, ale nie umieli go połączyć z życiem jego, jakie objawiał człowiek niepozujący. Będzie to zawsze jednak wzniosłą pamiątką pracy professorskiej, to podniesienie pojęć rzeczywistych sztuki, twórczości artystycznej, a jeżeli pokolenie to artystów musiało wyszedłszy ze szkoły uczyć się dopiero rysować i malować, to nauka profesora Stattlera nieraz staje im jako przewodnia gwiazda w nauczaniu następnych pokoleń. Dziś to można powiedzieć o profesorze Stattlerze, iż zrodzonym był na dyrektora Szkoły sztuk pięknych krajowej, ale trzeba było aby kierował z góry, a nie uczył drobnej młodzieży, która go dobrze pojmować nie mogła. Uczniami tej epoki byli: dzisiejszy professor malarstwa w tejże szkole Wł. Łuszczkiewicz, Kazimierz Mirecki, Stanisław Nagajski, Józef Maultz, Feliks Szynalewski asystent szkoły krakowskiej, Maksymilian Cercha nauczyciel rysunków, Konrad Kogen, Józef Janikowski i Leopold Pless i t. d. Do ich rzędu należał wielce utalentowany ale zawcześ-

nie zgasył młodzieniec Joachim Steczkowski. Dodać tu muszę, że obyczajem było cały rok malować jedną pozycję nagiego modelu, do którego to studium zastosowywał każdy z uczniów inne znaczenie czyli treść. Tak np. figura siedząca z podpartą głową wydała obraz: Adama, Bolesława Śmiałego, Archimedesa, Ś. Piotra w więzieniu. Innym razem model przedstawiał Chrystusa uwiązanego u słupa i t. p. Szłoż to z pojęciem wzniosłym profesora o twórczości? trudno przypuścić, a jednak w prostocie ducha robiło się to i wystawiało na widok publiczny.

Ale oto mimowolnie otwierało się młodzieży szkoły krakowskiej szersze pole do nauki. Sejm Rzeczypospolitej z r. 1844 wyznaczył 2400 złp. na dwa stypendya dla malarza i rzeźbiarza celem dalszego wykształcenia się zagranicą. Notujemy wypadek ten pomyślny dla szkoły. Odtąd bowiem nieprzerwanie wyjeżdżało dwóch uczniów skończonych za granicę na lat dwa. Do pierwszych stypendystów należeli: Władysław Majeranowski malarz i Henryk Krosowski rzeźbiarz, obaj dotychczas, to jest do roku 1844 bawiący już za granicą. Majeranowski i zasłużony artysta Aleksander Lesser w Warszawie przynieśli pierwsi do kraju pojęcia rzeczywistego malarstwa historycznego, jak je pojmowała szkoła monachijska najświetniejszej epoki; na nieszczęście brakło ich obrazom gorącego związku z narodowym życiem, żeby wywołały entuzjazm, przeszły one dostatecznie nieocenione.

Po śmierci profesora Głowackiego w roku 1847 a następnie profesora Ceptowskiego, pozostał cały ciężar prowadzenia szkoły w ręku profesora Stattlera. Czas jakiś zasady swoje przekazywał i rzeźbiarzom, a Leon Szubert i Marcin Rogoziński byli więc jego uczniami. Pierwszy znakomity artysta zapowiadający potęgę europejską zgasł w Rzymie, drugiego zabiła bieda na miejscu urodzenia w Krakowie. Professor Stattler i w rzeźbiarstwie stawił studyum natury jaką jest, na pierwszym miejscu, a kształcił też syna swego Henryka zdala od naśladowania antyków.

Przydzielenie w r. 1846 Rzeczypospolitej do Austrii w niczem nie zmieniło stanu wewnętrznego szkoły sztuk pięknych; nowy rząd uszanował dawne fundacye stypendyów szkolnych. Wysłany z Wiednia do obejrzenia zakładów naukowych professor i radca, znakomity botanik Endlicher zgodził się na projekt ówczesnego komisarza naukowego dr. Brodowicza przerobienia spalonej bursy Jeruzalem na szkołę sztuk pięknych, ale rzecz ta do skutku nie przyszła, bo zaczęto z niej następnie budować ujeżdżalnię. Nadzieje dla szkoły urosły jeszcze bardziej, gdy Namiestnikiem Galicyi w r. 1848 został nieodżałowanej pamięci Zalewski, ów Wacław z Oleska; zwiedzał on szkołę i zadowolony z rzuconej na płótno wielkiej kompozycyi historyczno-narodowej jednego z uczniów, przyspieszył wysłanie go za granicę kosztem rządu. Śmierć przerwała dalszy szereg jego dla

szkoły dobrodziejstw. W roku 1849 spotyka szkołę ofiara prywatnej osoby, wdowy po Michale Skotnickim zmarłym w r. 1808 we Florencji a uczczonym pomnikiem na Wawelu. Pani Skotnicka umierając zapisała zbiór obrazów, starożytnych naczyń i rycin Uniwersytetowi Jagiellońskiemu, lub w razie gdyby tenże warunków testatorki nieprzyjął, hrabinie Arturowej Potockej w Krakowie. Warunkiem przyjmującego ten piękny legat było wypłacenie coroczne summy 4000 złp. dla ucznia szkoły sztuk pięknych krakowskiej kształcącego się dalej za granicą. Pięknym był cel zmarłej utworzenia w ten sposób galerii obrazów publicznej, a zarazem przychodzenia w pomoc młodzieży zawodu artystycznego. Obrazy były powiększej części staro-włoskie zbierane przez Michała Skotnickiego w dobrej epoce we Włoszech; szczególniej piękne były podługnie znakomitę wielkości mitologiczne obrazy Luca Giordano, wyrwane zdaje się z któregoś z pałaców genueńskich: była tam i stara dobra kopia Rafaelowskiego fresku Pussiny, a przytém wiele mniejszej wartości oryginalnych dzieł. Ważniejszym był jeszcze zbiór rycin dla swoich licznych Marcantoniów, Dürerów, Rembrandtów; były tam ryciny Mantegni i całego szeregu Włochów XVI wieku, porządnie w tekach ułożone. Do tego należały całe komplety dzieł Rafaela, muzea włoskie i luźne ryciny z obrazów szkoły Bolońskiej. Zbiór waz tak zwanych Etrusków nie należał do szczególnych wprawdzie, ale wystarczyć mógłby do objaśnienia przy wykładzie historii sztuki lub archeologii.

Dziwne losy spotkały ten zbiór i zamiar fundatorki zniweczyły, przedewszystkiém zanim go spisano, zanim uniwersytet lub hrabina Potocka zdecydować się mogli co do przyjęcia warunku, pożar w r. 1850 dotknął i tę kamienicę narożną przy rynku i Wiślanej ulicy w której galerja Skotnickich mieściła się dotąd. Jak szmaty zdzierano obrazy z ram aby je niby ratować przed ogniem, kupy płócien takich składano pod ratuszem; ryciny w tekach łatwiej było wynieść a jednak one najwięcej ucierpiały, bo na karb ognia, uieuczciwi amatorowie wykradli z nich co najpiękniejsze i najciekawsze. Reszty takowe złożono opieczętowane w gmachu biblioteki uniwersyteckiej.

Ale wrómy do dziejów szkoły sztuk pięknych; na lat kilka, przed tą erą jaką jest pożar Krakowa, reprezentował ją prawie jedynie professor Stattler. Szkoła jego malarstwa doszła w téj chwili do tego stanowiska, iż była salą kompozycyjną, gdzie uczniowie w szczerpłej liczbie czterech czy pięciu wykonywali swoje obrazy. Byli to p. Feliks Szynalewski, Kazimierz Mirecki, Leopold Pless, którzy oczekiwali w szkole na stypendyum, jakie im dla wyjazdu za granicę przysługiwało. Rzeźbiarstwo zyskało w tych czasach przewodnika w osobie pana Henryka Kossowskiego, równie nieliczne grono miało uczniów; celował między niemi Leon Szubert, modelował on z natury wedle pojęć professora Stattlera posąg Ś-go Jana każącego.

Wykłady w szkole odnosiły się tylko do kursu anatomii artystycznej jednogodzinnego.

Akademia Wiedeńska przeobrażała się wtedy za ministerstwa hrabiego Leona Thuna; od r. 1812 niezmiennie zachowała ona wspólny charakter szkoły i ciała akademickiego czyli korporacji artystycznej; owoców wiele przez ten czas nie wydała. Memoryał który wydał w r. 1850 minister hrabia Thun, szeroko zastanawiając się nad powodami tej bezpłodności, widzi ratunek w powrocie do dawnych dróg w kształceniu artystów. Akademia Wiedeńska zostaje zreorganizowana, przestała być ciałem akademickim, stała się właściwą szkołą o dwu głównych działach: o szkole przygotowawczej mającej na celu wykształcać młodzież w zasadach techniki, przez szereg kursów systematycznych rysunku i rzeźby; przez wykłady nauk pomocniczych: i o szkołach specjalnych, szkołach jak je zowią majstrów, gdzie uczniowie pod kierunkiem pewnego artysty, malują własne pomysły tworząc jego szkołę. Kiedy dopiero r. 1850 akademia wiedeńska zaprowadzała u siebie tak zwaną Meisterschule, w Krakowie wypłynęła ona daleko wcześniej naturalnym biegiem pod professorem Stattlerem. Brakło tylko wtedy tego, co najważniejsze, to jest szkoły przygotowawczej; ztąd lata czekać trzeba było na przygotowanie uczniów, jakich w końcu sala malarstwa posiadała.

Pożar szkoły w r. 1850 sprowadził inny stan rzeczy i dał podwaliny rzeczywistej szkole sztuk pięknych, jaka obecnie jest w Krakowie, to jest zakładowi, przeprowadzając jednocześnie uczniów przez różne stopnie nauki. Jak widzieliśmy, od samego zawiązania szkoły nieumiano przeprowadzić wspólnymi siłami profesorów systematycznej nauki, koniecznej w każdej instytucji naukowej. Powody do tego leżały w osobistościach grona nauczycielskiego, w zapatrywaniach się różnorodnych, a nie umiano porozumieć się w interesie dobra szkoły. Tymczasem jeżeli gdzie zgubnym jest przesuwanie uczniów do wyższych działów nauki, zanim pojmą oni i przetrwają poprzednie wiadomości i praktyki, to niezawodnie w sztukach pięknych; prawda że dla geniuszów może się to wydać ścieśnieniem ich zapędów, ależ czy szkoła dla geniuszów ma być tylko? Podobno geniusze nieraz bez głębokich studyów obejść się mogą, cóż jednak zaszkodziły im mogła systematyczność w nauce?

Ażeby szkoła sztuk pięknych w Krakowie nosiła piętno naukowej instytucji, brakło jej zapełnienia koniecznych posad dla praktyki sztuki, brakło wykładów nauk pomocniczych, bez znajomości których artysta nie odchodzi od znaczenia samouka, zdradzającego na każdym kroku swoją nieświadomość rzęczy. Chodziło o to, aby szkoła osiągnąć to mogła przy pomocy rządu.

Można powiedzieć, że do roku 1848 rzeczywisty krytycyzm w utworach sztuki, drzemał w starym grodzie naszym; pochwalna czasami recenzja dzieła sztuki, zastępowała jej miejsce w pismach peryodycznych owoczesnych. Professor Stattler mógł też swobodnie,

bez obawy zdania opinii publicznej, przeprowadzać swoje myśli w szkole. Była przytém niemała doza obojętności dla sztuki u ogółu piszących; ani Majeranowski ani Meciszewski Hilary sztuką zajmować się nie lubili, a byli to jedyni publicyści krakowscy. Pojawienie się „Listów z Krakowa“ profesora Kremera było niespodzianką na horyzoncie Krakowa; umiał on ująć w pyszne ramy kwiecistego swego stylu, zasady piękna plastycznego: szkoda że zbyt oderwanie jeszcze, dla umysłów śpiących owego czasu, wyłożył zasady estetyki. Professor Stattler czuł w obec tego całą wyższość swoich pojęć opartych na rzeczywistej wiedzy, zdobytej na studyowaniu arcydzieł sztuki, nie mógł on godzić się na mniej szczęśliwie zastosowane przykłady w dziele prof. Kremera, odnośne do dziejów sztuki w kraju. Wywołało to w swoim czasie walkę na pióra artysty i estetyka.

Czynność sztuki na Zachodzie przestała téż od tych czasów być obcą miastu, powrót wielu do Krakowa z tych, co przed laty kilku opuścili go, zarówno jak powstanie pisma peryodycznego w warunkach dziennikarstwa zachodniego, wywołało bliższe zajęcie téj sztuki przez literatów, na których czele stanął teraz Lucyan Siemieński. Kraj pragnie sztuki, żywej, gorącej, pełnej zewnętrznego efektu; żąda obrazów przeszłości, o kolorycie błyszczącym, świetnym, francuzkiej szkoły. Kraków w swój szkole buduje dopiero podwaliny, przyszanego, w warunkach wielkiej sztuki, narodowego malarstwa. January Suchodolski daje szeregi obrazów, które doznają przyjęcia najgorętszego, maluje to dobrze chwilę, która pragnie przedmiotów narodowych, o właściwą sztukę nie dba, rozrywa téż publiczność chciwie „Kram malowniczy Piwarskiego.“

Niedziw że usiłowania krakowskiej szkoły sztuk pięknych znalazły niechętnych krytyków; na czele ich stanąć miał wkrótce w dziennikarstwie Lucyan Siemieński, nieprzeczuwający że ten niedoskonały owoc jaki dotychczas wydała szkoła, piękną w przyszłości okryje się barwą... że praca ducha wyrobi sobie odpowiednią szatę.

Gorące zamiłowanie w zbieraniu pamiątek narodowych, jakie charakteryzuje u nas początek tego stolecia, przechodzi po roku 1848 w Krakowie w zapał bliższego rozpoznania się w zasługach zabytków sztuki. Zabytki te stają się polem do studyów obyczaju przeszłości, z których wyrasta świat nowy, nowe źródło do prawdy w obrazach historycznych. Dzisiejszy professor Żepkowski brał czynny udział w tych wędrówkach młodych artystów po kościołach krakowskich, a wspólną pracą powstały dzieła jako owoc tych młodzieńczych prac. Architekci młodzi zdejmowali plany gotyckich kościołów, rysownicy zbierali nagrobki, portrety i kostiumy.

Oto element z którym w historii krakowskiej szkoły sztuk pięknych rachować się przychodzi, bo ona pierwsza z pewnością wystąpiła z prawdą stroju w obrazach historycznych.

W takich warunkach kończy się druga epoka szkoły, epoka w której związana ona jest z instytutem technicznym, i ograniczona do

szczupłej liczby uczniów i profesorów, ma charakter przechodowy, torujący drogę. To epoka wyłącznej profesora Stattlera działalności.

Zastęgę ostatniej epoki przed przyjściem dyrektora samoistnego szkoły, jest zamknięcie jej w pewną całość, przez zaprowadzenie brakujących posad, a głównie przez pewne oddzielenie jej od techniki. Epoka ta ciągnie się od roku 1850 do roku 1873.

III.

1850—1873.

Uniwersytet Jagielloński założywszy szkołę sztuk pięknych w r. 1818, spełnił swą misję, wyprowadziwszy z cechu nauczania sztuki, dał jej to, na co go stać było, profesorów i lokale: zarząd techniki który przyjął dalszą nad szkołą opiekę, po macoszemu ją wypełniał jak widzieliśmy dotąd. Zamiast przyjść w pomoc jednemu profesorowi o wyższych celach, stawianemi trudnościami zniechęcał go, znaczenia nierozumiejąc sztuk pięknych, zniwelować je chciał do podrzędnego stanowiska. Następcą dyrektora Kosickiego profesor Józef Podolski, obojętnością swoją przynajmniej dozwolił szkole rozwinać nieco działalność, ale zmieniają się czasy, zmieniają ludzie. Z chwilą pogorzeli miasta Krakowa w r. 1850 objął zarząd techniki D-r Michał Łuszczkiewicz, a jako rozumiejący wymagania sztuki, otoczył szkołę tą opieką, która leżeć mogła w skromnym zakresie naczelnika instytucji, co sama wymagała organizacji i napróżno u rządu o nią dopominała się. Umiął nowy dyrektor wynaleźć środki urządzenia szkoły, zwiększyć liczbę nauczających, a uczniom dodać nowego bódźca do pracy. Doktor Michał Łuszczkiewicz jest ojcem artysty malarza profesora Władysława Łuszczkiewicza. W tym trzecim okresie przychodzi szkoła do ostatecznego urządzenia wewnętrznego, a przez zwiększoną liczbę posad zaokrągla się w całość, niezależną już zupełnie od techniki, ale tylko związaną z nią jedynie wspólnym dyrektorem. W tej epoce kształcą się w szkole tej najznakomitsze dzisiejsze talenta kraju, kształci się Jan Matejko: wszelkie rodzaje malarstwa poczynają być uwzględniane.

Początkiem jej jest chwila, w której przenosi się szkoła malarzka z pogorzałego gmachu techniki do najętjej prywatnej lokalności; w opustoszałej części tak zwanéj „drukarni” pozostaje rzeźbiarnia ze zbiorem gipsów. Związek z techniką odąd się zrywać poczyną, profesor rysunku w onym zakładzie, nie śmiał mieszać się więcej do spraw szkoły sztuk pięknych. Szkoła ta nie miała przyszłości, bo jej brakowało głównej podstawy, to jest sposobności przygotowania sobie uczniów dla dwóch jedynych posad, malarstwa i rzeźby, które są dalszym dopiero ciągiem nauki. Professor Stattler miał kilku tylko uczniów, których doprowadził do tworzenia własnych pomysłów

a chociaż czasem z dobrej woli przyjmował do swęj sali początkującego ucznia, to brakło systematycznej nauki rysunku.

Wróciwszy z Paryża dokąd był wysłany kosztem rządu dla dopełnienia artystycznego wykształcenia, były uczeń profesora Stattlera, młody artysta Władysław Łuszczkiewicz, odpowiadając życzeniu grona profesorów techniki, przyjął bezpłatnie obowiązki uczenia rysunku, i rozpoczyna naukę sztuki od rysowania odlewów antyków. Uczniowie ci słuchali wykładu anatomii profesora Stattlera, i kursu perspektywy, który bezpłatnie wykładał litograf szkoły technicznej Piotr Wroński wedle dzieła Adhemara.

Zacny ten człowiek, pracowity a nieszczęśliwy, miał tę ostatnią pociechę przed swą śmiercią zasłać w 1852 roku, że młodzież uwieńczyła go za jego wynalazek linijki do prowadzenia równoodległych perspektywicznych. Pobyt szkoły malarzkiej w najętym lokalu przetrwał dwa lata, w drugim roku losem szkoły zajęli się dwaj przedstawiciele rządu przybyli do Krakowa: byli niemi hr. Franciszek Thun brat ministra oświecenia a referent spraw sztuk pięknych w Austrii, i Józef Behm dyrektor mennicy i znakomity znawca. Przybyli oni do miasta naszego w celu ostatecznego postanowienia, czy rząd ma przyjąć legat Skotnickiej, a z nim obowiązek dania stypendyum szkole, czyli odstąpić od legatu. Zbiory pożarem zniszczone nie mogły tentować delegatów, ale wróciwszy do Wiednia dali dobrą opinią o szkole i pomimo nie przyjęcia legatu, przeznaczył rząd corocznie 600 fr. walutą wiedeńską na dwa stypendya dla uczniów poświęcających się malarstwu jedno, drugie dla rzeźbiarzy. Oba stypendya były dwuletnie, służyły wyłącznie dla wyjazdu za granicę do jednej z pięciu akademii niemieckich „celem dopełnienia wiedzy, której szkoła krakowska jako niezreorganizowana dać nie może.” Tak więc ministerium nieuwzględniając usiłowań profesora Stattlera zaprowadzenia szkoły kompozycyjnej, przeznaczyło za cel szkole, przygotowanie do *meisterschule* akademii zagranicznych. Pierwszymi stypendystami z tego funduszu byli uczniowie: Feliks Szynalewski malarz i Leon Szubert rzeźbiarz. Poniżej przytoczymy dalszą ich listę.

Jeżeli która z umiejętności przyczyniła się ogromnie do rozwinęcia pojęć o sztuce, o naturze jęj rozwoju, a ztąd o drogach postępu lub upadku, to niezawodnie historia sztuki; jest ona dziś podstawą sądu o dziele, a więc konieczną dla artysty myślącego. Wykład jęj jest specjalnością, której podołać nie zawsze może professor malarstwa. Dyrektor techniki umiał przedstawić potrzeby podobnej katedry przy szkole, i ministerium zgadzając się na projekt ten, wezwało znakomitego estetyka d-ra Józefa Kremera profesora uniwersytetu, do wykładania estetyki i historii sztuki godzin dwie tygodniowo.

Tak przy końcu 1852 roku, gdy szkoła malarstwa miała się przenieść do gmachu rządowego *kollegium minus*, korporacyę profesorów

szkoły sztuk pięknych składało pięciu profesorów, a raczej nauczających, bo rzeczywistym był tylko professor Stattler. Miał jeszcze przybyć szósty, to jest professor krajowidoków w technice, następca profesora Głowackiego, Aleksander Płonczyński, szło tylko o pomieszczenie jego uczniów.

Jeżeli wejście do szkoły nowego profesora malarstwa ma zwiastować nową jej epokę, to ta trzecia faza szkoły, rozpoczynać się winna w końcu roku 1853, gdy po odjeździe na dłuższy czas profesora Stattlera, objął to stanowisko professor Łuszczkiewicz i z krótką przerwą zajmuje dotąd. Przenieść szkołę do nowych sal w powyżej wspomnianym gmachu, zaprowadzić stosowniejsze urządzenie w oświetleniu dzienném i wieczorném, którego dotąd szkoła nie posiadała w tych warunkach, jakich koniecznie wymagała nauka, było pierwszym zadaniem dyrekcyi i rzezonego profesora. Do nowych sal garnęła się młodzież liczniejsza, od najmłodszych lat życia można było spotykać uczniów z chęcią do pracy. Dwie jeszcze sprawy należą do zasług dyrekcyi techniki: przydzielenie profesora krajowidoków do korporacyi profesorów szkoły sztuk pięknych, i wyjednanie zupełnego wynagrodzenia dla profesora szkoły, mającego obowiązek wykładać historię powszechną. Rząd zezwolił również na wynagrodzenie profesora rysunku z antyków i perspektywy, ale należało rok rocznie o to upraszać. Z odjazdem profesora Stattlera, szkoła miała wiele już posad, ale ani jednego profesora rzeczywistego: korzyść dla uczniów była główną nagrodą korporacyi nauczycielskiej.

Ostateczne urządzenie szkoły nastąpiło w tym roku 1853 a zasadzało się na rozdziale pracy między profesorów. Każdy z uczniów wstępujących do szkoły tej, musiał najprzód uczyć się na rysunek, po roku wolno mu było dopiero przejść do rzeźbiarstwa, jeżeli temu zawodowi chciał się poświęcić. W klasie pierwszej rysunku, dopełniwszy swój wiedzy w kopiowaniu, przechodził przez rysowanie odlewów gipsowych części ciała, do głów z antyków. Zasadą przyjętą było wierne poszukiwanie prawdy linii, nabycie wiedzy dokładnej o układaniu się cieni na rozmaitych kształtach; użycie krédki, ołówka lub wiszora pozostawiało się uczniom do woli, szło bowiem o zasady gruntowne, podstawowe nauki, nie o różnice w środkach. Uczniowie klasy pierwszej uważani byli jako odbywający próbę, dlatego prócz wykładu historii powszechnej, innych nauk pomocniczych nie słuchali. Za to mieli obowiązek po skończonych trzech godzinach rannych studiów z antyków pod przewodnictwem profesora Łuszczkiewicza, uczyć się jedną godzinę dziennie na rysunek krajowidoków, wraz z uczniami wyższych klas. Uczniowie którzy z postępowaniem odpowiednim skończyli kurs 1-szy, przechodzili do kursu 2-go rysunku figur całych z antyków wielkości naturalnej; mieli obowiązek słuchania wykładów anatomii godzin dwie tygodniowo, też perspektywy i historii powszechnej, zarazem uczyli się z obowiązku na rysunek akademicki. Poświęcający się rzeźbiarstwu, dla którego godziny po-

południowe były przeznaczone, wszystkie powyższe kursa winni byli dopełniać. Nauka w tej klasie kończyła się rysunkiem głów z natury.

Kursa malarstwa otwarte były jedynie dla tych uczniów, którzy dali dowód, że wiedza rysunkowa, znajomość anatomii i perspektywy nie jest im obcą. Poczynający, malowali najprzód głowy z antyków, następnie naturę martwą, poczem przystępowali do klasy malowania głów z natury żywej, w oznaczonym stale terminie dwutygodniowym. Zastępywano głowę za wzór daną, modelem nagim do pół figury. Próby kompozycji były ciągle wymagane, zadawane na pewien temat przez profesora. Wyższy kurs anatomii i perspektywy, wykład historii sztuki i rysunki akademickie, dopełniały wiedzy.

W końcu pewna liczba uczniów malarstwa posuwała się do malowania własnych pomysłów przy pomocy zasobów szkolnych, a dopiero po takiej próbie, mogli starać się o stypendyum szkolne dla wyjazdu za granicę. Dodać należy że rysunek krajozoboków, jakkolwiek nie tyle obowiązkowy, gromadził pewną liczbę uczniów specjalnie temu zawodowi poświęcających się, tém więcęć, że professor Płonczyński odchodząc od zasad Głowackiego, posunął naukę do rysowania i malowania studyów w polu.

Widok arcydzieł malarstwa przeszłości rozbudza wiedzę artystyczną, budzi miłość do sztuki, uczy nakoniec. Ta wielka księga doświadczeń w sztuce i ich rezultatów mistrzowskich jaką jest galerya obrazów w stolicach Europy, jest dla profesora polem do czynienia wskazówek uczniom. Gołe słowo profesora o kolorycie weneckim, o światłocieniu Rembrandta, o wdzięku Corregia, o piśmie artystycznym Rafaela i Michała Anioła, może wywołać przy potędze jego wymowy, poszanowanie dla imion, ale nie daje nauki. Trzeba było w Krakowie stworzyć sławną galeryę obrazów starożytnych dla zelektryzowania młodzieży, która jęszcze nie widziała dzieł tych mistrzów o których wiele słyszała.

Professor szkoły sztuk pięknych Kuszczkiewicz urządził w roku 1854 w salach szkoły wystawę najznakomitszych obrazów (oryginałów,) włoskich przeważnie malarzy, jakie posiadały wielkie rody w Krakowie, zamknięte w swych salonach. Cel dobroczynny na wsparcie ochronek ułatwił możność dokonania tego zamiaru, którego skutki dobroczynnie oddziały na uczniów; na wystawie tej spotkali się oni z dziełami nowożytnych polskich malarzy, a szczególniej z Rodakowskiego portretem, matki artysty.

W interesie tak rozbudzonej z uspienia szkoły sztuk pięknych, należało przenieść ruch sztuki w szersze koła publiczności Krakowa, nauczyć ją kochać te objawy pierwsze rodzinnej sztuki. Drogą do tego mogło być stałe urządzenie wystaw, ale już nowoczesnych malarzy i ułatwienie w nabyciu dzieła sztuki; cel ten przedstawiały dobrze tak zwane kunstweireiny niemieckie. Zamiar utworzenia stowarzyszenia sztuk pięknych miał już dawniej p. Franciszek Trzecie-

ski obywatel galicyjski, znany ze swój ruchliwości w sprawach publicznych; teraz myśl tę podniósł dyrektor techniki, a sprosiwszy na naradę znanych mikośników malarstwa, dał początek krakowskiemu Towarzystwu przyjaciół sztuk pięknych, którego pierwszym prezesem był książe Paweł Sanguszkó, a gorliwym sekretarzem Walery Wielogłowski; statut układał senator Kopf, wedle urzędzenia pragskiego towarzystwa.

Warto tu zanotować, co odpowiedział znakomity artysta i mąż stanu Piotr Michałowski, gdy delegacya od zawiązanego towarzystwa prosiła go aby przyjął przewodnictwo: „winszuję panom coście zrobili, ale nie mam wiary aby jakiegokolwiek stowarzyszenie mogło wzbudzić sztukę tam, gdzie ona innych nie zna podstawa.“ Sztuka krakowska miała już wtedy podstawę w szkole swój na „Gołębiój ulicy.“ Dodam również iż hr. Franciszek Thun wielce pochwalił artykuł statutu, w którym pewną część dochodu (5%) odkłada zarząd Towarzystwa na zakupno dzieł monumentalnej treści; twierdził przytém że postęp w sztuce krajowej zyskuje się polecaniem dzieł pomnikowych celnym artystom. Po za tém, wszystkie inne czynności Towarzystwa służą dla małej sztuki obrazkowej i są rodzajem jarmarku na obrazy.

Tak stanęła nakoniec w Krakowie instytucya, która owoce usiłowań artystów wzięła w opiekę, a ma dziś wielką zasługę że pierwsza uwierzyła w przyszłość sztuki naszej, i nie zniechęcała się temi drobnymi próbami, jakie w porównaniu z dzisiejszym rozwojem, świeciły na pierwszych wystawach. Historia szkoły nie może odtąd iść jak w parze z dziejami wystaw Towarzystwa sztuk pięknych ¹⁾.

Młode pokolenie artystów warszawskich spotkało się z usiłowaniami miejscowych artystów na wystawie w domu Larysza: odtąd znają się z sobą.

Można powiedzieć że z chwilą tą, dyrekcyja techniki zrobiła dla szkoły sztuk pięknych to co mogła, nagradzając winy dawniejszego zarządu, utworzyła słusznie korporacyą professorów i nowe bodźce dla uczniów zarówno jak szersze pole zapatrywań. *Credere in verba magistri* bezwarunkowe, skończyło się dla nich, krytyka ma otwarty przybytek sztuki, ludzie pióra już się znają na dziełach pędzla i dłuta, czego nie bywało przed laty.

Szkoła sztuk pięknych usamowolniła się z więzów techniki, ma tylko z tą ostatnią jedynie wspólną dyrekcyą, szczególniej dla sztuk przyjazną, ojcowską. Opieka ta, nie może dać kierunku nauczania, na to chwile jeszcze czekać zanim dyrekcyą obejmie artysta tój potęgi jak Matejko, i do tój chwili profesora malarstwa uważać trzeba jako moralnego kierownika szkoły z tego prostego względu, że on

¹⁾ W roku 1873 Towarzystwo sztuk pięknych na wniosek profesora Kremera utworzyło dla szkoły cztery nagrody corocznie na konkursu dla figury akademickiej, rysunku z antyków i perspektywy, i obiecało ufundować stypendyum do wyjazdu za granicę.

sam jeden tylko, prowadząc wszystkich uczniów przez rysunek i wykłady, osobiście nadawał charakter nauce.

Przypatrzmy się uczniom téj fazy szkoły: wchodzący do niej po raz pierwszy nie są już same dzieci Krakowa jak dotąd bywało, ale dostarcza kontyngensu młodzieży Galicya cała i inne strony kraju. Przyjęcie ucznia zależy od właściwego profesora, nie obawia się szkoła przyjmować młodych zaledwie chłopczyków, których naukowe wykształcenie nieodpowiadałoby gdzieindziej warunkom stawianym u wejścia, bo ma to przekonanie, że douczą się kiedyś, czego im brak a wychowywać ducha w kierunku artystycznym trzeba od lat młodych. Talent rzeczywisty nie zginie w młodzieńcu który go ma, choćby długo zajmując się naukami obcemi sztuce, miał dopiero jako skończony gimnazysta przejść do szkoły sztuk pięknych; będzie on tutaj wzorowym uczniem, ale uczenie poetyczne i fantazyja artystyczna uciepić na téj zwłoce mogą. Szkoła krakowska sztuk pięknych nie wyrzekła się pojęcia profesora Stattlera, o potrzebie wychowania artystów w kierunku ducha, i umiała długo dotrwać w tych zamiarach; uczniowie malutcy wyrastali na młodzieńców wśród tchnienia sztuki.

Tak w r. 1853 pamiętnym dla szkoły, zjawilo się w niej dwóch małych chłopców; pierwszego przyprowadził ojciec zacny, powszechnie szanowany profesor muzyki, polecając profesorowi nowego ucznia drobnéj budowy ale o świecącym genjuszem oku: chłopcem tym był Jan Matejko; drugim z zakątka Galicyi przybyłym: Artur Grotger. W tym roku szkoła miała już 24-ch uczniów stałych, z tych wymieniamy kilku dziś znakomitych w sztuce imion jak: Izydora Jabłońskiego, Kotsisa, Gryglewskiego, Cynka, Gadomskiego rzeźbiarza, Leopolskiego, który jeden należał do starszych uczniów, bo kończył prawo w Uniwersytecie: Avit, Szubert i Zygmunt Ekielski, odznaczali się w studiach pejzażów pod professorem Płonczyńskim, Andrzej Grabowski już miał sławę portrecisty.

Liczba uczniów zwiększała się corocznie, doszła najwyższej liczby 42-ch w roku szkolnym 1870/71, z wyjątkiem roku 1866/67 stała między 30 a 40. Uwieńczeniem końca nauki ucznia było wysłanie go za granicę kosztem szkoły, stawał się stypendystą; zwykle dostawało się stypendyum temu, który złożył dowody twórczości wymalowanym obrazem własnego pomysłu, lub odpowiednią rzeźbą. Jan Matejko wyjechał do Monachium po odmalowaniu „Karola Gustawa u grobu Krokietka.“

Kotsis „Pogrzebów w Tatrach,” Cynk „Zgonu św. Salomei,” Lipiński „niedzieli na wsi“ i t. p. a były chwile gdzie żal się zrobiło, iż stypendyów nie było więcej.

Oto lista stypendystów szkolnych w porządku jak następowali od roku 1852: Feliks Szynalewski, Kazimierz Mirecki, Leon Dembowski, Karol Sinnmajer (w Wiedniu), *Jan Matejko* (1859—1860), Aleksander Kotsis, Floryan Cynk, Franciszek Matzke, Leon Piccard,

Tytus Pilecki, Hipolit Lipiński, Antoni Grammatyka, Ludwik Gądzek, z malarzy: rzeźbiarze Leon Szubert (zmarły w Rzymie), Walery Gadomski, Filippi Parys, Władysław Müller, Ludwik Otowski, Edward Jaskulski (głuchoniemy † 1874), Zygmunt Trembecki, Władysław Eliasz.

Do tych uczniów, którym należała się pomoc ta, a jednak okoliczności nie dozwoliły przyznać jej, należą: pp. Streit, Kozakiewicz, Gryglewski, Izidor Jabłoński, Walery Eliasz, Siedlecki, Karol Sagnowski, Tomasz Łosik, Józef Bogacki i wielu innych. Szkoła nie mogła być winną, gdzie dwa stypendya były całym bogactwem, że tej utalentowanej młodzieży nie mogła przyjść w pomoc.

Jako kronikarzowi szkoły przychodzi mi zanotować niektóre daty jeszcze: tak w roku 1855/6 powraca z urlopu professor Statller i obejmuje na czas krótki posadę swą malarstwa, ale już w roku 1857 przechodzi na stan spoczynku, posadę jego obejmuje znów Władysław Łuszczkiewicz. W tedy to wchodzi do szkoły jako assystent szkoły malarskiej Feliks Szynalewski, niegdyś uczeń Statllera a następnie Józefa Tühricha w Wiedniu, i staje się wielką pomocą w nauczaniu dla tej ścisłości, jaką się prace tego artysty odznaczają.

W roku 1857 umiera professor krajowidoków Aleksander Płonczyński, miejsce jego obejmuje Leon Dembowski uczeń niegdyś Głowackiego, a następnie szkół niemieckich. On pierwszy wprowadza młodzież w pole do natury, umie rozbudzić w niej zamiłowanie do swjej specjalności w sztuce, i gromadzi około siebie znaczną liczbę uczniów, a jednak jako professor rysunku w gimnazyum św. Anny, ma dodany w naszej szkole obowiązek uczenia krajowidoków za darmo.

Pan Dembowski pracami uczniów swoich utrzymywał na wystawach szkolnych ten związek z publicznością, jakie dawały udatne kopie akwarelę pejzażów w obec surowych studyów antyków i nagiego modelu, czego publiczność rozumieć nie mogła.

W roku 1861 dnia 19 marca zastąpiony dyrektor techniki Michał Łuszczkiewicz przeniesionym zostaje na stan spoczynku po 40 latach pracy nauczycielskiej; miejsce jego zajmuje Paweł Brzeziński professor mechaniki i matematyki wyższej w Instytucie technicznym, który jest już ostatnim z dyrektorów szkoły sztuk pięknych. Zawdzięczamy mu tę swobodę w rozwoju nauki, jaką dał pozostawwszy odpowiedzialność za kierunek sumieniowi professorów specjalnych, a przedewszystkiem dzisiejsze umieszczenie szkoły w obszernej lokalnościach.

Jeżeli przeniesiemy się myślą w tę chwilę, kiedy Uniwersytet uposażał szkołę sztuk pięknych w ubogiej krainie, mającej trochę więcej jak 20 mil kwadratowych, to przyznać musimy że fundusze naówczas szkoły, świetnymi w porównaniu tej trzeciej epoki nazwać się godzi; miała wtedy szkoła swój gmach obszerny, miała trzy posady professorskie z wysoką jak naówczas płacą, i fundusz znaczny na do-

roczne potrzeby szkoły. Jeżeli lokal w bursie muzycznej na szkołę malarską i rysunku zachował jeszcze jakiś pozór szkolnego gmachu, tak iż jakkolwiek jedna sala miała liczne przeznaczenia, można było urządzić klasy nauki i znalazło się miejsce na pracownią kierującego profesora, to od roku 1850 do 1871 sala rzeźbiarska świeciła pustką spalonego gmachu. Porysowane ściany groziły zawaleniem antyków, wiatr wkradał się oknami do wnętrza, i trzeba było wytrwałości uczniów i profesora ażeby tam pracować. Pensje zastępców profesorów były tak niskie jak fundusze na potrzeby szkolne, dosyć powiedzieć że szkoła malarstwa i rysunku miała roczną dotacją na modeli cztery godziny dziennie pozujących, na koszt oświecenia przy rysunku wieczornym, na potrzeby wykładów sumę 175 złr. czyli 700 złp.; posiłkowano się podobnymże funduszem szkoły rzeźbiarskiej, kiedy przychodziło coś ze sprzętów lub gipsów sprawić. Jakże smutny stan przedstawiały sprzęty szkolne!

Ażeby dać obraz płac nauczycielskich, dosyć powiedzieć że autor niniejszej pracy zajmuje dotąd (1875) pięć posad w szkole, to jest profesora malarstwa, profesora rysunku, nauczyciela anatomii, perspektywy i historii powszechniej, prowadzi przytém rysunek akademicki zajętym będąc stale codziennie godzin pięć; ma za całe wynagrodzenie około 1300 fl. wal. au. Assystent Szynalewski pobierał do niedawnej chwili 250 zł. austriackich rocznie! Professor Kremer 400 fl. za wykład historii sztuki, godny tak znakomitego imienia profesora; cóż mówić o tak niskich stypendyach dla uczniów wyjeżdżających do stolic europejskich, które zaledwie bronily od głodowej śmierci.

Nie można jednak zaprzeczyć, że pomimo stanu prowizoryczności w jakim znajdowała się szkoła, pożytek z niej dobrze znanym był rządowi; owszem znajdowała ona uznanie tak władz miejscowych jak namiestnika Galicyi świętej pamięci hr. Agenora Gołuchowskiego. Nawet akademia sztuk pięknych Wiedeńska, litując się nad losem szkoły o małych zasobach, ofiarowała mały zbiór odlewów z antyków, a niejednokrotnie spotykały ją dary w publikacjach artystycznych.

Położenie jednak szkoły i profesorów nie zmieniało się w niczem, wszelkie udawania się do rządu o organizację nie otrzymywały żadnego rezultatu, znikła nawet jej nadzieja.

Jakoś panowało długi czas to przekonanie w ministeryum oświecenia, że całe starania winny się zwracać ku akademii sztuk w stolicy Państwa, że akademia ową wystarczyć winna na potrzeby wszystkich krajów koronnych. Zakładania szkół sztuk pięknych na prowincyi nieprzeznaczono, ale kosztów utrzymania rząd ponosić nie chciał, pozostawiając to sejmom prowincjonalnym, albo nawet instytucjom prywatnym. Rząd gotów był wtędy dopomódz pewną subwencją.

Był więc szkoły był zawsze zagrożonym, pomimo tego dyrektor techniki umiał wyzyskać ową lokalność na pomieszczenie szkoły

w nowo budującym się gmachu uniwersyteckim dla chemii. Całe prawie piętro drugiego głównego korpusu, i skrzydło prawe budynku, przypadło w dziale szkole sztuk pięknych, przez co zyskała ona nie tylko stosowniej urządzone światło, ale osobne sale na zbiór antyków, salę wykładową i gabinet professorski. Jest to gmach w którym obecnie szkoła się mieści; przeniesienie się do niego z bursy muzycznej czyli kolegium minus, nastąpiło wśród zimy w końcu 1870 roku w lokal załedwie co skończony w budowie, tak wilgotny że ściany lodem pokrywały się, a jednak spieszo się znaleźć jak najprędzej pod jednym dachem z rzeźbiarnią, która od lat wielu wyłączne miała zdala od malarstwa umieszczenie.

I oto szkoła nowy jeszcze zyskuje nabytek, jak mówiliśmy powyżej; nauczanie krajoznawstwa należało do obowiązków profesora rysunków w gimnazyum, a po objęciu profesora Dembowskiego posady w szkole realnej, katedra ta była opróżniona. Rada szkolna krajowa, czuła się upoważnioną do narzucenia szkole profesora, którego gimnazyum zanominowała; wtedy ministeryum oświecenia, odłączwszy obowiązek nauczania krajoznawstwa, mianowało profesorem krajoznawstwa dla szkoły sztuk pięknych Henryka Grabińskiego.

Winniśmy zakończyć historję przedostatniej epoki szkoły, wspomnieniem wystaw szkolnych, wolimy jednak wyręczyć się tu zdaniem znakomitego krytyka sztuki Lucyaną Siemieńskim, którego o stronicze dla szkoły zapatrywania posądzać nigdy nie godziło się; pisze on zdając sprawę z wystawy szkolnej z r. 1870, otworzonej jeszcze w dawnym lokalu: „Dziwić się nieraz przychodzi, jak niektóre zakłady utrzymują się u nas, a nawet kwitną w stosunku odwrotnym do ich środków. Co mogłoby prowadzić do paradoksu, że im mniej instytucya jaka jest uposażona, im z liczniejszymi trudnościami walczyć ję przychodzi, tęm energiczniej się rozwija.

„Być może zresztą, że wychowani w długiej szkole przeciwności umiemy tylko walczyć z niedolą, a w pomyślności zalegamy pole, lub gonimy za jaką bańką mydlaną.

„Jeżeli teorya ta trudną jest do obrobienia w wielu przypadkach a nawet niezasługującą na obronę pod względem prostej praktyki, to ze strony moralnej wzięta, zbyt często daje wymowne zaprzeczenie owęj zasadzie, że instytucye osobliwie naukowe i wychowawcze, podnoszą się tylko wielkimi uposażeniami.

„To pewna, że gdzie nie ma miłości nauki tak między nauczającymi a uczącymi się, gdzie celem jest tylko zadosyć uczynienie przepisany formalnościom, a po dopełnieniu ich umiejętność kwalifikująca do chlebobdajnej posady w kąć idzie, jako wyzyskany środek, tam nie powiem żeby instytucya była częm więcj, jak fabryką dostarczającą tandetnego wyrobu.

„Szereg tych uwag, nie wiem trafnych lub nietrafnych, sprawiedliwych lub niesprawiedliwych nasunął mi się, gdy poszedł zwie-

dziec wystawę Szkoły sztuk pięknych, mieszczącą się w tym samym lokalu, gdzie odbywają się wykłady i gdzie uczniowie rysują.

„Dwie szczupłe izdebki na drugiem piętrze bursy muzycznej, obszerniejsza nieco sala, oto przybytek, z którego już wyszło gronko tak usposobionych artystów, że nazwiska ich przebiły się za granicą przez ciżby imponujących współzawodników.

„Okoliczność nie małej wagi, bo już tu partykularyzm nie idzie w rachubę; znaczenie jego ustaje. Usposobienie zatem jakie daje ta uboga Szkoła sztuk pięknych, musi być tej wartości, że z nią można się przebić w tym świecie artystycznym, gdzie rywalizacye, zazdrości, panujące mody, kamraderye, wreszcie duma narodowa, tworzą przeszkody nie łatwe do przewyciężenia.

„W szczupłym tym i nie zastosowanym do potrzeb lokalu, dwóch nauczycieli miewa wykłady teoretyczne i pod ich kierunkiem dwudziestu kilku uczniów rysuje i maluje to z wzorów, to z gipsowych, to z żywych modeli. Jak się tam mieszczą i wykonywać mogą roboty, do których potrzeba i dobrego światła i przestrzeni? pozostanie zagadką, w rodzaju tej, o której Wincenty Pol mówi w pieśni „O ziemi naszej,“ że ściany szczupłego domku mogą pomieścić najliczniejszych gości, bo na ich przyjęcie rozszerzają się.

„Aczkolwiek szkoła ta, mogłaby być sobie szkołą, jak tyle innych, to jest nosić tytuł lecz się o rezultat nie troszczyć; jednakowoż dość jest przejść się po tej wystawie robót jej uczniów, zapełniających od góry do dołu ściany tych dwóch pokoi i trzeciej sali, aby pomyśleć w duchu: ta młodzież darmo kaszy nie jadła, nauczyciele nie byli od parady! To mnóstwo rozwieszonych rysunków, akwarell, olejnych studyów; te znowu próby rzeźb zajmujących skromniejszy oddział: wszystko to nosi cechę skromnego wyboru, jest już owocem wprawy i umiejętności, a zatem nie są początkowe łamanie się, niefortunne koszlawe rysy nieposłusznej ręki. Całość przedstawia taki stopień ukształcenia i usposobienia, że już ma otwartą drogę do tego punktu, gdzie namaszczenie artystyczne zaczyna się samodzielnie objawiać.

„Zdaje się że od szkoły tak skąpo uposażonej w nauczycieli, w zbiory antyków i galerye, nie mającej za co utrzymać tyle żywych modelów, aby o ile można studyować najwięcej z natury; nie tylko niepodobieństwo jest wymagać większych rezultatów nad te, które daje, lecz owszem podziwiać trzeba tę energią i zamiłowaniem tak w nauczycielach jak w uczniach, jaka złożyła swoje świadectwo w tej wystawie.

Zrobiwszy jej przegląd, tu następuje wykaz prac. Poczem pisze p. Siemieński dalej. „W ogóle o tej najważniejszej części umiejętności malarskiej powiedzieć można, że jest tu przedstawioną w sposób bardzo zadawalniający. Dobry rysunek, to żywot na treść nauki.

„Na tém jednem mogłaby już poprzestać Szkoła sztuk pięknych, gdyby miłość sztuki dała się ograniczać, żądę zdobywania jej tajemnic powstrzymać. Lecz oto przed nami kilkusetletnia przestrzeń

wszerz i w wzdłuż pokryta głowami studyów z natury, powiada nam, że malarstwo traktuje się tu w całej rozciągłości.

„Niekóre z tych głów noszą wybitny charakter i malowane są szeroko, a *la prima* z pewną werwą i śmiałością. Maniera lizana rzadko się spostrzega. Szczupłość miejsca nie dozwoliła odosobnić każdej głowy; jedna siedzi na drugiej, wszystkie bez ram, co bynajmniej nie wychodzi na ich korzyść; pomimo tych nieprzychylnych warunków, o ileż lepsze są te studia od tych portretów, które dawniej u nas malowano, a jakie często spotykają się po domach prywatnych.

„Ależ nietylko studium człowieka stało się zadaniem téj szkoły, cały jeden pokój zapełniony studjami pejzaży. Są tam drzewa i widoki kopiowane podług dobrych wzorów, są robione z natury ołówkiem, akwarellą, olejno. Niekóre wcale udatne, mianowicie pejzaż pana Grammatyki, który w tym rodzaju zdaje się być najbardziej zaawansowany. Aczkolwiek pejzaż wymaga zupełnego oddania się temu rodzajowi, czerpiącemu główną umiejętność w studiach natury, co rzeczywiście trudnem jest do przeprowadzenia w szkole, jednakowoż i w tym kierunku spotykają się tu szacowne próby i już wskazaną jest droga, jaką dochodzi się aby umieć pędzlem tłumaczyć podpadające oku widoki i przedmioty. Kilka akwarelli wcale nie źle jest skopiowanych, w czém widać usiłowanie przyswojenia sobie tego sposobu malowania, który u nas jeszcze stoi na niskim stopniu.

„Część jedna wielkiej sali oddzielona przepierzeniem mieści nieliczny wprawdzie, ale godny uwagi zbiór rzeźb. Są tu głowy, torsy, figury naśladowane z antyku, są medaljony i figury z natury zrobione, są drobne grupy z gliny. Drobne te figury polepione z gliny, mimo że się popaczyły, mają wiele charakteru i myśli kompozytora tłumaczą.

„Bardzo cenimy ten wyborny kierunek szkoły, że nauczyciel potrafił obudzić w uczącej się młodzieży zamiłowanie do każdego rodzaju sztuki, i że ci co się uczą malarstwa nie zaniedbują ćwiczenia się w modelowaniu z gliny. Jestto dobra tradycja po starych mistrzach a i po nowszych, którzy chcieli się wznieść do wysokości dawniejszych; mieli oni bowiem zwyczaj, przed rzuceniem na płótno jakiej postaci schwyconej w wyobraźni, wprzód wymodelować z gliny, aby takowa stała im przed oczyma w pełni swych kształtów.

„Opowiedzieliśmy tu wrażenie jakie zrobiła na nas wystawa malarstwa i rzeźby w Szkole sztuk pięknych. Gdyby to były popisowe roboty, może bylibyśmy oszczędniejsi w pochwałach; lecz nie są one takimi: uważać je tu trzeba za dokumenta całorocznej pracy, w których niema pretensyi ani do efektów, ani do mistrzowskich pędzla pociągnięć, ani do jakiejś manieri pożyczanej od kogoś; lecz jest ta usilność, aby sumiennie odpowiedzieć zadaniu i nauczyć się podstawy wszystkiego, to jest: umieć patrzeć i co się widzi, odrysować z wierną ścisłością.

„Słowa te powyższe, jak mniemam, nie zrodzą w młodych umysłach tej nieszczęśliwej, a często spotykanej zarozumiałości, która doszedłszy do pewnego punktu wprawy, przestaje na tém i sztuce robi służebnicą rzemiosła; kiedy przeciwnie prawdziwy sztukmistrz do końca życia nie przestaje się uczyć: świat sztuki jak świat myśli niema dla niego zamkniętych granic, każdy dzień przynosi mu nowe zdobycze” 1).

W roku 1873 zbliżyła się długo przewidywana chwila, rozchodziły się pogłoski, że rząd zamierza szkołę powyższą znieść, zastępując ją szkołą rysunkową rzemieślniczą i chciał oddać takową Towarzystwu sztuk pięknych lub innemu stowarzyszeniu. Znane są głosy, publicznie broniące zasług tej drobnej instytucji, znana historia powołania na dyrektora szkoły, znakomitego mistrza Matejkę i oto zbliża się chwila czwartej epoki „usamowolnienia szkoły,” postawienia pod kierunkiem tego, którego Europa całą oznakami uznania najwyższego obdarzać nie przestaje. Rówiennica warszawskiej i wileńskiej szkoły, nie umarła jak tamte, ale powołana do nowego życia, urasta w instytucyą zapewniającą przyszłość sztuce w kraju naszym.

Dzieje tej nowej Szkoły sztuk pięknych rozpoczęły się z chwilą wejścia Matejki, a jakkolwiek oczekuje ona dopiero na potwierdzenie projektu organizacyi, którą mistrz podyktował, miejmy nadzieję że urośnie ona w wielką, a historia jej przestanie być partykularną i należyć będzie do dziejów europejskiej sztuki.

F

20.486