



KRAKÓW 2000

EUROPEJSKIE
MIASTO
KULTURY

P I O T R
MICHAŁOWSKI
1 8 0 0 - 1 8 5 5





P I O T R

MICHAŁOWSKI

1 8 0 0 - 1 8 5 5

P I O T R
MICHAŁOWSKI
1 8 0 0 – 1 8 5 5

wystawa dzieł artysty
w dwusetną rocznicę urodzin



Muzeum Narodowe w Krakowie
2000

Konsultant naukowy wystawy i katalogu Jan K. Ostrowski

WYSTAWA

Autorka scenariusza i komisarz Anna Zeńczak
Współpraca Tadeusz Dziurzyński, Beata Studzińska
Aranżacja Jan Kolanowski, Piotr Bożyk
Prace plastyczne Luiza Berdak, Ewa Morzyniec
Opieka konserwatorska Piotr Frączek

Ekspertyzy technologiczne Joanna Szpor
Prace techniczne Ekipy MNK pod kierownictwem Józefa Wołoszyna
Autor towarzyszącej wystawy konserwatorskiej Janusz Czop

KATALOG

Autorka katalogu Anna Zeńczak
Autorka not katalogowych prac ze zbiorów Beata Studzińska
Muzeum Narodowego we Wrocławiu,
Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich,
Muzeum Sztuki w Łodzi
Redaktor Zuzanna Czarnecka
Projekt graficzny, skład i łamanie Aleksy Pawluczuk – KA 2
Wyciągi barwne Stanisław Kowalik – Studio PASAŻ
Druk Drukarnia Skleniarz

FOTOGRAFIE

Studio ST: Światosław Lenartowicz, Tomasz Zaucha;
Marek Studnicki; Tadeusz Szklarczyk oraz:
J.G.Berizzi – Agence Photographique de la RMN;
Jacques Breuer; Maciej Bronarski; Andrzej Chęć;
A. Cieślowski; E. Daszyńska; Dom Aukcyjny Ostoya;
Dom Aukcyjny Rempex; Fotostudio Otto, Wien;
Marek Horwat; Catherine Lancien, Piotr Maciuk;
Łukasz Maklakiewicz; Maxum, Rzeszów; Piotr Męcik;
Jacek Męzyk; Robert Możdziej; Richard Nicol
Photography, Seattle; Ryszard Petrajtis;
Arkadiusz Podstawka;
pracownie fotograficzne: Biblioteki Zakładu Narodowego
im. Ossolińskich we Wrocławiu; Lwowskiej Galerii
Sztuki, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum
Sztuki w Łodzi, Łukasz Schuster; Grzegorz Solecki;
Stanisław Stępniewski; Paweł Suchanek;
Tomasz Szemalikowski; Piotr Tomczyk; Didier Tragin;
Edmund Witecki; Adam Wierzb; Zakład Fotografii
Muzealnej: Elżbieta Gawryszewska, Grazyna Policewicz,
Teresa Żółtowska-Huszcz; Tadeusz Żaczek

Fotografie rentgenowskie, Jan Rutkowski
w ultrafiolecie i w podczerwieni
Fotografie barwne do wystawy konserwatorskiej Grzegorz Zygiel

Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie dziękuje wszystkim Osobom
i Instytucjom, których życzliwa pomoc umożliwiła powstanie wystawy i towarzyszących
jej wydawnictw.

Obiekty na wystawę wypożyczyli:

Rodzina Piotra Michałowskiego
kolekcjonerzy prywatni w kraju i za granicą
Biblioteka XX. Czartoryskich
Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
Lwowska Galeria Sztuki we Lwowie
Musee des Beaux-Arts, Rouen
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
Muzeum Lubelskie w Lublinie
Muzeum Narodowe w Gdańsku
Muzeum Narodowe w Kielcach
Muzeum Narodowe w Poznaniu
Muzeum Narodowe w Szczecinie
Muzeum Narodowe w Warszawie
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej
Muzeum Okręgowe w Bielsku Białej
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
Muzeum Okręgowe w Rzeszowie
Muzeum Okręgowe w Tarnowie
Muzeum Okręgowe w Toruniu
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej
Muzeum Sztuki w Łodzi
Muzeum Śląskie w Katowicach
Österreichische Galerie, Belvedere, Wiedeń
Zamek Królewski na Wawelu

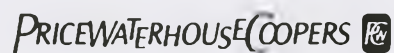
Patroni medialni wystawy



Stały patron medialny Muzeum



Sponsor wystawy



Wystawa dofinansowana
przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

www.krakow2000.pl



EUROPEJSKIE MIASTA KULTURY ROKU 2000

AVIGNON

BERGEN

BOLOGNA

BRUXELLES/BRUSSEL

HELSINKI

KRAKÓW

PRAHA

REYKJAVÍK

SANTIAGO

de Compostela



Biuro Kraków 2000

ul. Św. Krzyża 1, 31-028 Kraków

tel.: +(48 12) 421 86 93, 429 34 87

fax: +(48 12) 422 13 81

e-mail: biuro@krakow2000.pl



Kraków 2000 Europejskie Miasto Kultury

Patronat: Prezydent RP
Premier Rządu RP
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Wojewoda Małopolski
Prezydent Miasta Krakowa

Organizacja: Bogusław Sonik / Dyrektor Festiwalu Kraków 2000
Biuro Kraków 2000

Festiwal Kraków 2000 powstał z inicjatywy Władz Miasta Krakowa;
finansowany jest z budżetu Państwa, Miasta i środków sponsorskich

Zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Złoty Sponsor Festiwalu:



TELEKOMUNIKACJA POLSKA S.A.

Złoty Sponsor Festiwalu:



Wspiera nas Komisja Europejska



Patroni Medialni Festiwalu Kraków 2000:



Informacje o programie Festiwalu Kraków 2000:

Kraków 2000 Centrum Informacji Kulturalnej

ul. Św. Jana 2, 31-018 Kraków

tel.: (+48 12) 421 77 87, fax: (+48 12) 421 77 31

e-mail: karnet@krakow2000.pl

www.karnet.krakow2000.pl

KRAKÓW 2000

Szanowni Państwo

Wiedząc, jak różne bywają losy dzieł sztuki, znając realia życia artysty sprzed blisko dwóch wieków, łatwo wyobrazić sobie ogromny trud organizacji wystawy monograficznej poświęconej wtedy właśnie urodzonemu twórcy. Należało przecież zgromadzić wielką ilość nierzadko bardzo rozproszonych dzieł, wykonywanych często na konkretne zamówienie w różnych miastach i krajach. Trud ten należy docenić tym bardziej, że twórcy wystawy postanowili zmierzyć się nie tylko z takimi, zdarzającymi się w końcu przy okazji każdej monograficznej prezentacji, przeciwnościami. Przyszło im również zmierzyć się z legendą, i to legendą romantyczną, z jaką mamy do czynienia w przypadku dzieła Piotra Michałowskiego.

Właśnie z pojęciem romantyzmu kojarzona jest najczęściej twórczość tego artysty, niezależnie od niechęci, jaką darzymy dzisiaj wszelkie szufladkowanie dorobku twórców o prawdziwie wielkim talencie. Burzliwa pierwsza połowa dziewiętnastego wieku nie pozostawiła mu właściwie wyboru: chcąc malować życie, jakiego był świadkiem, nie mógł pominąć najważniejszych wydarzeń swojego czasu, które dziś tak często - choćby i kosztem pomieszanego przyczyny i skutku - wiązane są z romantycznymi ideami tamtej epoki. A i jego własne fascynacje nie odbiegają od współczesnej, szeroko rozumianej definicji romantyzmu w sztuce. Z drugiej strony, nasze dzisiejsze pojęcie o romantyzmie w dużej mierze ukształtowały właśnie obrazy Michałowskiego, publikowane często w podręcznikach historii czy literatury, wykorzystywane jako materiał ilustracyjny i dokumentacyjny.

Ta wzajemna relacja między dziełem artysty a czasem, w którym tworzył, jest szczególnie wyrazista w przypadku dzisiejszej wystawy w Muzeum Narodowym. Piotr Michałowski, dzięki swojemu talentowi, pracowitości i licznym zainteresowaniom, stał się pierwszym bodaj polskim malarzem, który w tak szeroki sposób zapisał swoją rzeczywistość. Spotkanie z jego dziełem to nie tylko okazja do przeżyć natury estetycznej: to także spotkanie z dawną epoką, która nagle wyrasta przed nami w całym bogactwie swoich barw.

Bogusław Sonik
Dyrektor Festiwalu *Kraków 2000*

Muzeum Narodowe w Krakowie spełnia dziś swój obowiązek przypomnienia publiczności dzieła największego polskiego malarza romantycznego, Piotra Michałowskiego. Przygotowanie możliwie kompletnej wystawy oraz katalogu jego twórczości dlatego postrzegamy jako obowiązek, że to właśnie naszemu Muzeum została w 1917 roku ofiarowana przez córkę Piotra, Józefę Michałowską, wielka część spuścizny po ojcu, dzięki czemu posiadamy największą kolekcję jego dzieł olejnych.

Nasi poprzednicy w Muzeum od dawna doceniali wysoką wartość sztuki Michałowskiego. Jeszcze w XIX wieku zakupili i wystawili w galerii cztery jego obrazy. Kolejne zakupy, sześciu dzieł, miały miejsce już w naszym stuleciu. Ostatniego dokonaliśmy zaledwie przed pięcioma laty. W czasach braku państwowych funduszy na uzupełnianie kolekcji znakomity obraz z 1836 roku *Błękitni huzarzy* Muzeum nabyło za pieniądze pozyskane dzięki publicznej kweście.

Od kilkudziesięciu lat dzieła Michałowskiego eksponowane są w sali jego imienia w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, a dwie wielkie wystawy monograficzne, w 1948 i w 1955 roku, również przygotowało nasze Muzeum.

Dwusetna rocznica urodzin Artysty staje się dobrą okazją do zaprezentowania twórczości porównywanej przez badaczy z dziełami wielkich francuskich romantyków, a przez polską publiczność stale jeszcze nie dość dobrze poznanej. Profesor Adam Bochnak, były dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, pisał w swoich wspomnieniach o wizycie belgijskiej królowej-matki Elżbiety w Krakowie w roku 1955. Kiedy oprowadzał ją po Galerii w Sukiennicach, „królowa z uprzejmym uśmiechem, ale chyba bez większego zainteresowania przechodziła koło wystawionych obrazów, a zatrzymała się dłużej dopiero przy dziełach Piotra Michałowskiego, mówiąc: < Ah, c'est un vrai peintre' >”. Mamy nadzieję, iż Goście naszej wystawy również dostrzegą w Michałowskim „prawdziwego malarza”.

Pragnę wyrazić wielką wdzięczność Panu Profesorowi Janowi Ostrowskiemu za objęcie wystawy i katalogu naukową opieką, składam też wyrazy podziękowania wszystkim, którzy wypożyczyli nam dzieła Artysty, a także „Festiwalowi Kraków 2000” i sponsorom wystawy.

Zofia Gołubiew
dyrektor Muzeum Narodowego
w Krakowie



Spis treści

Bogusław Sonik	***	9
Zofia Gołubiew	***	11
Jan K. Ostrowski	Pomiędzy Paryżem i galicyjską prowincją. Malarska droga Piotra Michałowskiego	15
Jan K. Ostrowski	Kalendarium	33
Joanna Szpor	Malując dla siebie. Piotr Michałowski w nowych badaniach	43
Anna Zeńczak	Wystawy dzieł Piotra Michałowskiego	53
K A T A L O G		61
Nota redakcyjna		62
OBRAZY OLEJNE		63
1. Portrety i studia fizjonomiczne:		65
autoportrety artysty, portrety członków rodziny i innych osób zidentyfikowanych		80
portrety osób nie zidentyfikowanych		83
studia modeli w całej postaci i fizjonomiczne – chłopów, Żydów, wiarusów		92
i innych anonimowych modeli		113
2. Jeźdźcy – dzieci artysty, amazonki, znajomi, przejazdki wierzchem		129
3. Jeździec – żołnierz, wódz, rycerz		157
4. Przemarsze wojsk, defilady		167
5. Bitwa, wjazd triumfalny		183
6. Zaprzęgi, pocztylioni, konie juczne i pociągowe, koń bez jeźdźcy		193
7. Studia głów końskich i krowy		201
8. Studia psów		203
9. Aneks: obrazy nie wystawione – wybór		215
AKWARELE I RYSUNKI		217
1. Prace wczesne – do roku 1832		245
2. Studia postaci – modeli pracownianych, portretowe i fizjonomiczne		273
3. Portret konny – przyjaciół, znajomych		281
4. Jeździec – żołnierz, wódz, rycerz		311
5. Wojsko – przemarsz, postój, bitwa, potyczka		327
6. Zaprzęgi towarowe, pocztylioni, dylizanse, ekwipaże, wypadek w podróży		347
7. Inne motywy i sceny rodzajowe – kucie konia, przejazdki wierzchem, jarmarki, sceny z życia wsi etc.		357
8. Konie bez jeźdźców i ze stajennymi		381
9. Studia wołów i krów		389
10. Pejzaż		393
11. Varia		401
RZEŻBA		405
Wykaz wystaw i towarzyszących im katalogów		411
Wykaz skrótów bibliograficznych		



Pomiędzy Paryżem i galicyjską prowincją

Malarska droga Piotra Michałowskiego

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kalendarium



1. J. Kriehuber,
Piotr Michałowski
ok. 1818, akwarela,
zbiory prywatne

1800

2 lipca urodził się w Krakowie Piotr Michałowski, syn Józefa i Tekli z Morsztynów.

1807

Urodziła się Julia Ostrowska, córka Antoniego i Józefy z Morskich, przyszła żona Piotra.

1808

Urodził się Ludwik Michałowski, brat Piotra.

1809

Dziewięcioletni Piotr Michałowski przeżywa wkroczenie do Krakowa wojsk Księstwa Warszawskiego z księciem Józefem Poniatowskim na czele. W domu jego stryjecznej babki kwateruje gen. Jan Henryk Dąbrowski. Józef Michałowski obejmuje administrację salin w Wieliczce.

1813

Pierwsza datowana praca Piotra Michałowskiego: *Zaprzęg artylerii*.

1814

Piotr Michałowski składa egzamin dojrzałości i rozpoczyna studia przyrodnicze i matematyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim.

1815

Na wieść o powrocie Napoleona z Elby Piotr marzy o wstąpieniu do wojska i udziale w walce.

1816

Hipotetyczny początek nauki rysunku u Józefa Brodowskiego. Józef Michałowski zostaje senatorem Rzeczypospolitej Krakowskiej.



2. J. Brodowski,
Piotr Michałowski przy sztalugach,
1817, Muzeum Narodowe w Krakowie

1817

Wizerunek Piotra Michałowskiego przy sztalugach rysowany przez Józefa Brodowskiego (datowany 22 stycznia).

Listopad 1817–lipiec 1818 nauka malarstwa u Franciszka Lampiego.

1818

Podróż do Wiednia, kontakt z tamtejszymi zbiorami sztuki.

Piotr studiuje matematykę z myślą o poświęceniu się karierze wojskowej, choć stosunki w armii Królestwa Polskiego napawają go odrazą.

1819

Ukazuje się rycina przedstawiająca portret Tadeusza Kościuszki i wewnątrz katedry krakowskiej według rysunków Piotra Michałowskiego. We wrześniu i październiku Piotr odbywa pierwszą podróż do Warszawy; bardzo krytycznie ocenia tamtejszą wystawę malarstwa.

1820

W liście z 13 stycznia Piotr kreśli ewolucję swych zainteresowań, od nauk ścisłych do filologii, i zdradza plan wyjazdu na dalsze studia do Getyngi.

1821

Piotr wyrusza przez Tomaszów, Wrocław, Drezno i Lipsk do Getyngi, dokąd przybywa 6 maja. Na miejscu raz jeszcze zmienia kierunek studiów, poświęcając się prawu i naukom politycznym.

1822

Pobyt w Getyndze, bliskie kontakty z czołowymi przedstawicielami szkoły historycznej w teorii prawa oraz równie wybitnymi historykami. Piotr Michałowski przyswaja sobie podstawy światopoglądu romantycznego.

Wyjazdy do Hanoweru i Eilsen; Piotr rysuje kawalerzystów hanowerskich.



3. Autograf Piotra Michałowskiego w albumie *Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII siècle* zakupionym przez artystę w Paryżu w roku 1828, Muzeum Narodowe w Warszawie

1823

Powrót Piotra do Krakowa (17 września), gdzie robią furorę jego modne stroje. Pod koniec roku Piotr obejmuje niepłatne stanowisko w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu w Warszawie. Powstaje szkicownik zawierający liczne karykatury (Muzeum Narodowe w Warszawie).

1824

Praca w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. W czasie pobytu w Tomaszowie Piotr oddaje się twórczości malarskiej, zachęcany przez szwagra, Antoniego Ostrowskiego. Powstaje olejny portret tego ostatniego oraz rysunki i akwarele przedstawiające kawalerzystów.

1825

W drugiej połowie roku Piotr odbywa podróż do Szwajcarii, Włoch i Austrii w towarzystwie Władysława Ostrowskiego i muzyka Teichmanna. Zachwyca się krajobrazami alpejskimi, które kojarzą mu się z poezją Byrona. Po powrocie przedkłada księciu Ksaweremu Druckiemu-Lubeckiemu, ministrowi skarbu, raport na temat przemysłu ciężkiego w Styrii.

1826

14 stycznia Piotr Michałowski uzyskuje etat w Komisji z pensją 6000 zł rocznie. Na wiosnę obejmuje przewodnictwo komisji kontrolującej państwowe zakłady przemysłu ciężkiego, która ujawnia liczne zaniedbania i nadużycia. Powstaje zespół rysunków i akwarel.

1827

26 czerwca Piotr zostaje mianowany radcą górniczym i naczelnikiem Wydziału Hutniczego, z pensją 12 000 zł rocznie oraz dodatkem 10 000 zł na koszty podróży służbowych.

1828

24 stycznia umiera matka Piotra. Wkrótce potem Piotr odbywa podróż do Niemiec, Francji i Anglii. Dekoracja orderem Św. Stanisława III klasy.

1829

W listach do ojca Piotr skarży się na narastające trudności w pracy ministerialnej.



4. P. Michałowski,
Żona artysty z dziećmi,
akwarela zaginiona,
repr. wg: M. Sterling,
Piotr Michałowski 1800-1855,
Warszawa 1932

1830

Najpóźniej od lutego do 8 października Piotr odbywa podróż służbową do Czech i Francji, gdzie gruntownie zapoznaje się z funkcjonowaniem zakładów górniczych i hutniczych. W lipcu podczas pobytu wraz ze swym zastępcą, Leonem Sapiehą, w Paryżu jest świadkiem wydarzeń rewolucyjnych. Po powrocie opracowuje fachowy raport dla ministerstwa.

Pod koniec roku bliskie Piotrowi osoby aktywnie angażują się po stronie powstania listopadowego: Władysław Ostrowski jako marszałek sejmu, a Antoni Ostrowski jako komendant Gwardii Narodowej w Warszawie.

1831

W styczniu Piotr Michałowski zostaje oddany do dyspozycji Komisji Rządowej Wojny w celu zorganizowania produkcji broni dla armii powstańczej.

W lutym zawiera małżeństwo z Julią Ostrowską, córką z pierwszego małżeństwa swego szwagra Antoniego.

Ukazuje się broszura – paszkwil na działalność Piotra w zarządzie przemysłu państwowego, autorstwa rachmistrza górniczego J. Gredlera (*Uwagi nad urzędowaniem P. Piotra Michałowskiego...*).

Po upadku powstania Piotr Michałowski składa dymisję i wyjeżdża do Krakowa.



5. Dwór w Krzysztoforzycach, nie zachowany, fotografia z lat 20. lub 30. XX wieku, zbiory prywatne

1832

Pobyt w Podgórzu pod Krakowem.

W styczniu powstaje większość rysunków w szkicowniku w Muzeum Narodowym w Warszawie.

2 marca Piotr wyjeżdża wraz z Antonim Ostrowskim do Francji. Początkowo osiada wraz z nim w Fontainebleau, ale wkrótce przenosi się do Paryża i podejmuje naukę u Nicolas-Toussainta Charleta.

Już w lecie rysują się perspektywy kariery artystycznej.

Urodził się syn Piotra i Julii Michałowskich, Stanisław.

1833

Przekazy na temat paryskiego powodzenia akwreli Piotra Michałowskiego, który przenosi się do własnej pracowni przy rue du Cherche Midi.

Przyjazd do Paryża Julii Michałowskiej.

1834

Intensywna, wszechstronna praca artystyczna, przerywana okresami bezczynności; współpraca z marszandami Giroux, Durand-Ruelem, Susse i Mlle Naudet; przygotowania do wydania albumu litografii.

Urodził się drugi syn Piotra i Julii Michałowskich, Juliusz.

1835

Czerwiec – podróż do Anglii, połowa września – powrót do Krakowa na życzenie chorego ojca, Józefa Michałowskiego.

Piotr urządza sobie pracownię w pałacu Wielopolskich.



6. Dwór w Bolestraszcach, stan obecny, fot. J. K. Ostrowski

1836

Praca malarska w Krakowie; sygnowany i datowany obraz *Błękitni huzarzy*. Wzmianka o Michałowskim w książce Atanazego Raczyńskiego o sztuce niemieckiej.

1837

Piotr nadal pracuje na serię *Błękitnych huzarów* i podtrzymuje kontakty ze swymi paryskimi marszandami; w sprzedaży prac pomagają mu teść i jego brat Władysław, mieszkający w Grazu.

Umiera Józef Michałowski.

Piotr z rodziną przenosi się do Krzysztoforzyc; budowa „malarni” przy tamtejszym dworze. Urodziła się córka Piotra i Julii Michałowskich, Celina, późniejsza niepokalanka i autorka biografii ojca.

1838

Podróż Piotra Michałowskiego do Wiednia, fascynacja Velazquezem.

1840

Ponowna podróż do Wiednia.

Michałowscy przenoszą się do Bolestraszc, majątku rodziny Julii pod Przemyślem.

Biogram Piotra Michałowskiego w słowniku artystów G. K. Naglera.

Początki starań Antoniego Ostrowskiego o uzyskanie dla zięcia zamówienia na pomnik Napoleona w Paryżu, na podstawie statuetki wykonanej przez Piotra w czasie pobytu we Francji.

1841

Paryski odlewnik Debraux d'Anglure wykonuje serię brązowych odlewów według gipsowej rzeźby *Napoleon na koniu* autorstwa Piotra Michałowskiego.

1843

Śmierć siedmioletniej córeczki Piotra i Julii Michałowskich.

Podróż Piotra do Wiednia.



7. Zakład dla Osieroconych Chłopców im. św. Józefa w Krakowie przy ul. Karmelickiej, winieta papieru listowego

1844

Czerwiec – podróż Piotra Michałowskiego do Francji.

Początki choroby serca, kuracja w Karlsbadzie.

1845

Wyjazd Michałowskich do Les Madères we Francji, gdzie mieszkał Antoni Ostrowski z rodziną.

Piotr wystawia swe prace w galerii Léopol w Paryżu.

We wrześniu wraca do kraju, pozostawiając rodzinę w Les Madères; w grudniu, na wieść o śmierci Antoniego Ostrowskiego, ponownie wyjeżdża do Francji.

1846

Piotr Michałowski rozważa możliwość pozostania we Francji na dłużej i poświęcenia się malarstwu.

Dalszy ciąg starań rodziny o uzyskanie zamówienia na pomnik Napoleona.

W maju i czerwcu Piotr zwiedza Belgię i Holandię, przed końcem czerwca wraca do Krakowa.

Powstaje największe płótno Piotra Michałowskiego *Napoleon na Beniszarze*.

1847

Czerwiec – przyjazd Piotra Michałowskiego do Paryża; wrzesień – powrót do kraju przez Brukselę, Kolonię, Berlin, Wrocław, Gliwice i Mysłowice (ówcześnie końcowa stacja kolei żelaznej).

Plany studiów malarskich w galeriach Wiednia i Berlina oraz osiedlenia się na dłużej w Paryżu.

1848

Druga połowa stycznia – kolejna podróż do Francji.

Kwiecień – powrót rodziny Michałowskich do Krakowa na wieść o wydarzeniach Wiosny Ludów.

Piotr bierze udział w pracach nad projektem uwłaszczenia i w pertraktacjach z austriackim komendantem Krakowa, gen. Franzem Schlickiem.

15 października Piotr zostaje mianowany prezesem Rady Administracyjnej Okręgu Krakowskiego.

Urodziła się córka Piotra i Julii Michałowskich, Maria, późniejsza Łempicka.



8. T. Oborska, Dwór Michałowskich (wcześniej Wodzickich) w Krakowie, nie zachowany, akwarela, zbiory prywatne

1849

Z inicjatywy Piotra powstaje zakład opiekuńczy dla sierot w Krakowie; przeznaczają na jego potrzeby swe zarobki oraz 9000 zł uzyskanych ze sprzedaży na wencie w Krakowie czterech akwael.

1850

Piotr Michałowski bierze udział w akcji pomocy dla pogrzelców po wielkim pożarze Krakowa.

1851

Piotr, jako przedstawiciel władz lokalnych, wita w Krakowie cesarza Franciszka Józefa i szkicuje piórkiem jego portret konny.

1853

28 lutego Piotr zostaje wybrany prezesem Towarzystwa Rolniczego w Krakowie. 19 maja władze austriackie rozwiązują Radę Administracyjną. Dwie prace Piotra pokazane na wystawie w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie.

1854

Piotr Michałowski odmawia objęcia prezesury Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Wynajęcie pracowni w klasztorze Karmelitów na Piasku. Gwałtowne pogorszenie się stanu zdrowia.



9. P. Michałowski, *Autoportret* rytowany przez I. Łopieńskiego, repr. wg: J.A. Lippoman, *Pamiętnik Towarzystwa Rolniczego Krakowskiego za czas od r. 1845 do r. 1895*, Kraków 1898



10. Julia z Ostrowskich Piotrowa Michałowska w późnym wieku, fotografia, zbiory prywatne

1855

Kolejne nawroty choroby.

Ostatnie prace: akwarela *Wypadek w podróży* i rysunek *W karocy*.

9 czerwca Piotr Michałowski umiera w Krzysztoforzycach. Pochowany na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Malując dla siebie

Piotr Michałowski w nowych badaniach

Jako zamożny obywatel i dobry gospodarz Piotr Michałowski nie musiał wystawiać swych prac. Niewiele też osób widziało jego obrazy olejne za życia artysty. Brak sygnatur i dat na obrazach a także niemożność odtworzenia przy okazji urządzania wystawy lwowskiej w 1894 roku, po tylu latach od śmierci, chronologii ich powstawania uniemożliwiły w dużym stopniu prześledzenie drogi artystycznej, którą przebył.

W archiwach rodzinnych zachowało się trochę prywatnej korespondencji sugerującej kierunek jego twórczych zainteresowań i fascynacji. Analiza tych źródeł i analiza porównawcza czyniona z pozycji historii sztuki przyczyniły się do wyjaśnienia niektórych kwestii. Tak powstało kilka monografii. Nadal jednak nie został do końca rozwiązany problem periodyzacji malarstwa olejnego Piotra Michałowskiego.

Autorka niniejszych uwag, przeprowadzając w latach 1976–1982 cykl badań technologicznych obrazów olejnych Piotra Michałowskiego postanowiła, biorąc pod uwagę ustalenia historyków sztuki, prześledzić materialny aspekt tej twórczości, tj. krosna, płótna, podobrazia papierowe i teksturowe, przeklejenia, zaprawy i pigmenty używane przez artystę¹.

Epoka rewolucji przemysłowej, w której żył i tworzył Michałowski, była okresem gwałtownego rozwoju włókiennictwa, papiernictwa, produkcji pigmentów oraz rozwoju fabrycznego wytwarzania niektórych materiałów malarskich. Była to też epoka znacznych nierównomierności w postępie cywilizacyjnym. Michałowski musiał doświadczać różnic w tym zakresie między wsią w Przemyskiem, Krakowem

i Paryżem. Czy jako malarz dbał o dobór odpowiednich krosien, gatunku płótna, czy kupował gotowe podobrazia?

Wychodząc z założenia, że korzystał z materiałów dostępnych w miejscu, gdzie akurat na dłużej zamieszkał, okresy jego twórczości zostały przypisane pobytom: w Paryżu (1832–1835), gdzie uczył się malarstwa w pracowni Charleta, w Krakowie (1835–1837) i podkrakowskich Krzysztoforzycach, gdzie również miał malarnię, w Bolestraszczykach w Przemyskiem (1841–1848) z wyłączeniem dwóch lat na wyjazdy do Francji, skąd również wrócił z obrazami, i wreszcie ponownie w Krakowie (1848–1855).

Wszechstronne przebadanie trzydziestu dwóch obrazów olejnych Piotra Michałowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Warszawie potwierdziło przypuszczenia, że artysta korzystał z dostępnych w danym miejscu materiałów.

Krosna kupowane podczas pobytu w Paryżu czy Krakowie wyróżniają się poprawnością konstrukcji, natomiast krosna użyte w Bolestraszczykach, wykonane przez dworskiego cieślę czy wiejskiego stelmacha mają prymitywny wygląd, zaś wzorców stosowanych złącz należy doszukiwać się w osiemnastowiecznej ciesiołce.

Analiza podobrazi płóciennych wykazała, że artysta stosował do malowania obrazów płótna, jakie w danym miejscu były dostępne i to prawdopodobnie w możliwie najlepszym, zdatnym do tego celu gatunku. Stąd w Krakowie używał płócien cienkich, tkanych fabrycznie, mimo że mógł kupić płótna grubsze, tkane ręcznie lub manufakturowo. Wszystkie płótna z obrazów malo-

wanych we Francji noszą wspólną wyróżniającą je cechę — są cienkie, o niezbyt ścisłym splocie i o równo przedzionych nitkach. Natomiast płótna użyte na podobrazia w Bolestraszcach czy Krzysztoforzycach pochodzą z produkcji miejscowej: w Krzysztoforzycach z manufaktury i warsztatów wiejskich, a w Bolestraszcach wyłącznie z wiejskich warsztatów tkackich. Płótna ręcznie tkane są wąskie, grube i nierówno tkane; manufakturowe natomiast, charakteryzujące się znacznie większą szerokością, są również grube, ale o cieńszej nitce osnowy niż wątku.

Te szczególne cechy krosien i płócien pozwoliły na drodze analizy porównawczej umieścić w odpowiednich przedziałach czasowych wiele obrazów, których daty powstania budziły dotąd kontrowersje. W wypadku występowania dwóch lub więcej kompozycji na jednym podobrazie data ustalona przez autorkę wskazywała na datę najwcześniejszej kompozycji, a tym samym stawała się niejako datą *post quem* dla kompozycji wierzchniej.

Obecnie przeprowadzone dodatkowe badania jedenastu obrazów z Galerii w Sukiennicach były próbą odniesienia się do „banku danych” z badań poprzednich. Nie wykonywano tym razem badań przekrojów warstw malarskich, badań pigmentów, zapraw i ich wypełniaczy. Istotny był raczej wygląd materiałów podobrazia, sposób przygotowania zaprawy, rodzaj i kolor imprimatury, zdjęcia rentgenowskie oraz w podczerwieni — pomocne w rozszyfrowaniu sposobu malowania i oznaczeniu liczby kompozycji na jednym płótnie lub autorskich zmian kompozycyjnych, tzw. *pentimenti*².

Analiza warstw malarskich, a szczególnie badania rentgenowskie obrazów uwydatniły pewne prawidłowości w występowaniu poszczególnych cech wyróżniających niejako etapy w twórczości Piotra

Michałowskiego. Badania te określiły jednocześnie rozległość zjawiska nawarstwiania się na jednym podobrazie wielu kompozycji. Uczytelniły również nieznane dotąd przedstawienia, dające odpowiedź na wynikiłe w trakcie badań pytania o sposób tworzenia nowych kompozycji.

Jak wykazały wcześniejsze badania grupy trzydziestu dwóch obiektów — istnieją w twórczości Michałowskiego obrazy, którym poświęcił więcej uwagi, poprzedzał szkicami wstępnymi i nie przebudowywał w trakcie malowania. Nie zamalowywał ich też i nie wykorzystywał jako podobrazia pod nowe koncepcje twórcze, tak jak to uczynił z wieloma swoimi dziełami. Analizy rentgenogramów, pigmentów i sposobu malowania potwierdzają szczególną pieczołowitość w tworzeniu niektórych kompozycji. Dzieła te na ogół uznawane są również przez historyków sztuki za wyróżniające się w twórczości Michałowskiego. Do grupy tej zaliczyć można niektóre portrety dzieci malarza oraz część obrazów związanych z epoką napoleońską i przeszłością Rzeczypospolitej.

Tak więc, rozpatrując twórczość Piotra Michałowskiego pod kątem staranności technicznej i bogactwa umiejętnie dozowanych efektów, wynikających z samej techniki malowania i zastosowanych materiałów, dojść można do interpretacji zamierzeń i intencji artysty. Na tej podstawie można wykazać, które obrazy stanowiły dzieła ważniejsze w jego dorobku, a które tworzyły pasmo prób, studiów i dociekań.

W wypadku obrazów o szczególnym znaczeniu Michałowski przywoływał wszystkie swe umiejętności techniczne operowania materiałami. Stosował wtedy obok kolorowych zapraw warstwowy sposób malowania, łącznie z zakładaniem laserunków miejscowych, np. w *Portrecie syna na osiołku* (poz. 60). W *Portrecie córki Celiny na*

koniu (poz. 63) artysta użył natomiast bardzo drogiej i już wówczas sporadycznie tylko stosowanej ultramaryny naturalnej produkowanej z lapis lazuli.

Sam sposób malowania, operowania grubością farby, przesuwania dominant barwnych, nawet ilość dodawanego do farby spoiwa zależały też od gatunku i rodzaju podłoża. Widać to wyraźnie w obrazach olejnych malowanych na podłożu papierowym. Michałowski jakby wyzwalał się z kanonu kryjącego zakładania farb i malował olejami tak, jak w technice akwarelowej, pozostawiając spore partie kompozycji niemal na etapie szkicu wstępnego. Jednocześnie fascynacja dziełami dawnych mistrzów ujawnia się chociażby w przenoszeniu akcentu kompozycji na drugi i trzeci plan. Pierwszy plan pozostaje wtedy w mroku lawowanego szkicu, plan drugi frapuje fakturą wysyconego kolorem malarstwa olejnego, jak np. w *Ulicy na wsi francuskiej* (poz. 134).

Paleta — zestaw pigmentów używanych przez Michałowskiego do malarstwa olejnego — rysuje się niezwykle ubogo. Są to na ogół tzw. ziemie: ugry, siena, ziemie czerwone, ziemie zielone, umbry, asphalt. W grupie barwników organicznych występuje czerwień organiczna, żółcień, zielonoturkusowa substancja barwiąca a także czerni kostna i drzewna. Inne pigmenty to: biel ołowiana, żółcień neapolitańska, masykot, błękit pruski, ultramaryna. Tak więc paleta jest dość skromna i w wielu przypadkach tłumaczy monochromatyczność tonacji. Dlaczego więc niektóre z obrazów są tak barwne, skoro paleta jest ta sama? Barwność obrazów malowanych tym samym zestawem pigmentów wynika raczej z umiejętnego zestawienia kolorów i dozowania ilościowego każdego z pigmentów a także ustalenia lub nieustalenia dominanty czy akcentów barwnych.

I tak, w obrazach o stonowanej gamie rolę żółcieni w zestawieniu z zimnymi kolorami odgrywa umbra, podczas gdy w kompozycjach barwnych jest to ugier. Z kolei rolę błękitu odgrywa mieszanina bieli z czernią i zielenią lub mieszanina błękitów. W zależności od całej tonacji artysta tworzył iluzję zieleni z mieszaniny w ogóle nie zawierającej tego koloru pigmentów, czasem tylko z jego mniejszą czy większą domieszką. Tak więc zagadnienie palety Piotra Michałowskiego, to nie tylko ustalenie rodzajów pigmentów przez niego stosowanych, ale przede wszystkim określenie sposobu ich mieszania, zestawienia w obrazie i nadawania tonacji całej kompozycji grą akcentów czy też dominant barwnych.

Wszystkie wyżej wymienione farby można było kupić gotowe, już utarte z olejem. Michałowski jednak sam modyfikował do własnego użytku gatunki bieli, tak aby uzyskać efekt mniej intensywnej siły krycia bądź uzyskiwać impasty; dodawał nawet samej kredy do rozjaśniania niektórych mieszanin barwnych. Po 1849 roku, kiedy weszła do sprzedaży biel cynkowa w spoiwie olejnym, Michałowski użył jej do namalowania autoportretu, dzięki czemu można było określić datę *post quem* dla tego obrazu.

Porównując paletę Piotra Michałowskiego z paletami niektórych współczesnych mu malarzy, należy stwierdzić, że zestaw pigmentów przez niego używanych w dużym stopniu pokrywa się z rodzajami pigmentów stosowanych przez np. Goyę, Davida, Ingres, Géricaulta, Corot, Delacroix czy Mileta. Zestaw ten wykazuje istotną zbieżność szczególnie z paletą Géricaulta, którym Michałowski był zafascynowany i którego obrazy kopiował jeszcze w okresie paryskim. Rozważając przy tej okazji ewentualne wpływy Delacroix, z którego malarstwem usilnie szukano związków pod kątem zbieżności używanych farb,

okazuje się, iż samo zestawienie ascetycznej palety Michałowskiego z niezwykle bogatym zestawem farb używanych przez Delacroix, zaprzecza tym sugestiom.

Tajemnica olejnego malarstwa Michałowskiego kryje się przede wszystkim w jego ogromnym talencie i wyczuciu — nieskrępowanym wymogami malarstwa uznawanego wówczas za poprawne. Michałowski malował dla siebie, dla swojej rodziny i najbliższych przyjaciół. Nie wystawiał obrazów olejnych na wystawach, a jedyna sprzedaż ich doszła do skutku, gdy artysta potrzebował pieniędzy na cele charytatywne.

Malarstwo jego długo kojarzono jedynie z akwarelami, które sprzedawał podczas pobytu w Paryżu i które niezwykle tam ceniono.

Badania trzydziestu dwóch obrazów z Muzeum Narodowego w Krakowie i Warszawie zakończone w 1982 roku wnioskami daleko wykraczającymi poza tezy stawiane przy ich rozpoczynaniu, ujawniły m. in. kompozycje ukryte pod powszechnie znanymi dziełami Piotra Michałowskiego. Niektóre płótna kilkakrotnie były wykorzystywane przez artystę do malowania nowych szkiców olejnych. Skala tego zjawiska i efektywność zdjęć rentgenowskich niejednokrotnie lepiej oddających spodnią kompozycję niż wierzchnią, niejako narzuciła tytuł technologicznej monografii twórczości malarza — *Michałowski nieznany*.

„Wymazanie” spodniego obrazu przez zasmarowanie pędzlem jego tonacji lub tematyki zostało udokumentowane już w jednym z pierwszych studyjnych obrazów Michałowskiego z czasów nauki w Paryżu (*Studium pancerza i głowy konia* (poz. 143)). Analizując etapy dojrzewania koncepcji artystycznej: próby malarskie, szkicowanie w muzeach obrazów dawnych mistrzów, wykonywanie pospiesznych rysunków czy akwarelowych lawowań kolorem, stwierdzamy,

że nie da się ich podzielić i usystematyzować w wolny od odstępstw „ciąg artystycznego rozwoju malarza”.

Badania technologiczne obrazów olejnych wykazały, że istnieje pewna zależność między „solidnością” wykonania obrazu a wagą zamówienia (np. dla rodziny i przyjaciół) czy dla samego artysty — tworzącego ważne dla niego cykle, np. związany z chwałą oręża polskiego — cykl hetmanów. Obrazy olejne Michałowski rozpoczynał od szkicu pędzlem, rozplanowania postaci, koni, poziomu horyzontu bądź nawet od zamarkowania dominant barwnych. Szkic taki krył się w miarę malowania całkiem lub częściowo pod grubszą warstwą malarską ostatecznej koncepcji. W szkicach malarskich tworzonych szybko przy zmianie kompozycji ten linearny obraz pozostał niekiedy bez żenady niezamazany, np. w tle nieba — tak jak w *Ataku francuskiej artylerii* (poz. 117). Istnieją też szkice zaniechane, użyte wraz z płótnem pod nową kompozycję, np. początek sceny z fragmentem konia i jeźdźcą (zdjęcie IR) w portrecie *Dziewczyny wiejskiej* czy szkic do portretu dwóch głów dziewczęcych skrytych pod portretem *Kardynała*.

We wczesnych obrazach autodyscyplina trzymała w ryzach temperament twórczy — tu Michałowski potrafił obwieść precyzyjnie kolorem nieba miejsce na zaplanowany sztandar (*Błękitni huzarzy*) czy miejsce na czaprak pod jeźdźcem. Postać jeźdźcy w bicornie ujawniona pod portretem *Brodatego chłopca* (poz. 39) musiała zostać tak właśnie, przy pomocy szkicu wstępnego rozplanowana. Biel maści konia, mięsista duktem farby nanoszona szczeciakiem, tworzy na zdjęciu rtg. kulę brzucha pod pustym miejscem pozostawionym na czaprak. Porównując ten sposób malowania konia z koniem pod *Rajtarem w stroju szwedzkim*, obrazem późniejszym, widzimy

w obrazie późniejszym większy rozmach i dukt pędzla wybierający w mokrej grubości farby zarys czapraka na pełnej postaci białego konia, a nie dokładne omijanie go. Nie ma też miejsca pozostawionego na nogę jeźdźcy, a raczej zygzaکی rozmazań i rzeźbień w mokrej farbie³.

W obrazach wcześniej przemyślanych kompozycyjnie, niezależnie od okresu twórczości, malarz dokonywał w trakcie pracy niewielu zmian. Były to wtedy drobne korekty ustawienia nóg końskich, wygięcia szyi czy ułożenia łba. Zdarzało się też artyście w momencie wyczerpania tematu zapomnieć o takiej korekcie i pozostawić np. cztery przednie nogi końskie nie skorygowane, co ostatecznie stworzyło niezamierzony kinowy efekt ruchu (*Defilada przed Napoleonem*)⁴. W przypadku obrazów malowanych w nagłym przypiływie pasji twórczej te korekty i przesunięcia kompozycyjne są już znaczniejsze, a widoczny obecnie efekt końcowy możliwy do wytlumaczenia dopiero po prześledzeniu kolejności nawarstwień. Pilnie należy wtedy baczyć, dlaczego pędzi jako trzeci między dwoma wierzchowcami tors jeźdźcy bez konia (*Artyleria francuska w przejeździe przez strumień*)⁵, zagubionego przez artystę pod kolorem maści innego wierzchowca. Szkic malarski pełen pasji, sugestywnych plam, zmieniany w trakcie malowania, to u batalisty element ciągłego studiowania. Widz, mając możliwość porównania zdjęć rentgenowskich *Strzelca konnego armii napoleońskiej* sam odpowie, czy zmiana ustawienia łba końskiego była korzystna (zdjęcia rtg. oraz IR). Michałowski nie zawsze był pewien słuszności swych malarskich wyborów. *Czarnecki na koniu* najpierw zwrócony w lewo — tu pospieszne odejście od sztalugi, aby wykonać na papierze szkic akwarelowy hetmana na koniu zwróconym w prawo — i przema-

lowanie obrazu olejnego na już zasychającej spodniej kompozycji według nowej wersji, w nowym ułożeniu⁶. Te wahania i decyzje odzwierciedlają przekroje warstw malarskich, w których widać przenikanie się ich lub wyraźny rozdział, czy nawet linię kurzu, który zdążył osiąść między malowaniem obu wersji tego samego tematu (patrz: obie wersje postaci *Señki*)⁷. Studia malarskie do tak ważnych dla Michałowskiego portretów konnych Napoleona, to głowa *Beniszara* i obraz *Stajenny z koniem*, wystawiane niegdyś w jednej ramie.

Trudno jest odpowiedzieć, dlaczego artysta zastąpił świetnie malowany łeb koński z rozdętymi chrapami profilowanym ujęciem białego konia trzymanego za uzdę przez stajennego (zdjęcie rtg.). Czy ta próba malarska nie ujrzała już nigdy światła dziennego? — wydaje się, że tak — jest mimo wszystko głową w jednej z wersji *Napoleona na koniu*.

Wracając do kompozycji zaplanowanych i naszkicowanych lawowaniem pędzla, wypełnianych warstwą malarską posłuszną temu szkicowi — obrazów ważnych i konsekwentnie budowanych według wcześniejszych przemyśleń — dochodzimy do obrazu *Krakusi*. Powaga tematyki wielkiej sprawy obywatelskiej zobowiązywała artystę do wręcz portretowego przedstawiania twarzy jeźdźców. Skąd więc na czele tak starannie malowanego pułku groteskowa postać radosnego jeźdźcy o główce rodem z rysunków dziecięcych? Czy Michałowski zarzucił rozwijanie szkicu wstępnego warstwą malarską? Po wykonaniu zdjęć rentgenowskich i w podczerwieni udało się odtworzyć kolejność rodzenia się koncepcji artystycznej. Szeregi krakusów wiodł oficer jazdy liniowej, dosiadający konia widocznego od strony kłębów zadu. Sam oficer z narzucaną na ramiona kierezją, w kirasjerce na głowie, zwracał się twarzą do postę-

pujących za nim szeregów. W jakiś czas po namalowaniu obrazu, kiedy warstwa malarska wyschła, a impasty bieli stwardniały, Michałowski postawił obraz ponownie na sztalugach i zamazawszy pośpieszenie postać konnego oficera, naszkicował od pędzla impastem rudego brązu i mleczonej bieli nowego konia z osadzonym na nim jeźdźcem. O ile koń w genialnej wizji impastowego szkicu może uchodzić za ostateczną wersję malarską, to jeździec z uniesioną w górę ręką, osadzony na koniu kolorem lampasa spodni, przechodzi ku górze w linearny szkic wstępny — stąd proporcje zachwiane i niemal brak samej głowy. Artyście to nie przeszkadzało, raził natomiast brak kolorystycznego zamknięcia kompozycji przy tej nowej dominancie barwnej; przelaserował więc rudawym brązem zaschnięte faktury bieli ostatniego konia w szeregach krakusów i tak obraz pozostawił. Można by rozpocząć rozważania nad zmaganiem się temperamentu malarza ze zmuszającą do powagi i solenności fabułą patriotycznych tematów... Pozostawię to historykom sztuki, służąc raczej pomocą w ujawnieniu i wytłumaczeniu budowy i sposobu tworzenia materialnej sfery obrazu.

Rola szkicu wstępnego w twórczości Piotra Michałowskiego może być traktowana jako osobne zagadnienie i ważny element zamysłu twórczego. W wielu obrazach, szczególnie portretach, lawowany pędzlem szkic stanowi dopowiedzenie postaci, sugeruje strój czy zarys sylwetki; w *Góraliku* jest to wiejska kapota, w *Seńce* zarys ramion i „żebrowanie pancerza”. Rozumiejąc szkic jako sugestię kształtu, można by przejść do omawiania szkicu barwnego, dopowiadającego kompozycję i kończącego obraz, a będącego niejednokrotnie pointą barwną. Czyż zamaszysta linia kołnierza i klap męskiego ubioru w portrecie *Parobka* nie

jest na tyle sugestywna, aby widz przestał postrzegać błękitny gorsecik obejmujący biust damski? Dotykamy tu następnego zjawiska, tworzenia przez artystę nowych kompozycji z wykorzystywaniem elementów dawnego, częściowo zamalowanego obrazu i wykorzystanie niektórych jego partii do tworzenia innego dzieła, nowej jakości. Na trzydzieści dwa przebadane dawniej obrazy Piotra Michałowskiego aż piętnaście powstało na wcześniej malowanych płótnach. Obecnie przeprowadzane badania rentgenowskie jedenastu obrazów z galerii w Sukiennicach powiększyły jeszcze tę liczbę o następne cztery obrazy, ale o znacznie większą liczbę kompozycji, jako że Michałowski wykorzystywał niektóre płótna kilkakrotnie pod następny temat. „Kasacji”, jak wykazują badania, ulegały głównie obrazy z jakiś względów mniej ważne dla artysty.

Pod koniec życia, osiadłszy ponownie w Krakowie, Michałowski był bardzo zajęty pełnieniem funkcji publicznych — nie miał czasu na przygotowywanie nowych płócien, nabijanie ich na blejtramy, zakładanie zaprawy, czyli czynności techniczne, wtedy wykorzystywał skład swych dawnych dzieł pod nowe studia i wizje malarskie. Portret Marii — córki Michałowskiego, tak zwanej Linci, jest piramidalną składanką kilku kompozycji. Spod podobizny dziewczynki, malowanej około 1853–1854 roku, wyziera dół twarzy profesora Typla (zdjęcia IR ujawnia prawie całą twarz), malowanego z kolei na odwróconym uszami na dół łbie konia, a ten na jeszcze wcześniejszym portrecie młodzieńca lub dziewczyny. Zwykle dzięki gatunkowi płótna, konstrukcji krośien czy rodzajowi zaprawy jest możliwe określenie czasu powstania pierwszej kompozycji. Tutaj niestety został wymieniony blejtram, a płótno przysłonięte dublażem, stąd trudność w datowaniu kompozycji.

Sugestia, iż jeździec w bicornie skryty pod portretem *Brodatego chłopca* pochodzi z wcześniejszego okresu twórczości, jest możliwa dzięki podobieństwom w gatunku płótna z obrazu *Strzelec konny armii napoleońskiej* z lat 1834–1835. Zdjęcie rtg. ujawniające sposób malowania jeźdźcy zdaje się potwierdzać tę tezę. Trudno jednak określić, ile lat minęło do wykonania w drugim końcu płótna portretu mężczyzny, a ile ostatecznie do namalowania *Portretu brodatego chłopca* na obu spodnich kompozycjach.

Nie tylko jednak obrazy z wczesnych lat twórczości uległy „kasacji”. Spotykało to często obrazy z czasu pobytu Michałowskiego w Bolestraszcach (1841–1848), kiedy to artysta zajmujący się zarządzaniem majątkiem i pochłonięty gospodarskimi obowiązkami traktował swoją osobistą pasję jako ciąg doświadczeń i prób malarskich. Kiepskiej jakości płótna, prymitywne blejtramy i zaprawy charakterystycznie niechlujne technologicznie — to piętno i wyróżnik tamtego okresu. Niekiedy z powodu liczby nawarstwień kolejnych kompozycji trudno je odczytać i rozdzielić na podstawie zdjęć rentgenowskich. Przykładem tego jest *Portret kobiety w czerwonej chustce*⁸.

Malarstwo portretowe w wielu przypadkach ogranicza się do skupienia uwagi artysty na twarzy modela. Gładkie, ciemne tło za głową i impastowo lub z wyraźnym duktem pędzla szczerinowego modelowane rysy, jasny akcent kołnierzyka lub koszuli i bywa — ledwie zarys ramion. Wykorzystując dawną kompozycję niezależnie od jej tematyki, mistrz albo odwracał obraz „do góry nogami”, albo nanosząc nowe ciemne tło wokół np. studium głowy pozostawiał dół dawnej kompozycji. Nie było istotne, że z frędzlami chusty na ramionach *Syna artysty* mieszają się nogi końskie widoczne gołym okiem⁹.

Dawne czy wcześniejsze portrety były niemal przerabiane na nowe — znów naniesienie ciemnego tła, mięsistym duktem pędzla budowana twarz *Parobka* i kilka impastów bieli koszuli pod brodą, a niżej biust dziewczyny w błękitnym staniczku, który nikomu nie rzucał się w oczy, póki rentgen nie wykrył jej głowy pod twarzą parobka¹⁰.

Specyficzna niecierpliwość twórcza Piotra Michałowskiego, udokumentowana zdjęciami rentgenowskimi, zdjęciami w podczerwieni i sprawdzona mikroskopowo w przekrojach warstw malarskich, uprzytomniła badaczom jego artystycznego dorobku istnienie znacznie większej liczby obrazów skrywanych dotąd pod wierzchnimi kompozycjami.

Pierwsze logicznie nasuwające się w momencie takiego odkrycia jest pytanie o możliwość rozwarstwienia kompozycji. Stanowi ona ogromną pokusę dla badaczy malarstwa Piotra Michałowskiego. Samo zagadnienie naruszenia autorskiego wyboru, wyboru, dzięki któremu z tak tworzonych kompozycji wyłania się „nowa wartość”, jest już nie tylko problemem etycznym czy filozoficznym, ale i prawnym.

Dla współczesnych konserwatorów dzieł sztuki niebagatelną wartością, nośnikiem autentyzmu i charakteru malarstwa Michałowskiego jest gatunek płótna, na jakim malował, czy blejtram, na który to płótno nabijał. Są to w dodatku elementy datujące jego twórczość. Zabieg rozdzielenia warstw malarskich wobec niezwykle rozbudowanej faktury obrazów, wytworzonej jako wypadkowa grenu płótna, zaprawy, impastów i duktów pędzla nawarstwiających się kompozycji, linoksydowych pomarszczeń i asfaltowych rozjechań — nie przyniesie w efekcie końcowym odtworzenia kompozycji...

Czy w ogóle byłoby możliwe rozwarstwienie kompozycji, na którą składałby się lawowany szkic z dużą ilością spoiwa wsią-

kający w spodnie warstwy i wypreparowanie go z mięsistych faktur spodniej kompozycji? Co począć z warstwą malarską, której koloryt jest wypadkową prześwitujących fragmentów dolnej kompozycji i smug wierzchniej? Jak zapewnić wiarygodny wygląd fakturom wyciskany styliskiem pędzla w mokrej farbie i jak rozsądzić, która warstwa przynależy do danej kompozycji, jeżeli mieszają się „mokre w mokre”?

Pokusa zobaczenia zakrytych dla ludzkich oczu dzieł Piotra Michałowskiego będzie narastała. Jako autorka badań nad techniką i technologią jego malarstwa olejnego właśnie z powodów technicznych uważam ten zabieg za niemożliwy do wykonania. Kilkunastoletni wysiłek włożony w poznanie materiałów i techniki malarstwa olejnego Piotra Michałowskiego, śledzenie nowych metod badawczych skłaniają do coraz większej mimo wszystko ostrożności i kryterium daleko posuniętego pietyzmu.

Aby zobaczyć te kompozycje, mamy zresztą dzisiaj inne sposoby. Postępy w metodach badawczych przy użyciu technik nieniszczących (nie tylko przy użyciu promieni UV, rtg. i IR, ale także z zastosowaniem technik jądrowych i ultradźwiękowych) oraz możliwość przełożenia otrzymanych wartości i zsyntetyzowania ich w komputerowym obrazie barwnym, czynią uzyskanie takich obrazów technologicznie zupełnie możliwe. Jest to najzwyczajniej kwestia priorytetów finansowych i konstrukcyjnych — skoro zaś tak — to nic poza naszą niecierpliwością nie uzasadniałoby takiego barbarzyństwa.

Amatorskie uprawianie sztuk stało się już za czasów oświecenia elementem edukacji upowszechnianym dzięki wprowadzeniu fabrycznego ołówka i akwareli. Młody człowiek epoki romantyzmu pragnął „napisać wiersz i wygrać bitwę”, narysować karykaturę albo ozdobić własnym rysunkiem

wpis w imionniku bogdanki, dobrze też, jeśli muzykował — „posiadał talenta”. Gdy tracił majątek w którejs z licznych wtedy dziejowych klęsk, mniej lub bardziej boleśnie wchodził w kręgi rodzącej się właśnie tak inteligencji. Michałowski stale oscylował między profesjonalizmem i amatorstwem, między różnymi profesjami, w których zawsze odnosił sukcesy. Jest to niepokojący obraz człowieka bardzo zdolnego, bardzo pracowitego i bardzo serio, który nigdy nie gubił się i nie tracił z pola widzenia istoty rzeczy — tego, o co mu chodziło naprawdę.

Taki jest też jego stosunek do malarstwa: malarska prawda o człowieku tkwi w twarzy modela, prawda o zwierzęciu w jego ruchu. Cała reszta jest mniej istotna. Jest to wybór poważny i skuteczny, tak koncentrujący uwagę widza na tym, co zajmowało samego artystę, że przez tyle lat nie dostrzegano widocznych fragmentów kompozycji spodnich.

Po średniowieczu w każdej niemal epoce zadaniem sztuk pięknych było podobać się. Michałowski należy do tych, którzy szukają prawdy dla siebie, nie zbliżając się ani do sielankowego realizmu, ani do uwzniośleń romantyzmu. Jest to ascetyzm norwidowskiego wiersza: „styl piękna jest kościołem, przeto surowym musi być koniecznie”. I tak należy nadal patrzeć na dzieło Michałowskiego, by widzieć tę malarską prawdę nie poprzez, a mimo niezamierzonej anegdoty, której dostarczają kompozycje podspodnie.

Casus malarstwa Piotra Michałowskiego, niewątpliwie zupełnie wyjątkowego pod wieloma względami, dowodzi, jak dalece istotne dla interpretacji dzieła są właściwości materiałów i wspólna interpretacja zjawiska malarstwa niepowtarzalnego w swym zamysłu i niespodziewanych efektach końcowych.

Przypisy

¹ Badania te, wraz ze zdjęciami obrazów, zdjęciami rtg. wraz z ich interpretacją zostały opublikowane drukiem – zob. J. Szpor, *Michałowski nieznany. Materiały malar-
skie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, Warszawa 1991.

² Skróczone noty technologiczne o obrazach przebadanych dawniej i obecnie znajdują się w tekście katalogu przy każdym z obrazów. W 1999 r. na życzenie Muzeum Narodowego w Krakowie autorka wykonała opisy następujących obrazów z Galerii w Sukiennicach: *Stajenny z koniem* (II-a-731), *Portret Marii Michałowskiej* (II-a-1215), *Maksymilian Oborski na koniu* (II-a-1011), *Bitwa pod Mozajskiem* (II-a-741), *Krakusi* (II-a-752), *Dwernicki na czele ułanów* (II-a-732), *Strzelec konny gwardii napoleońskiej* (II-a-758), *Jazda austriacka* (II-a-1319), *Dziewczyna wiejska* (sygn. II-a-738), *Studium brodatego chłopca* (II-a-728), *Portret młodego mężczyzny* (II-a-762).

³ Zob. J. Szpor, op. cit., *Rajtar*, zdj. nr 51–52.

⁴ Ibidem, zdj. nr 77 i 78.

⁵ Ibidem, zdj. nr 56 i 59.

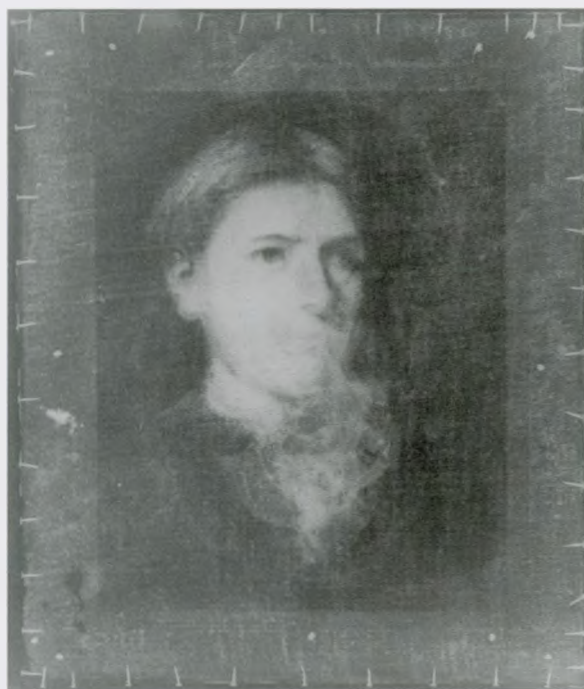
⁶ Ibidem, zdj. nr 27, 31–34.

⁷ Ibidem, zdj. nr 79–80.

⁸ Ibidem, zdj. nr 69 i 71–72.

⁹ Ibidem, zdj. nr 91–93.

¹⁰ Ibidem, zdj. nr 65–68.



Twarz młodzieńca lub dziewczyny ujawniona w promieniach rtg. jako najwcześniejsza warstwa w *Portrecie Marii* („*Lińci*”) Michałowskiej (poz. 14)



Portret męski i jeździec w bicornie widoczne w promieniach rtg w *Studium brodatego chłopca* (poz. 39)



Portret młodego mężczyzny (poz. 32) w promieniach rtg; po prawej widoczna główka dziewczynki z uprzedniej kompozycji



Spodnia wersja portretu *Senki* (poz. 50), fot. rtg



Strzelec konny gwardii napoleońskiej (poz. 88) w promieniach rtg; po prawej zarys twarzy zamierzonego wcześniej portretu (?)



Stefan Czarniecki na koniu (poz. 103), fot. rtg.



Pierwsza wersja ułożenia głowy konia w obrazie *Stajenny z koniem* (poz. 147), fot. rtg.

Wystawy dzieł Piotra Michałowskiego

Twórczość Piotra Michałowskiego przez długie lata pozostawała w Polsce niemal nieznana. Współczesny romantycznym wieszczom, jako malarz poznawany był Michałowski dopiero od schyłku XIX wieku. Przyczyny takiego stanu rzeczy tkwią w postawie samego artysty, który utworów swoich w kraju nie sprzedawał ani też nie wystawiał. Z pewnością zaważył na tym jego status zamożnego ziemianina a także negatywna ocena sytuacji w dziedzinie sztuki w Polsce. Odmawiając w roku 1854 objęcia prezesury nowo założonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, argumentował, że „nie ma wiary, aby jakiegokolwiek stowarzyszenie miało wzbudzić sztukę tam, gdzie ona innych nie ma podstaw”¹. Gdy chodzi o jego kontakty z zagranicą, wiadomo, że „zawód malarsko – rzeźbiarski” w powiązaniu z zachodnioeuropejskim, głównie francuskim rynkiem sztuki uprawiał artysta wprawdzie z ogromnym powodzeniem, ale jedynie przez krótki okres w latach 1832–1837; jego późniejsze plany w tym względzie nigdy nie zostały urzeczywistnione. Utwory Michałowskiego z lat około 1837–1855 – a były to dziesiątki płócien (obecnie wiadomo ogółem o około stu osiemdziesięciu pracach olejnych) oraz setki rysunków ołówkiem, węglem, sangwiną, czy piórem, a także akwarel o różnym stopniu wykończenia – pozostawały niemal wyłącznie własnością autora.

Pewna wiedza o jego twórczości do społeczeństwa jednak przenikała. Znany jest np. fakt przekazania przez artystę w roku 1849 do sprzedaży na aukcji charytatywnej w Krakowie czterech prac², z których dwie,

już z kolekcji nabywców, pokazano w roku 1853 na wystawie w Szkole Sztuk Pięknych. Jak o tym wspomina Izydor Jabłoński, oglądał je 15-letni wówczas Matejko – „wściekła technika”, miał skomentować³. Wiadomo też, że z pracami Michałowskiego zapoznał się młody Juliusz Kossak⁴. Oczywiście tego typu sporadyczne zdarzenia nie mogły zmienić faktu, że Michałowski był wprawdzie w Krakowie znany i ceniony, ale za działalność na niwie społeczno-politycznej oraz w Towarzystwie Rolniczym, jako malarz natomiast uchodził, i to zaledwie w wąskim kręgu, za utalentowanego amatora.

Nieobecności Michałowskiego w obrazie sztuki polskiej XIX wieku kres położył dopiero znaczący udział jego prac w zorganizowanej przez Jana Błoza Antoniewicza retrospektywie tejże sztuki na Wystawie Krajowej we Lwowie w roku 1894. Warto nadmienić, że nieopodal, w osobnym pawilonie, odbywał się równocześnie wielki, pośmiertny pokaz dzieł Matejki. Wspomnianej wystawie retrospektywnej towarzyszył szczegółowy katalog będący do dzisiaj często jedynym źródłem wiedzy na temat niektórych prac omawianego twórcy. „Osobną drogą, bo drogą geniusza idzie Piotr Michałowski – czytamy w nim – (...) Do tej osobistości niezwyklej, do tej natury szczerej, świeżej, na wskroś oryginalnej i głębokiej, potężnej we wszystkim, czego się swą energiczną dłoń dotknęła, niepodobna przyłożyć tej drobnej skali, którą się mierzy talenta o znaczeniu wyłącznie przejściowym, historycznym. Stanowisko i znaczenie Piotra Michałowskiego w sztuce polskiej jest absolutne, nie historyczne”⁵. Na lwowskiej wystawie „zduńcionemu światu

tu polskiemu" pokazano 72 prace artysty (w tym 26 olejnych). Jerzy Mycielski w swej wydanej trzy lata później książce *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce* mówi o zaaranżowanej tam „wspaniałej ścianie” pokrytej wyłącznie utworami Michałowskiego⁶.

Pokłosiem wystawy była wspomniana już praca Mycielskiego, zawierająca obszerny rozdział poświęcony kolejom losu i twórczości malarza, która również odegrała znaczną rolę w upowszechnieniu świadomości tego wybitnego talentu. Z czasem, już w następnym stuleciu, pojawiły się kolejne prace, jak m. in. oparta na rodzinnych dokumentach, wydana w roku 1911 biografia artysty pióra jego córki Celiny.

Gdy jednak chodzi o bezpośrednie oddziaływanie samych dzieł, dopiero rok 1913 był znowu znaczący pod tym względem: w warszawskiej Zachęcie bowiem wystawiono wówczas ponad sto prac Michałowskiego, niestety bez katalogu, w krakowskim Pałacu Sztuki zaś na wystawie *Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej* pokazano blisko sto dwadzieścia jego utworów (w tym 32 obrazy olejne). W Warszawie uwagę zwracał zaginiony obecnie obraz olejny *Dyliżanse*. Trzon wystawy krakowskiej stanowiły wybrane dzieła z kolekcji Józefy Michałowskiej, córki artysty, wśród których znalazła się pionowa, duża wersja *Somosierry* oraz dwie mniejsze, *Krakusi*, *Dwernicki na czele ułanów*, czy też, pozostający także i obecnie w posiadaniu rodziny, obraz *Wóz amunicyjny z przewróconym koniem*. Nieco mniej liczebny, choć równie świetny był zestaw prac wypożyczonych od Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki malarza, by wspomnieć zwłaszcza późny autoportret artysty. Zbiory swe dla potrzeb tej wystawy udostępnili ponadto: Wacław Oborski z Mielca, Teresa Morstin, Jerzy Mycielski, Bronisław Szwanitz-Szwa-

ntowski, Józef Kuczyński, Jan i Maciej Wenzlowie i inni. Kilka ostatnich wymienionych nazwisk świadczy, że już wówczas prace Michałowskiego były przedmiotem zainteresowania kolekcjonerów.

Osobno na uwagę zasługuje fakt, że w roku 1884 nabyto do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie dwa obrazy olejne tego artysty, dwa zaś następne w 1897 i umieszczono w ekspozycji stałej. W owym czasie placówka ta mogła się ponadto szczycić posiadaniem zespołu rysunków i akwarel Michałowskiego – po części darowanych przez Sewerynę Czajkowską. W roku 1917 krakowskie Muzeum wzbogaciło się o wspaniały dar Józefy Michałowskiej: 40 obrazów olejnych oraz 42 prace na papierze. Jednakże wobec znacznego zagęszczenia istniejącej już ekspozycji tylko część darowanej kolekcji została wówczas wystawiona.

Okres międzywojenny przyniósł, obok większych i mniejszych omówień twórczości artysty, w tym także opracowań monograficznych⁷, jego kolejne indywidualne wystawy, regularny już od tej pory udział poszczególnych prac w ekspozycjach o szerszej tematyce a także sukcesywne wzbogacanie stałych ekspozycji muzealnych o jego dzieła, jak to miało miejsce w wypadku Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Państwowych Zbiorów Sztuki w kamienicy Baryczków w Warszawie i innych. Jednak w porównaniu z ogromną popularnością, jaką wśród polskiego społeczeństwa cieszyli się wybitni malarze drugiej połowy XIX wieku oraz przełomu wieków XIX i XX wciąż nie było to wiele.

W owym to czasie Michałowskiego „odkryli” plastycy. W roku 1925 w związku z 75. rocznicą śmierci artysty Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, zarzucając muzealnikom brak zainte-

resowania spuścizną malarza, zorganizował w swej siedzibie na placu Św. Ducha opatrzoną katalogiem wystawę 49. jego prac ze zbiorów prywatnych, co znalazło pewien oddźwięk na łamach prasy⁸. Coraz częstsze stawały się głosy wskazujące na zaniechanie przez Polaków „sprawy Michałowskiego”, jak o tym świadczy ta oto na przykład wypowiedź księdza Szczęsnego Dettloffa: „W towarzystwie dwóch uczniów swoich zwiedzałem [w roku 1926] otwartą po wojnie galerię sztuki europejskiej w Górnym Belwederze. Zgromadzono tam przeważnie dzieła mistrzów austriackich, niemieckich, nieco francuskich o wielkich nazwiskach, takich jak Gericault, Courbet, Corot, Dauterive. Aż oto – oczom wierzyć się nie chce – pośród tych pionierów malarstwa nowoczesnego i razem z nimi nazwisko polskie – Michałowski! Radość i duma napędlają serca nasze, ale i żal do własnego narodu, że na wielkość tego polskiego o pokroju prawdziwie europejskim twórcy, którego emanację duchową tak nietrudno włączyć było można w wysiłek twórczy najpotężniejszych prądów malarskich jego czasu, Europie wskazać musieli obcy”⁹.

Podobne zarzuty pod adresem rodaków wysunął też jeden ze wspomnianych przez księdza Dettloffa jego towarzyszy, dodając, że obrazy te w Belwederze znalazły właściwy kontekst, gdyż ich twórca „daleko wybiega w Polsce poza swój czas i poziom artystyczny”¹⁰. Nierzadko zarzuty formułowano jeszcze ostrzej – na przykład Tytus Czyżewski pisał: „sprawa Michałowskiego jest sprawą przykrą i kompromitującą naszą kulturę plastyczną”¹¹. Wypowiedzi te, trafne w ocenie dzieła Michałowskiego, zdradzały zarazem ze strony ich autorów nieznajomość sytuacji, która w przeważającej mierze spowodowała ten stan rzeczy, a więc faktu izolowania tejże sztuki przez samego jej twórcę.



Wystawa Piotra Michałowskiego w Krakowie w roku 1955
repr. wg. T. Dobrowolski, *Dwie wystawy Piotra Michałowskiego*,
„Sztuka i Krytyka”, nr 2 (30), 1957

Wysokiej próby wartości czysto malarzkiej (śmiałe posługiwanie się światłocieniem, szeroki, swobodny sposób malowania, nie zacierane ślady pełnych pasji i temperamentu „rzutów pędzla”, wyrafinowana kolorystyka etc.) sprawiły, że twórczość ta stała się bliska zwolennikom głównych nurtów malarstwa nowoczesnego, a nawet wręcz uznawano ją za prekursorską. „Dziś wszyscy niemal bez wyjątku młodzi artyści widzą w Piotrze Michałowskim swojego poprzednika i widzą w nim ojca sztuki rodzącej się w Polsce” – deklarował Tymon Niesiołowski¹². W podobnym tonie wypowiadał się przywoływany już tutaj Tytus Czyżewski: „Michałowski naprawdę zrozumiany został dopiero przez nasze młode pokolenie artystów”¹³. Ironizując pod adresem sztuki historyzmu i akademizmu, że należy odróżniać wielką sztukę od wielkich płócien, malarze ci w obrazach Michałowskiego z podziwem wskazywali szlachetną materię malarską oraz „instynkt formy” i koloru.

Zresztą już wcześniej, gdy tylko na polskim gruncie popularność zyskało malarstwo zależne od zdobyczy impresjonizmu, w pracach Michałowskiego dostrzeżono zapowiedź tego właśnie sposobu malowania. W kontekście postrzegania dzieła



Wystawa Piotra Michałowskiego w Zachęcie w roku 1956;
fot. W. Wolny, archiwum IS PAN

Michałowskiego przez kolejne pokolenia Polaków warto też wybiec nieco w przyszłość i wspomnieć, że Marek Rostworowski przy okazji urządzonej przez siebie w roku 1969 wystawy *Malarstwo i malowanie od romantyzmu do taszyzmu* proponuje, by spojrzeć na twórcę *Somosierry* w kategoriach informelu, a wówczas „zobaczmy improwizującego artystę, którego podniecona wyobraźnia rzuca na płótno, na próbę, własne rojenia wraz z czysto materialnymi kleksami, które z kolei stają się nową podnietą do interwencji. Zobaczmy ślad konwulsyjnego ruchu ręki, która instynktownie włącza się w eksplozję materii i wyobraźni. Widzimy nie atak szwoleżerów, ale atak malarza na powierzchnię płótna”¹⁴.

Przytoczone wcześniej uwagi dawnych formistów padły w związku z wystawą prac Michałowskiego w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w roku 1934 zorganizowaną przez Mieczysława Sterlinga, autora wydanej dwa lata wcześniej monografii malarza. Było to rzeczywiście wydarzenie dużej rangi – zgromadzono 100 dzieł (w tym 40 olejnych) z kolekcji państwowych i prywatnych. W recenzjach publikowanych z tej okazji na łamach prasy powracał ów wątek poczucia winy wobec wciąż niedostatecznego włączenia dzieła Michałowskiego w obieg publiczny oraz w dzieje sztuki polskiej. W tym samym czasie w Wiedniu w Galerii Wurthle odbyła się osobna wystawa 39 prac Michałowskiego ze zbiorów radcy tamtejszej polskiej amba-



Wystawa Piotra Michałowskiego w Poznaniu w roku 1956;
fot. S. Deptuszewski, archiwum IS PAN

sady, Emila Merwina, który nabył je po części z dawnej kolekcji Ignacego Korwina Milewskiego, po części zaś od Dominika Łempickiego z Warszawy, wnuka malarza. Wiele z tych prac po latach stało się własnością Czesława Bednarczyka w Wiedniu; niektóre z nich z kolei weszły z czasem do kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków. Takie właśnie są dzieje na przykład pięknego olejnego szkicu *Dzieci artyści z białym królikiem* pochodzącego ze zbioru Łempickiego. Nawiasem mówiąc, ze wspomnianego zbioru wnuka artysty ocalały tylko dzieła przez niego sprzedane bądź – jak wielki *Napoleon na białym koniu* – zdeponowane, inne – na przykład słynny *Portret synów artysty z psem*, spłonęły podczas II wojny światowej wraz z jego mieszkaniem¹⁵.

Po wojnie zainteresowanie twórczością Michałowskiego nie zmalało. Przeciwnie, już w roku 1948 w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się wystawa przygotowana przez Kazimierza Buczkowskiego, na której pokazano 130 prac artysty, a więc prawie całą jego kolekcję z zasobów tego muzeum. Niedługo później, w roku 1950, w ramach III Festiwalu Plastyki w Sopocie miała miejsce następna wystawa poświęcona temu twórcy, autorstwa Jerzego Zanozińskiego.

W roku 1955 przypadła setna rocznica śmierci Piotra Michałowskiego, co w połączeniu ze zwrotem ku romantyzmowi związanym z obchodami Roku Mickiewiczowskiego sprawiło, że zdecydowano się urządzić wielki pokaz jego prac. Wystawa miała gościć kolejno w Krakowie, War-

szawie i Poznaniu. Ostatecznie odbyły się dwie różne: jedna w Muzeum Narodowym w Krakowie (urządzona w Pałacu Sztuki) u schyłku roku 1955 oraz druga w roku 1956 w warszawskiej Zachęcie, przeniesiona następnie do Muzeum Narodowego w Poznaniu. Autorem pierwszej był Tadeusz Dobrowolski. Tym razem oprócz dzieł z kolekcji własnej wystawiono też prace z muzeów w Bytomiu i Kielcach oraz ze zbiorów prywatnych – łącznie 173 utwory (nie licząc prac poza katalogiem), w tym blisko 60 obrazów olejnych, a ponadto wybór dokumentów i pamiątek rodzinnych. W katalogu wystawy czytamy, że oparto ją na kryteriach naukowych – chodziło o zbadanie i pokazanie rozwoju twórczości Michałowskiego. Zastosowano układ na podstawie chronologii ustalonej hipotetycznie przez autora ekspozycji, przy czym rysunki i akwarele towarzyszyły obrazom olejnym w obrębie tych samych sal umieszczone częściowo w gablotach, częściowo zaś na ścianach¹⁶. Podobne założenia przyświecały Jerzemu Sienkiewiczowi, autorowi ekspozycji warszawskiej, na której jednakże zgromadzono nieporównanie większy materiał: 538 pozycji (120 obrazów olejnych oraz 418 rysunków i akwarel), w tym niemal wszystkie obiekty z wystawy krakowskiej. Autor wyszedł z założenia, że – wobec wciąż niepełnej znajomości *oeuvre* Michałowskiego – tak szeroka prezentacja jest niezbędna do pokazania właściwego oblicza artysty. Wystawa zajęła całe piętro Zachęty – w pierwszej sali znalazły się, niezależnie od techniki, prace z okresu amatorskiego artysty, w dwu innych, największych, pomieszczono obrazy olejne, w czterech – akwarele i rysunki i wreszcie osobno – dokumenty. Dobrowolski krytycznie ocenił tę ilość rysunków, uznając ją za nużącą dla przeciętnego widza. Sienkiewicz natomiast podkreślał aspekt poznaw-

czy tak bogatego wyboru, który „silniej odsłonił warsztat malarza i jego niespożytą pasję tworzenia, atakowania ołówkiem, pędzelkiem i piórkiem nie tylko często podejmowanego motywu konia i jeźdźca, lecz także i innej różnorodnej tematyki”¹⁷. Żywą dyskusję pomiędzy obydwojma uczonymi wywołała też sprawa datowania niektórych dzieł. Ogrom pracy włożony w przygotowanie katalogu wystawy w Zachęcie nie został niestety uwieczniony jego wydaniem, ukazał się jedynie tomik zawierający wybór 70 ilustracji¹⁸. Niemniej obydwie wystawy przyniosły w rezultacie dalsze omówienia twórczości Michałowskiego przez każdego z autorów¹⁹.

Od tamtej pory utwory Michałowskiego, w mniejszym lub większym wyborze, wielokrotnie pokazywano na licznych wystawach sztuki polskiej. I tak, z wydarzeń krajowych na uwagę zasługuje zwłaszcza udział wybranych prac artysty w pokazach w taki czy inny sposób odnoszących się do romantyzmu, jak wzmiankowana już tutaj wystawa *Malarstwo i malowanie od romantyzmu do tasyzmu* w Krakowie w roku 1969, *Romantyzm i Romantyczność w sztuce polskiej* w latach 1975–1976, czy też ostatnio – *Romantyzm* na Zamku Królewskim w Warszawie. Warto też wspomnieć o dwóch wystawach ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, u źródeł których znalazł się związek artysty z południowo-wschodnim rejonem Polski, gdzie do dzisiaj, w Bolestraszcach, znajduje się dwór niegdyś przez niego zamieszkiwany, obecnie mieszczący Arboretum i Zakład Fizjografii. Chodzi tu o wystawę *Wieś w malarstwie Piotra Michałowskiego* urządzoną w muzeum w Przemyśle w roku 1968 (łącznie 35 prac) oraz wystawę *Piotr Michałowski, 1800–1855* w Muzeum w Rzeszowie w roku 1975 (22 prace). Za granicą (udział w wystawach sztuki polskiej, m. in. w Bukareszcie, Chicago, Londynie, Moskwie,

Paryżu, Pradze, Tokio, Zurychu) w sposób najbardziej reprezentatywny pokazano Michałowskiego w roku 1980 w Instytucie Polskim w Paryżu (37 obrazów olejnych z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie) oraz w roku 1983 Wiedniu, w Künstlerhaus, na wystawie poświęconej zarazem Grottgerowi (59 prac Michałowskiego).

Od dawna już ogromna większość artystycznej spuścizny Piotra Michałowskiego przechowywana jest w zbiorach muzealnych – obrazy olejne, a w poszczególnych przypadkach także akwarele, na ogół dostępne są w ekspozycjach stałych. W posiadaniu prywatnym w kraju i za granicą znajduje się obecnie, o ile wiadomo, około 35 do 40 obrazów, w tym 11 w kolekcji Wojciecha Fibaka.

Stan wiedzy na temat fenomenu omawianej twórczości oraz postaci samego malarza znacznie wzbogacił się w ostatnim ćwierćwieczu dzięki badaniom na polu historii sztuki Jana K. Ostrowskiego oraz Mieczysława Porębskiego i Wojciecha Suchockiego, a także dzięki technologicznym badaniom Joanny Szpor. Niemniej, wciąż pozostaje wiele niewiadomych, szczególnie w zakresie czasu powstania poszczególnych dzieł.

Jak to już niegdyś skonstatowano, każdego próbującego ogarnąć całokształt twórczości Michałowskiego musi przytłoczyć jej masa, wyrażająca się w nieprzebranej ilości szkiców i studiów akwarelowych oraz zwłaszcza rysunkowych. Wystawa Piotra Michałowskiego przygotowana obecnie, w dwusetną rocznicę urodzin artysty, przez Muzeum Narodowe w Krakowie obejmuje około 150 obrazów olejnych, 300 rysunków i akwarel oraz dwie rzeźby a także wybór związanych z artystą dokumentów. W układzie wystawy chronologia, odmiennie niż to miało miejsce w wypadku obydwóch poprzednich ekspozycji, nie ma decydującego znaczenia. Jedynie twórczość do roku

1832, a więc z okresu amatorskiego artysty, wyodrębniono jako osobną całość. Znały się tutaj pierwsze, nieporadne jeszcze prace z okresu jego nauki u Stachowicza i Brodowskiego, przedstawienia kawalerzystów hanowerskich malowane podczas studiów w Getyndze, doskonałe karykatury z lat dwudziestych związane z życiem towarzyskim w kręgu rodziny Ostrowskich a także z jego pobytem w Warszawie. Z okresem tym wiążą się też rysunki i akwarele wykonywane już po upadku powstania listopadowego i po części związane tematycznie z jego wydarzeniami. Techniką olejną w tamtym czasie posługiwał się Michałowski jedynie wyjątkowo. Tym bardziej więc na uwagę zasługuje pochodzący z kolekcji prywatnej młodzieńczy autoportret artysty, dotychczas w Polsce nie wystawiany ani nie publikowany, przedstawiający go przy sztalugach. Rok 1832 – data wyjazdu Michałowskiego na emigrację do Paryża i związanej z tym decyzji o poświęceniu się malarstwu zamyka wstępny, amatorski rozdział w artystycznej biografii malarza. Epokę następną zapoczątkowuje okres studiów w atelier N. T. Charleta.

Specyfika wyobraźni twórczej i warsztatu artysty sprawia, że jego profesjonalną twórczość, która zamyka się latami 1832–1855 trudno jest datować precyzyjnie i nawet sytuowanie poszczególnych dzieł w wydzielanych przez historyków sztuki podokresach w wielu wypadkach opiera się głównie na intuicji i nie ma oparcia w żadnych dokumentach. Wyraznie natomiast rysują się tu pewne wątki tematyczne. Problem ten wnikliwie analizuje nowsza literatura przedmiotu. Na tej podstawie przyjęto tematyczny układ materiału, skupiając go na ogół wokół dwu podstawowych zagadnień: stosunku artysty do historii i do człowieka. Chronologia, w miarę możliwości, zachowana jest dopiero w obrę-

bie poszczególnych tematów, a raczej ich sekwencji. Znalazła się więc tutaj inspirowana twórczością Gericaulta seria artyleryjska z otwierającym ją, znanym jedynie z czarno-białych reprodukcji obrazem ze zbiorów prywatnych *Wóz artyleryjski z przewróconym koniem*, seria huzarska z płótnami z Galerii Austriackiej czy wreszcie bardzo bogata seria odnosząca się do postaci fascynującego artystę bohatera wieku – cesarza Napoleona oraz inne. Bez wątpienia bardzo interesującym momentem wystawy jest grupa akwareli z roku około 1833 – nieliczne spośród tych, które malarz z wielkim powodzeniem sprzedawał w Paryżu, zyskując szeroki rozgłos i znaczne dochody. Również z paryskich lat artysty pochodzi jego autoportret przechowywany w zbiorach muzeum w Rouen, który długo uchodził za niekwestionowany autoportret Theodore'a Gericaulta, obecnie zaś zdania uczonych są podzielone co do jego atrybucji i identyfikacji przedstawionej osoby. Dzięki życzliwości dyrekcji tamtejszego muzeum powstała okazja, by przez bezpośrednią analizę porównawczą dzieł ostatecznie rozstrzygnąć tę kwestię.

Obrazy olejne umieszczono na wyróżnionych barwą ekranach tworzących nieregularny ciąg pośrodku każdej z dwóch dużych sal. Wyjątkowo tylko, odpowiednio wyosobnione, znajdują się wśród nich ściśle związane z danym tematem efektowne akwarele. Natomiast większość akwareli i rysunków, pogrupowanych tematycznie, zawieszono na neutralnych kolorystycznie ścianach. Ten sposób aranżacji pozwala uniknąć dysonansów, jakie mogłyby powstać w związku z odmienną siłą oddziaływania wymienionych technik plastycznych. Co więcej, umożliwia widzowi bądź to skupienie się na zasadniczej części wystawy, bądź też studiowanie czy to całego ciągu prac na papierze, czy też jego dowolnych

fragmentów odnoszących się do danej grupy prac olejnych.

Dopełnieniem ekspozycji jest umieszczona w osobnej salce wystawa konserwatorska ujawniająca jakże niekonwencjonalny warsztat tego twórcy.

Przypisy

- ¹ Ostrowski J. K., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1985, s. 27.
- ² Sienkiewicz J., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1959, s. 47.
- ³ Pawłowicz Jabłoński I., *Wspomnienia o Janie Matejce*, opr. M. Treter, Lwów 1912, s. 13.
- ⁴ Olszański K., *Juliusz Kossak*, wydanie II, Kraków 2000, s. 18–19.
- ⁵ Bołoz-Antoniewicz J., *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764–1886*, Lwów 1894.
- ⁶ Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1897, s. 347.
- ⁷ d'Abancourt de Franqueville H., *Piotr Michałowski (Z monografii)*, „Sztuki Piękne”, VII, s. 289–324; Sterling M., *Piotr Michałowski 1800–1855*, Warszawa 1932.
- ⁸ *Wystawa Piotra Michałowskiego w Krakowie*, „Światowid”, 1925, nr 50, s. 37.
- ⁹ Ks. Dettloff S., *Odżył nareszcie wielki nasz malarz (Rzecz o Piotrze Michałowskim)*, wycinek z niezidentyfikowanego czasopisma, 8. 02, 1933, Zbiory Specjalne Biblioteki Narodowej.
- ¹⁰ Chmarzyński G., *Piotr Michałowski, Francja i Polska*, „Kurier Poznański”, 1928, nr 12, s. 8.
- ¹¹ Czyżewski T., *Malarstwo Michałowskiego*, „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12; zob. też: J. Sienkiewicz, *Sprawa Piotra Michałowskiego*, Przegląd Artystyczny, 1955, nr 5–6.
- ¹² Niesiołowski T., *Piotr Michałowski*, „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12, s. 116.
- ¹³ loc. cit
- ¹⁴ *Malarstwo i malowanie od romantyzmu do tasyzmu. Wystawa obrazów malarzy polskich z XIX i XX wieku*. 1969. Kraków. Pałac Sztuki, wstęp M. Rostworowski, s. nłb. 8.
- ¹⁵ Gdy chodzi o straty spowodowane II wojną światową, nieznane są losy zbioru Celiny Michałowskiej z klasztoru w Jazłowcu. Natomiast jeszcze podczas I wojny światowej przepadła bogata korespondencja i inne papiery Michałowskiego, a także – w pożarze wywołanym ostrzeliwaniem pałacu w Dobrzechowie – jego prace, które stanowiły wówczas własność Władysława Michałowskiego.
- ¹⁶ Dobrowolski T., *Dwie wystawy Piotra Michałowskiego*, Sztuka i Krytyka, 1957, nr 2 (30).
- ¹⁷ Sienkiewicz J., *Droga do Michałowskiego*, „Sztuka i Krytyka”, 1957, nr 2, (30).
- ¹⁸ *Piotr Michałowski 1800–1855. Katalog wystawy II, Ilustracje*, Warszawa. Zachęta, kwiecień–maj 1956, Warszawa 1956.
- ¹⁹ Dobrowolski T., *O twórczości malarskiej Piotra Michałowskiego*, „Sztuka i Krytyka”, nr 1–2; J. Sienkiewicz, *Piotr Michałowski*, Warszawa 1959.

KATALOG

Nota redakcyjna

Katalog wystawy Piotra Michałowskiego obejmuje 152 obrazy olejne, ponad 300 akwarel i rysunków oraz 2 rzeźby. W wypadku obrazów olejnych są to wszystkie nie budzące wątpliwości co do atrybucji dzieła Michałowskiego ze zbiorów muzeów polskich i zagranicznych oraz prace pozyskane z kolekcji prywatnych. W formie aneksu uwzględniono ponadto, w wyborze, obrazy olejne zaginione lub aktualnie niedostępne, lecz znane z reprodukcji.

Katalog składa się z trzech działów: Obrazy olejne, Akwarele i rysunki, Rzeźby. Zastosowano numerację ciągłą. Osobno, cyframi rzymskimi, ponumerowano obrazy w Aneksie do działu pierwszego. Ponieważ prace Michałowskiego w ogromnej większości mogą być datowane jedynie w szerokich przedziałach czasowych, układają się natomiast w cykle, serie, sekwencje, zastosowano układ według tematów. W dziale pierwszym wyodrębniono 8 grup tematycznych, często o dalszych, wewnętrznych podziałach, w drugim zaś – 11. Dopiero w ramach tego układu uwzględniono, o ile to było możliwe, czas powstania poszczególnych prac. Wyjątek stanowią tu rysunki i akwarele sprzed roku 1832, tj. z okresu amatorskiego artysty (olejno w tym czasie Michałowski malował jedynie sporadycznie), różniące się pod względem stylistycznym od jego późniejszej twórczości i często datowane. Prace te, wyłonione jako osobna grupa i usystematyzowane zgodnie z chronologią, otwierają dział drugi.

W notach katalogowych wymieniono wszystkie znane tytuły danego dzieła, porządkując je, poza tytułem użytym jako główny, według alfabetu. Wymiary, najpierw wysokość, potem szerokość, podano w centymetrach. Zacytowano wiernie sygnatury oraz wszelkie napisy odnoszące się do danej kompozycji, inne przytoczono tylko w uzasadnionych wypadkach. Wiele not zawiera glosy. Stanowią one komentarz dotyczący przedstawionych osób i wydarzeń, stylistyki, ikonografii, miejsca danego dzieła w twórczości artysty. Noty zawierają ponadto wykaz udziału obiektu w wystawach oraz wybraną bibliografię w układzie chronologicznym. Na końcu tomu zamieszczono spis zastosowanych w notach skrótów wystaw wraz z towarzyszącymi im katalogami oraz spis skrótów bibliograficznych.

Obrazy olejne

Portrety i studia fizjonomiczne



Poz. 1

1. Autoportret przy sztalugach

Autoportret młodzieńczy; Portret młodego artysty przy sztalugach
ok. 1817–1824 (?)

olej, deska, 19,4 × 14

sygnowany u góry po prawej na sztaludze: *MP.*

własność prywatna

zakup w 1986 w antykwariacie w Nowym Jorku

Pełen uroku, niewielki formatem portret przedstawia ujętego w trzech czwartych postaci młodzieńca siedzącego przy sztalugach w kameralnym wnętrzu wypełnionym przedmiotami stwarzającymi miły nastrój (na pierwszym planie po lewej widoczny stolik, na nim otwarty album lub szkicownik i kasetka z uchylonym wieczkiem, na ścianie zwraca uwagę portret młodej kobiety oraz półeczka z drobiazgami). Nie ulega wątpliwości, że Michałowski sportretował tu samego siebie, o czym przekonuje zestawienie z jego akwarelowym wizerunkiem pędzla J. Kriehubera (il. 1 na s. 33) z roku około 1818. Niniejszy portret powstał prawdopodobnie w tym samym czasie, ewentualnie kilka lat później. Utrzymany jest w konwencji *biedermeieru*, przełamanej jednak przez niespokojny temperament artysty, jak o tym świadczy sposób namalowania dłoni szerokimi, swobodnymi pociągnięciami pędzla.

Wystawy

1985 Nowy Jork, Wheelock Whitney & Company, *Another Vision* (poz. 3)

Bibliografia

Ostrowski [SAP], s. 519

2. Portret wojewody Antoniego Ostrowskiego

1824 (?)

olej, płótno, 106,5 × 83

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 583

zakup w 1951 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

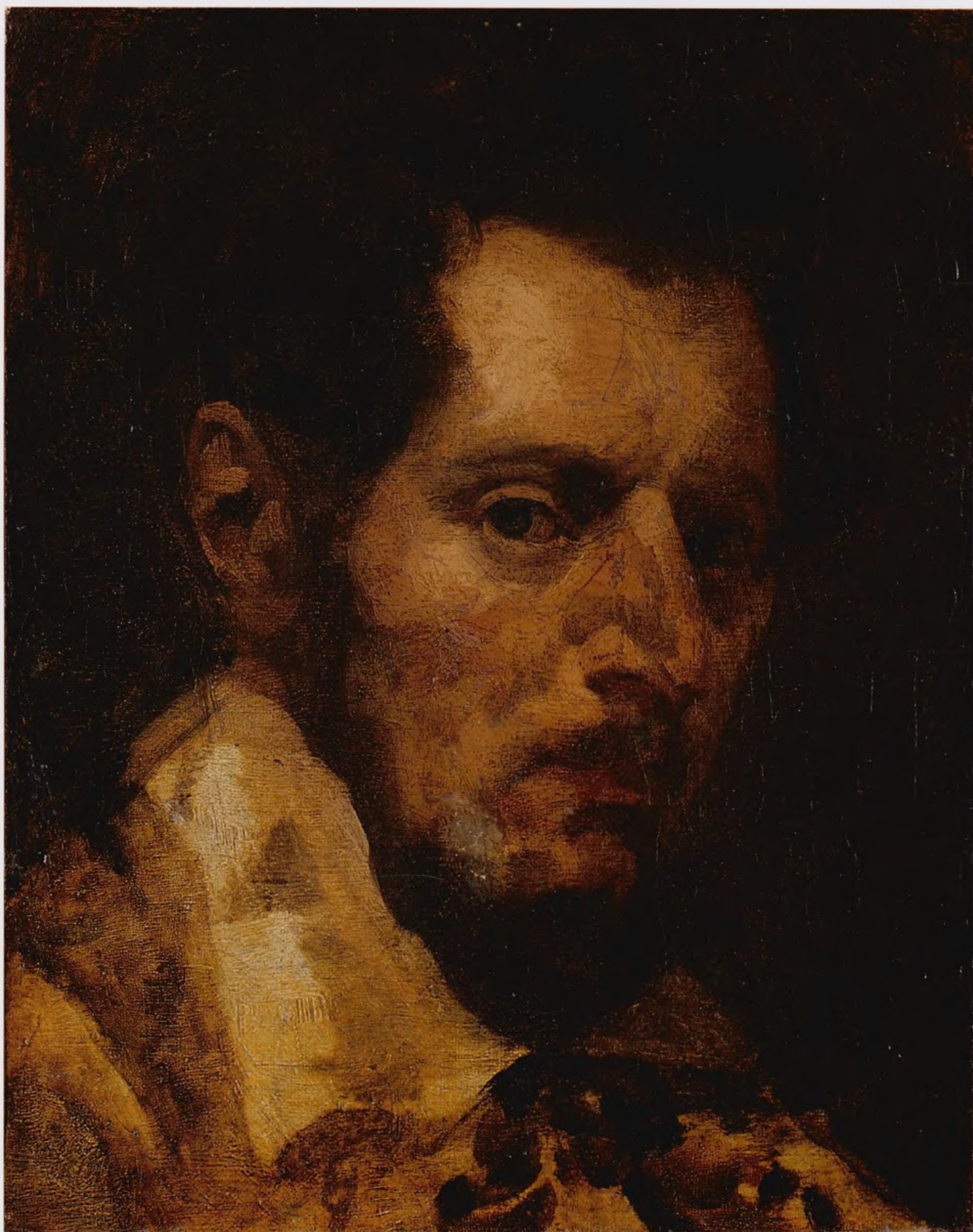


Portret malowany jeszcze w konwencji obrazów XVIII-wiecznych, zbliżony również techniką malowania i poprawnością warsztatu do wieku poprzedniego. Starannie przygotowane płótno, izolacja założona na zaprawie, wielowarstwowy, z zastosowaniem laserunków sposób malowania, miękko wtapiane w siebie fałdy płaszcza – to nauki wyniesione od pierwszych mistrzów Michałowskiego.

Impastowy kołnierz koszuli, z czasem bardziej umowny w formie, stanie się charakterystycznym elementem malarstwa portretowego Michałowskiego.

[J. Szpor]

Antoni Ostrowski (1782–1845), senator wojewoda w Królestwie Polskim, dowódca Gwardii Narodowej Warszawskiej w roku 1831. Skazany przez rząd carski na karę śmierci, wyemigrował w 1832 do Francji i zamieszkał w nabytej tam posiadłości Les Madères koło Tours. Był mężem siostry Michałowskiego Antoniny, a więc jego szwagrem; w roku



Poz. 3

1831, kiedy to Michałowski poślubił jego córkę z pierwszego małżeństwa, Julię Ostrowską, został również jego teściem. Oprócz więzów rodzinnych z Michałowskim łączyła go serdeczna przyjaźń.

W lecie 1824 roku Piotr Michałowski, wówczas świetnie zapowiadający się mąż stanu, traktujący malarstwo jako szlachetną rozrywkę, pisał w liście do matki z Tomaszowa, majątku Ostrowskich, gdzie bawił z wizytą u swej zamężnej siostry: „Duzo czasu poświęcam malarstwu obecnie; nie żeby mi to było wypoczynkiem, ale dla dogodzenia Antoniemu utworami, które dzięki czy to swej pobłażliwości, czy też namiętnemu upodobaniu w sztuce znajduje ślicznymi” (Michałowska 1911, s. 44). Z relacji córki artysty wiadomo ponadto, że wspomniane utwory to „naturalnej wielkości” portrety Antoniego Ostrowskiego, jego synów oraz brata Władysława.

Niniejszy portret jest zapewne pierwszym z wymienionych; losy pozostałych nie są znane, szczególnie, że po powstaniu listopadowym Tomaszów został przez Rosjan skonfiskowany.

Utrzymany jest w konwencji klasycystyczno-sentymentalnej. Zaznaczył się w nim wpływ zarówno Franciszka Lampiego, jak i Antoniego Brodowskiego. Bezpośredni wzór stanowiły tu bez wątpienia znane artyście dobrej klasy wizerunki rodzinne Ostrowskich, jak np. portret Tadeusza Ostrowskiego z roku 1822, pędzla drugiego z wymienionych malarzy.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1964 Włocławek (poz. 1); 1964 Zielona Góra (poz. 1)

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 44; d'Abancourt 1931, s. 318, il. na s. 316; Sterling 1932, s. 31; Dobrowolski 1956, s. 110; Sienkiewicz 1959, s. 10, 14; Zanoziński 1965, s. 39, 74; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 440, il. 440; *KMP MNW* 1975, poz. 667; Kozakiewicz 1976, s. 86; Ostrowski 1985, il. 113, s. 36/37; Szpor 1991, il. 2-4, s. 100/101, 111; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 515

3. Autoportret

ok 1835

olej, płótno, 37,5 × 27,5

Rouen, Musée des Beaux-Arts

nr inw. 901.1.1

zakup w 1901 od p. Colombier

Portret ten, przedstawiający młodego mężczyznę o intensywnym, pełnym skupienia wyrazie twarzy, uchodził za wizerunek własny Théodore'a Géricaulta z ostatnich lat życia. W roku 1978 Philippe

Grunchec, w katalogu dzieł wszystkich francuskiego malarza (tenże, poz. A. 141), zakwestionował tę atrybucję, wiążąc obraz z Michałowskim. Swą opinię oparł na porównaniu dzieła z Rouen z autoportretem Michałowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (poz. 10). Zastrzegł przy tym, że w grę wchodzi dwie możliwości: 1) portret z Rouen przedstawia polskiego malarza, ale namalowany został przez kogoś innego, 2) jest jego autoportretem. Powołując się m. in. na rozmowę w roku 1976 z Pawłem Morawskim, kustoszem w Muzeum Narodowym w Krakowie, skłaniał się ku tej drugiej hipotezie. Lorenz Eitner (1980, s. 9) w recenzji tej pracy wyraził opinię, że nie istnieją żadne paralele stylistyczne ani fizjonomiczne pomiędzy obydwoma utworami. Polemikę z Grunchekiem podjął też Germain Bazin, autor monumentalnego dzieła poświęconego francuskiemu romantykowi (1987, t. 1, s. 206-207). Jego zdaniem wspomnianą hipotezę niweczy już choćby ten fakt, że mężczyzna na portrecie z Rouen ma oczy szare, a mężczyzna z portretu warszawskiego jest ciemnooki. Uważa ponadto, że płótna te nie są dziełem jednej ręki. Na podstawie analizy rzeźbiarskiego autoportretu (poz. 455) polskiego artysty (w którym dostrzega słowiańskie i mongolskie cechy fizjonomiczne) stwierdza, że również obraz warszawski nie przedstawia Michałowskiego. Ostatecznie dochodzi do przekonania, że zarówno portret z Rouen, jak i warszawski to wizerunki Theodore'a Géricaulta: pierwszy z nich ma być jego późnym autoportretem, drugi zaś — jego portretem namalowanym przez Michałowskiego, być może pod wpływem portretu z Rouen, bez modelu na podstawie grafiki według rysunku Alexandre'a Colina.

Przytoczona argumentacja Bazina jest nie do przyjęcia. W kwestii koloru oczu Michałowskiego warto nadmienić, że jego młodzieńcze wizerunki (akwarela pędzla J. Kriehubera i autoportret — poz. 1) pokazują, że był jasnooki. Z czasem — zapewne pod wpływem malarstwa hiszpańskiego — chętnie malował portretowanym ciemne oczy.

W literaturze polskiej omawiany portret z Rouen po raz pierwszy został opublikowany i omówiony w roku 1985 przez Jana K. Ostrowskiego. Autor stwierdza, że analiza artystyczna i fizjonomiczna tego dzieła nie pozostawiają wątpliwości, że jest to wizerunek własny Piotra Michałowskiego powstały w Paryżu około roku 1835: „Mamy tu do czynienia ze studium pracownianym, brawurowym i pełnym świeżości, wolnym od jakiegokolwiek konwencji” (Ostrowski 1985, s. 51).

Wystawy

Paryż 1924 (poz. 295); Paryż 1937 (poz. 46); Winterthur 1953 (poz. 87); Rouen 1963 (poz. 19)

Bibliografia

Courthion 1947, s. 7; Grunhec 1978, s. 142–143, poz. A 141; Eitner 1980, s. 209; Ostrowski 1985, s. 51, 97, il. 31; Bazin 1987, s. 206–207; Ostrowski 1988, il. 5

4. Portret ojca artysty

Portret mężczyzny z profilu

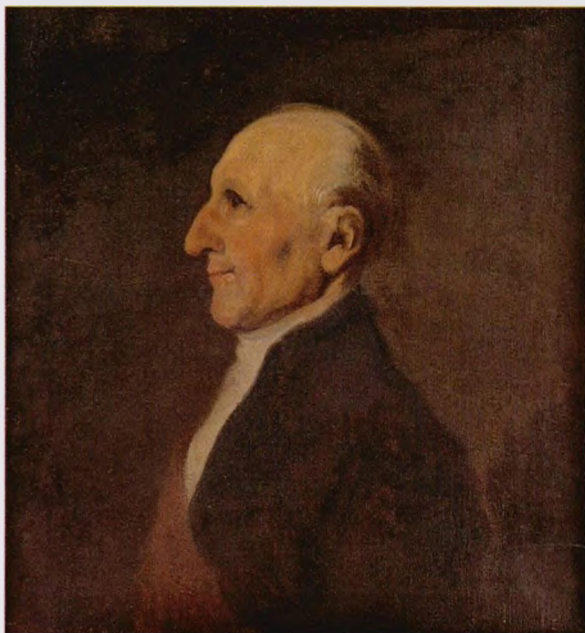
1837 (?)

olej, płótno, 65 × 60

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 586

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Józef Michałowski (1767–1837) herbu Jasieńczyk, ojciec Piotra, senator Wolnego Miasta Krakowa. Po latach służby w wojsku austriackim osiadł w rodzinnych dobrach pod Krakowem i wzorowo nimi zarządzał. W roku 1797 ożenił się z Teklą Morsztynówną, z którą miał pięcioro dzieci: Władysława, Piotra, Antoninę, Łucję i Ludwika. Synom swym — jak czytamy w biografii malarza pióra jego córki Celiny — od najmłodszych lat wpajał zamiłowanie do pracy, ładu i oszczędności, hojnie zarazem łożąc na ich wykształcenie.

Najprawdopodobniej portret powstał już po śmierci modela, na co wskazuje jego bezosobowe ujęcie.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Dobrowolski 1957 a, s. 86; Sienkiewicz 1959, il. 85, s. 62; KMP MNW 1975, poz. 676, il. 676; Ostrowski 1985, s. 94; Dobrowolski [PSB], s. 660

5. Dziewczynka i chłopczyk z białym królikiem

Dzieci artysty, Portret dzieci artysty

ok. 1840–1841

olej, płótno, 47 × 37

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakup w 1969 w antykwariacie Czesława Bednarczyka w Wiedniu; 1934: własność Emila Merwina, Wiedeń; 1932: Dominika Łempickiego, wnuka artysty, Warszawa



Obraz charakteryzuje się szkicową formą. Nie jest to starannie zaaranżowana kompozycja, lecz wykonana olejno pospieszna notatka — uchwycona na gorąco scena zabawy dwójki dzieci. Smugi ciepłych, miejscami wręcz świetlistych brązów budują zatopioną w półmroku, niedookreśloną, zamkniętą przestrzeń. Padające od frontu światło wydobywa postacie dzieci, a zwłaszcza ich twarze i jasne elementy ubioru. „Cały obraz powstał z kolorowych pociągnięć pędzla, żywych, grających farbą i śladami wło-

sia. [...] nie ma cienia, linii, plastyki, form skończonych. Są tylko kolory i ich kontrasty" (Sterling 1932, s. 51). Niemniej twarze dzieci mają charakter zindywidualizowany. Dziewczynka przypomina małą osóbkę z *Potretu córki artysty z nianią* (poz. I), chłopiec jest zaś podobny do młodszego z braci w *Portrecie synów artysty z psem*. Prawdopodobnie są to więc Celina i Juliusz. Wiek dzieci wskazuje, że obraz powstał w roku 1840 lub 1841, zapewne w Bolestraszcach.

Wystawy

1934 Wiedeń Galerie Wirthle (poz. 6), 1969 Wiedeń-Poznań-Kraków (poz. 14, il. 14); 1992 Warszawa (poz. na s. nlb. 10, il. na s. nlb. 11); 1998 Wrocław (poz. i il. nlb. na s. 25); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 25)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 51, 88, il. XIV; Zanoziński 1965, s. 78 (jako spalony w Warszawie podczas powstania w 1944); Sienkiewicz 1959, il. 52 (jako zaginiony); Ostrowski 1985, s. 93; Porębski 1975, il. 59

6. Portret syna artysty z psem

Portret syna artysty z małym psem, Syn artysty z psem
1845–1848

olej, płótno, 94, 3 × 68,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 286

zakup w 1949 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Dzięki badaniom uległo weryfikacji datowanie obrazu oraz imię syna. Na jednym podobrazu występują trzy portrety (zdj. rtg.). Najwcześniejszy, odwrócony w stosunku do obecnego o 180 stopni, portret męski ukryty jest obecnie w lewym dolnym narożniku. Drugi z kolei, sądząc po wieku chłopca, to portret młodzieńczy syna Stanisława. Zarys jego głowy widoczny jest w bocznym świetle obok twarzy portretu wierzchniego. W krótkim czasie, ale już po wyschnięciu farb, Michałowski namalował widoczny obecnie wizerunek Juliusza z psem wykorzystując częściowo ustawienie ramion z portretu spodniego.

Datując charakterystyczne wiejskie grube płótno i prymitywny blejtram wykonany przez wiejskiego cieślę prawdopodobnie w Bolestraszcach (lata 1840–1848) i porównując daty urodzin synów, dochodzimy do wniosku, że portret uznawany do tej pory za wizerunek Tadeusza, urodzonego w 1844 roku, w rzeczywistości jest portretem Juliusza. Obecność rzadko używanego przez Michałowskiego pigmentu występującego również w innym obrazie z roku 1846 pozwala sugerować, iż oba portrety synów, biorąc pod uwagę wiek dzieci, powstały w latach 1845–1848. [J. Szpor]



Poz. 6

Obraz ten, przedstawiający syna artysty z małym psem oraz nieco wcześniejszy, zaginiony *Portret synów artysty z psem* (poz. II) wyróżniają się na tle innych olejnych portretów Michałowskiego, wyjąwszy portret konny, już choćby tym, że nie są ograniczone do popiersi, lecz ujmują modele więcej niż w półpostaci. Charakteryzuje je ponadto wystudiowana kompozycja oraz staranne wykończenie, zwłaszcza w partiach twarzy. Malarz wyszedł w nich poza badawczą fazę studium portretowego, nawyrażniej tym razem zamierzając stworzyć starannie wykończone utwory w typie portretu dworskiego. We wspomnianym gatunku portretowym pies stanowił ważny atrybut społecznego prestiżu uwzględniany przez artystów tej miary, co Anton van Dyck czy Velazquez.

Zarówno scharakteryzowane powyżej wyniki badań radiologicznych, jak i porównanie z innymi wizerunkami synów artysty, zwłaszcza zaś z rysunkową podobizną chłopca opatrzoną napisem *Julek* i datą 1842 (poz. 221) — wskazują, że mamy tu do czynienia z portretem Juliusza Michałowskiego (ur. 1834) w wieku około 11–14 lat.

Wystawy

1929 Kraków TPSP (poz. 205); 1934 Warszawa IPS (poz. 188); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 74); 1964 Włocławek (poz. 14); 1964 Zielona Góra (poz. 14, il. nlb.); 1967 Poznań (poz. 61 na s. 31); 1980 Lucerna (poz. 72, il.); 1983/1984 Wiedeń (poz. 25)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XXXIX, s. 66/67, 84; Masłowski 1957, il. 10, il. nlb. po s. 8, s. 37, s. 41 (mówi o dwu niedokończonych *Portretach syna artysty z psem*); Sienkiewicz 1959, il. 55; *KMP MNW* 1975, poz. 697, il. 697; Ostrowski 1985, s. 94; *Przewodnik MNW* 1995, il. b. nlb., s. 89; Szpor 1991, il. 43-48, s. 113; Dobrowolski [PSB], s. 660

7. Portret syna artysty

Główka chłopczyka

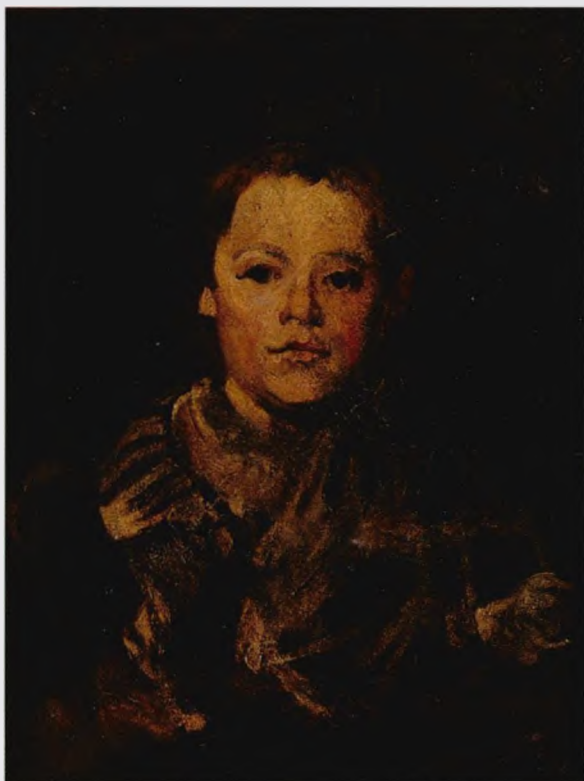
1848-1855

olej, płótno, 52, 5 × 42,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw MP 585

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Portret syna powstał na obrazie z wczesnego okresu twórczości artysty (lata 1835-1840). Górna część kompozycji, ukryta pod portretem chłopca (zdj. rtg.) to postacie dwóch jeźdźców na koniach. Nogi koni, przekomponowane w trakcie malowania, widoczne są gołym okiem w dole obrazu między frędzlami

chusty. Portret syna, prawdopodobnie Tadeusza (ur. 1844 r.), Michałowski mógł namalować po ponownym osiedleniu się w Krakowie, kiedy zajęty pracą administracyjną, wykorzystywał swe dawne obrazy pod nowe szkice malarskie.

[J. Szpor]

Najprawdopodobniej jest to portret najmłodszego z synów artysty, Tadeusza (1844-1885), o czym, oprócz osadzenia w czasie dzięki scharakteryzowanemu powyżej badaniom technologicznym, przekonuje także porównanie z podobiznami synów malarza z akwareli *Przejażdżka* (własność prywatna; zob. Sienkiewicz 1959, il. XI).

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 140); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Zanoziński 1965, s. 78; Sienkiewicz 1959, il. 53; *KMP MNW* 1975, poz. 695, il. 695; Ostrowski 1985, s. 93; Szpor 1991, il. 91-93, s. 114-115

8. Portret córki artysty

Główka dziewczynki w zielonej sukni

ok. 1849 (?)

olej, płótno, 52 × 42

własność rodziny autora; pochodzi ze zbioru Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Portret przedstawia dziewczynkę mniej więcej dwuletnią, o pulchnej twarzyczce, wypukłym czole i dużych ciemnych oczach. Malując go Michałowski zapewne miał w pamięci wiedeńskie wizerunki infantów pędzla Velazqueza, a zwłaszcza portret jasnowłosej dwuletniej infantki Małgorzaty. Według tradycji rodzinnej jest to wizerunek najmłodszej córki artysty Marii.

Maria, zwana Lińcią, najmłodsza córka artysty (1848–1920), późniejsza Adamowa Łempicka, właścicielka Krzysztoforzyc, matka Julii, Róży i Dominika.

Inne portrety Marii Michałowskiej zob. poz. 14 i 224.

Wystawy
1934 Warszawa (poz. 141)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 50

9. Portret młodej kobiety

Dama z makiem; Studium młodej kobiety
1840–1848 (?)

olej, płótno, 71 × 57,5

u dołu napis: *Mimoza*

na krosnach nalepka: *Anna Jagnińska / Dama z makiem*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 599

zakup w 1980 od Anny Jagnińskiej z Krakowa, prawnuczki autora



Położenie akcentu na subtelność i urodę „damy z makiem” oraz umieszczony na płótnie napis *Mimoza* mówią o serdecznym stosunku artysty do tej osoby, co w połączeniu z pewnym jej podobieństwem do małej Lińci Michałowskiej skłania do przypuszczenia, że jest to ktoś z kręgu bliskiej rodziny. Sugestię, jakoby to był wizerunek samej Marii (*Przewodnik MNW* 1995, s. 95), należy odrzucić, gdyż miała ona zaledwie siedem lat w chwili śmierci ojca.

Według pani Anny Jagnińskiej, niegdyś właścicielki tego obrazu, powołującej się na opinię swej babki, Marii (Lińci) z Michałowskich Adamowej Łempickiej, jest to portret Julii, żony Piotra Michałowskiego. Takiej identyfikacji sportretowanej tu osoby w zasadzie nie przeczy zestawienie niniejszego, nieukończonego zresztą studium z rysunkowymi podobiznami Julii Michałowskiej (poz. 220 i 221) a także z jej fotografią przedstawiającą ją w późnym wieku (il. 10 na s. 41).

Cechy stylistyczne obrazu skłaniają do wiązania go z okresem tzw. bolestraszyckim.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta; 1982 Warszawa (poz. 153)

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 87; *Przewodnik MNW* 1995, s. 95, il. nłb. (Portret Marii Michałowskiej (?); nieukończony)



Poz. 10

10. Autoportret

Portret własny, Portret własny artysty

po 1849

olej, płótno, 54 × 45

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 590

zakupiony w 1962 od Zofii Michałowskiej w Krakowie; wcześniej własność Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora; 1897: własność Józefy Michałowskiej, córki autora

Podczas niegdysiejszych renowacji obraz obcięto wzdłuż brzegów, zdublowano i wymieniono krosna. Datę *post quem* dla powstania autoportretu wyznacza rok 1849, data wejścia na rynek bieli cynkowej. Michałowski, eksperymentujący w swoich obrazach z różnymi gatunkami bieli, zastosował tę nową biel we własnym portrecie. Biel cynkową wykryto w partii kołnierzyka. [J. Szpor]

Dystans około piętnastu lat oddziela ten obraz od autoportretu artysty zachowanego w muzeum w Rouen (zob. poz. 3). Utwory te istotnie różnią się między sobą, chociaż nie ulega wątpliwości, że przedstawiają tego samego, nawet niemal tak samo upożowanego mężczyznę. Nie chodzi przy tym wyłącznie o spowodowane czasem zmiany rysów twarzy. O odmienności tych wizerunków zdecydowała w znacznej mierze inna sytuacja życiowa twórcy w chwili malowania każdego z nich a także zapewne ich różne przeznaczenie. Pierwszy wyszedł spod pędzla artysty skupionego na rozwiązywaniu problemów malarskich, co znalazło wyraz zarówno w „atmosferze” postaci, jak i w śmiałej stylistyce obrazu. Charakter owego studium pozwala sądzić, że jego tworzenie musiało być celem samym w sobie. Portret drugi powstał zapewne nie bez myśli o najbliższych i miejscu w galerii rodzinnych wizerunków. Wiąże się z okresem prezesury Michałowskiego w Radzie Administracyjnej Okręgu Krakowskiego w trudnych latach po dramatycznych wydarzeniach roku 1848, na które też przypadła klęska pożaru miasta w roku 1850. Wspomnianą funkcję Michałowski przyjął w poczuciu obywatelskiego obowiązku i sprawował z właściwą mu sumiennością i pełnym zaangażowaniem, wynagrodzenie z tego tytułu przeznaczając na cel charytatywny.

Prezentowany tu *Autoportret* charakteryzują oszczędne środki malarskie i raczej tradycyjna stylistyka, co jednak nie osłabia siły wyrazu tego dzieła: „Z gęstego cienia muzealnych brązów i czerni wyłania się złotawy owal twarzy, któremu odpowiadają jasne plamy kołnierzyka i gorsu koszuli. Cały ładunek dzieła skupia się na kilku najistotniejszych szczegółach. Wyraz twarzy, z dużymi,

ciemnymi, głęboko osadzonymi oczami, wydatnym nosem i nieco zaciętymi ustami, doskonale oddaje całą złożoność postaci, która budziła szacunek, często prawdziwy podziw, ale niekiedy i żywą antypatię. Autoanalizę psychologiczną Michałowski przeprowadził z niezwykłą ostrością. [...] wyraz napięcia twórczego emanujący z pierwszego dzieła zastąpił głęboką zadumą człowieka, który wiele przeżył i który zaznał wielu rozczarowań” (Ostrowski 1985, s. 97).

Wystawy

1894 Lwów (poz. 759, il. nlb.), 1913 Kraków (poz. 73, il. nlb.); 1929 Kraków TPSP (poz. 202), 1929 Poznań (poz. 2); 1934 Warszawa IPS (poz. 151); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 87, tabl. 19); 1956 Warszawa Zachęta; 1964 Włocławek (poz. 4); 1964 Zielona Góra (poz. 4); 1968 Przemyśl (poz. 5); 1974 Rzeszów (poz. 1 il.); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 75, il. 6); 1985 Moskwa (poz. nlb.).

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 369/370, Michałowska 1911, il. na s. nlb. 1; B[reza] 1913, il. nlb., Sterling 1932, s. 53/54, s. 84; Samotyhowa 1948, il. nlb. s. 761; Dobrowolski 1955, il. 7; Dobrowolski 1956, s. 134, Dobrowolski 1957, s. 234, il. 172; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nlb. po s. 272; Masłowski 1957, il. nlb. przed s. tytułową, s. 37; Sienkiewicz 1959, tabl. I, il. 83 (fragm.); Zanoziński 1965, il. 1, s. 79; Wallis 1966, s. 122, il. na s. 123; Kozakiewicz 1976, il. XIV; Ostrowski 1985, il. 1, s. 51, 94, 97, 101; Bazin 1988, s. 206-207, il. 146; Szpor 1991, il. 100-102, s. 116-117; Ostrowski [SAIP], s. 517; *Przewodnik MNW* 1995, il. nlb., s. 93

11. Portret Józefa i Romana Michałowskich, bratanków artysty

Dwoje dzieci Władysława Michałowskiego, brata artysty
ok. 1850 (?)
olej, płótno, 72 × 82
kolekcja Wojciecha Fibaka
zakup w 1990 od pp. Michałowskich w New Jersey; 1960: własność Romana Michałowskiego w USA; 1932: własność Henryka Dembińskiego w Krakowie; 1897: Romana Michałowskiego w Dobrzeczkowie, bratanka autora



Wystawy

1917 Kraków (poz. 48); 1934 Warszawa IPS (poz. 148); 1992 Warszawa-Poznań-Kraków (poz. il. b. nlb. na s. 12; 1998 Wrocław-Łódź (il. b. nlb. na s. nlb. 4); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 36)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 378; Sterling 1932, s. 52, 83; Melbechowska 1960, s. 318, il. 4

12. Portret Józefy Ostrowskiej

Portret Tekli z Michałowskich Morawskiej; Studium portretowe — Portret z Michałowskich Morawskiej; Portret Tekli Ostrowskiej;
ok. 1850 (?)
olej, płótno, 46, 5 × 39
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-922
zakup w 1950 od Stanisława Mycielskiego; 1897: własność Marii z Michałowskich Łempickiej, córki autora, w Krzysztoforzycach



Obraz nabyto do zbiorów Muzeum jako *Portret Tekli z Michałowskich Morawskiej* i pod tym tytułem — mylnym, taka osoba nie istniała — figuruje w katalogu krakowskiej wystawy z roku 1955. Tadeusz Dobrowolski (1957) zidentyfikował modelkę jako młodzieńką (ur. 1837) siostrzenicę artysty Teklę hrabiankę Ostrowską (zob. poz. 13). Jednakże na podstawie nowszych badań w archiwum Ostrowskich należy ostatecznie przyjąć, że sportretowana tu została starsza siostra Tekli, Józefa (1824–1851).

Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 164); 1956 Warszawa Zachęta; 1978 Poznań (poz. 213c); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 18)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 377/378; Dobrowolski 1955, il. 32; Dobrowolski 1957 a, s. 83; Sienkiewicz 1959, il. 84; Dobrowolski [PSB], s. 660 (pt. *Portret Tekli Morawskiej*)

13. Portret Tekli Ostrowskiej

Tekla z hr. Ostrowskich szambelanowa Tadeuszowa Morawska;
Portret chłopca w czapce

ok. 1850

olej, płótno, 52 × 42

kolekcja Wojciecha Fibaka

1910, 1897: własność Marii z Michałowskich Łempickiej, córki
autora



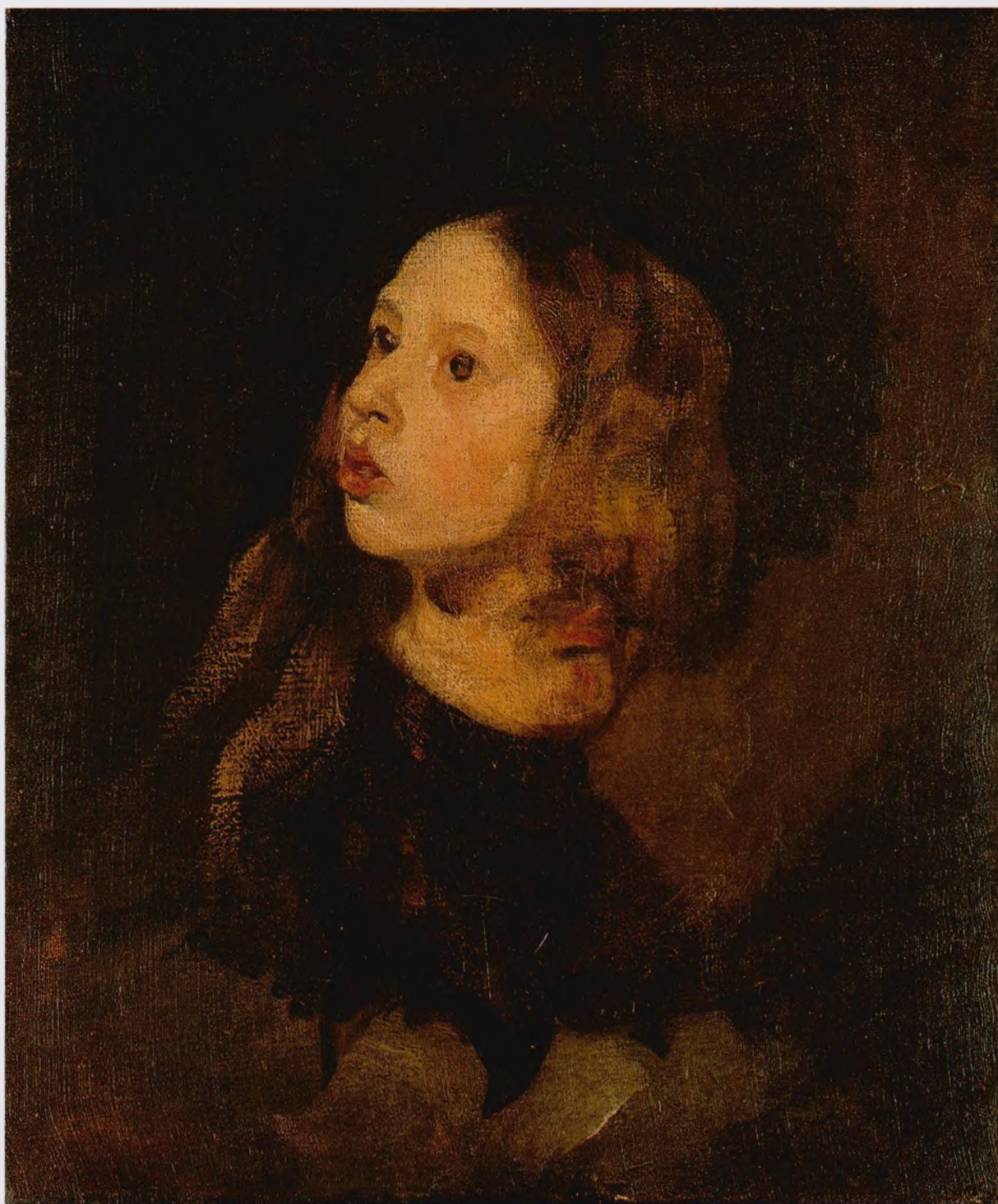
Malarz sportretował tu jedną ze swych siostrzenic — córkę Antoniego i Antoniny Ostrowskich, Teklę Ostrowską (1837–1880), późniejszą żonę szambelana Tadeusza Morawskiego z Luboni, jako dziewczynkę mniej więcej czternasto-, piętnastoletnią. Nieco chłopięcy wygląd młodej modelki — poza tym podobnej zresztą do jej siostry Józefy (poz. 12) — i z fantazją przekrzywiona czapeczka sprawiły, że ostatnio obraz ten mylnie określano tytułem *Portret chłopca w czapce*.

Wystawy

1992 Warszawa-Poznań (poz. i il. nlb. na s. 9); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 34)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 377/378; Tyg. Il. 1910 (1), il. na s. 297; Grajewski 1972, nr 10478



P02, 14

14. Portret Marii („Lińci”) Michałowskiej

Studium dziewczynki

ok. 1853

olej, płótno, 53 × 43

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-1215

zakup w 1981 od Anny Jagnińskiej z Krakowa, prawnuczki autora; wcześniej własność Julii Konstantowej Jagnińskiej

Na tym samym podobrazu współlistnieją trzy portrety oraz łeb konia. Portret Linci namalowany został na górnej części twarzy prof. Typla – niewidocznej w promieniach X, a uwidocznionej prawie w całości na zdjęciu w podczerwieni (IR). Portret ten z kolei powstał na studium głowy konia, odwróconej „uszami w dół”. Sklepienie łba i uszy konia tworzą w dolnej partii obrazu szyję i tors prof. Typla. Najwcześniejszym portretem i najlepiej widocznym w promieniach X jest twarz młodzieńca lub dziewczyny w ujęciu I' z gładko zaczesanymi włosami rozdzielonymi przedziałkiem pośrodku głowy. Z powodu braku oryginalnych krosien i przysłonięcia odwrocia oryginalnego płótna dublażem trudne jest ustalenie daty powstania pierwszej kompozycji.

[J. Szpor]

Maria Michałowska – zob. poz. 8.

Studium na postawie gowy kobiecej Van Dycka w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

Przybliżony wiek dziewczynki – mniej więcej pięcioletniej – datuje obraz na czas około roku 1853.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 90; Ostrowski 1985, il. b. 96, s. 101; Ostrowski [SAP], s. 518

15. Portret Eustachego Wąsowicza

olej, płótno, 80 × 58,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 258

zakup w 1961 od Franciszka Studzińskiego z Paryża; 1934: własność Ludwika Hieronima Morstina



Eustachy Dunin-Wąsowicz herbu Łabędź, mąż siostry Michałowskiego, Łucji; dziedzic dóbr (Okszy i Chyczy Wielkiej) w powiecie jędrzejowskim; oficer wojsk polskich, później rotmistrz huzarów austriackich.

Zob. też poz. XII

Wystawy

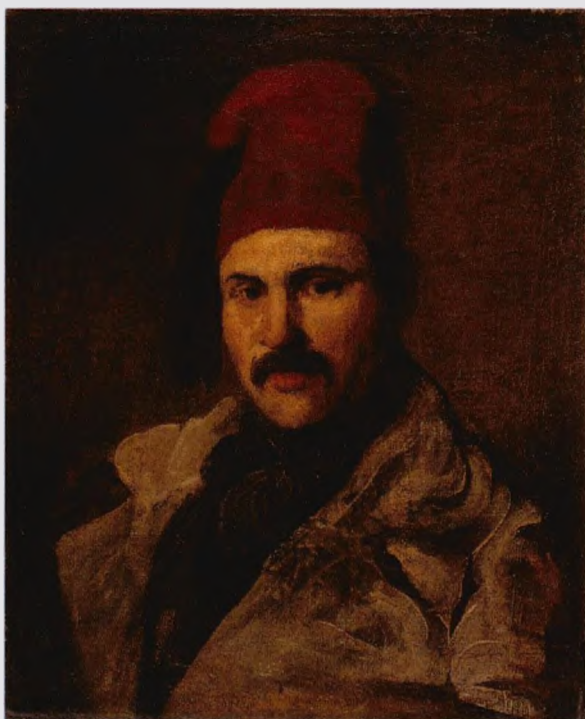
1934 Warszawa IPS (poz. 150); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Moskwa (poz. 194)

Bibliografia

Sterling 1934, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 91; Zanoziński 1967, il. 69; KMP MNW 1975, poz. i il. 678; Ostrowski 1985, s. 94; Dobrowolski [PSB], s. 660

16. Portret Maksymiliana Oborskiego w fezie

Portret Maksymiliana Oborskiego
1840–1848 (?)
olej, płótno, 68 × 55,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-1015
zakup w 1962 od Andrzeja Oborskiego



Maksymilian Oborski (1809–1878), przyjaciel i (jako malarz amator) uczeń Michałowskiego; uczestnik powstań w 1831 i 1863, w latach 1863–1874 zesłaniec na Syberii. W latach 1837–1849 administrował Sieniawą, majątkiem Czartoryskich położonym w okolicach dóbr bolestraszyckich.

Oborski często pozował Michałowskiemu, parokrotnie w fezie. Zresztą przyjaciele ci, o ile wiadomo, malowali się wzajemnie. Według informacji antykwariusza p. Marka Sosenki, w spuściźnie artystycznej Oborskiego, w posiadaniu prywatnym, znajdował się obraz olejny pędzla tego malarza, przedstawiający Michałowskiego w fezie w całej postaci z pędzlami i (zachowanym do dzisiaj) drewnianym piórnikiem w ręku.

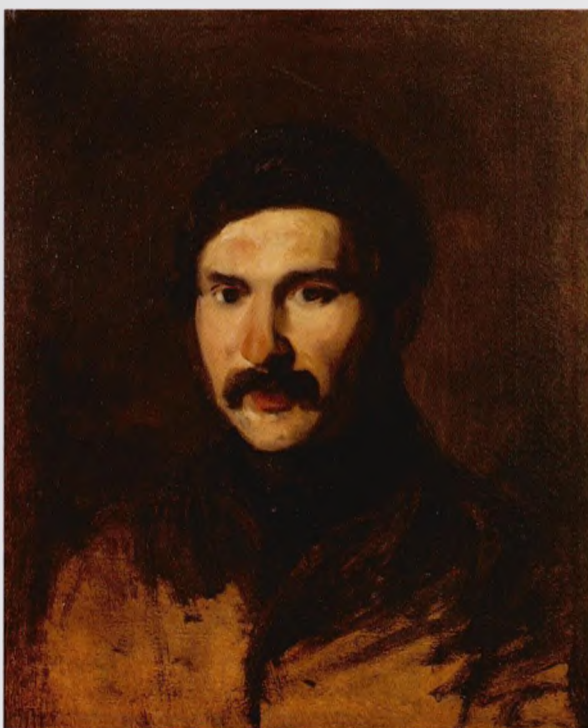
Wystawy
1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 126, tabl. 30); 1992 Kraków: Orient w sztuce polskiej, Muzeum Narodowe w Krakowie (poz. III/42, il. 138)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 95; Zanoziński 1967, il. 67; Ostrowski 1985, s. 94, il. 89; Porębski 1991, s. 27

17. Portret Maksymiliana Oborskiego w czapeczce z futrzanym otokiem

Portret Maksymiliana Oborskiego
1840–1848
olej, płótno, 55,5 × 45
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
nr inw. MGB/Sz 5888
zakup w 1975 od Marii Oborskiej



Maksymilian Oborski – zob. poz. 16.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

GMP Muzeum Górnośląskie w Bytomiu [b.r.w.], s. nlb. 5;
Derus, Meschnik 1991, poz. 408.

18. Portret nauczyciela muzyki

Głowa szlachcica; Portret męski; Portret mężczyzny;

Portret polskiego szlachcica; Portret szlachcica

1840–1845 (?)

olej, płótno, 62 × 53

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakup w 1979 w antykwaracie Czesława Bednarczyka w Wiedniu; 1932: własność Emila Merwina, Wiedeń; wcześniej Dominika Łempickiego, wnuka artysty, Warszawa



Obraz ten w roku 1934 na wystawie w wiedeńskiej Galerii Wurthle określony został jako *Portret polskiego szlachcica* i pod tym tytułem znany był do tej pory. Cechy fizjonomiczne sportretowanego mężczyzny (twarz czerstwa, o wyrazistych rysach i z charakterystycznym, podkreślonym wąsem, spojrzenie pewne siebie, skierowane wprost na widza) rzeczywiście skłaniają do takiej jego identyfikacji. Jednakże zestawienie z innymi pracami Michałowskiego rzuca nowe światło na tę postać. I tak, w zbiorach prywatnych znajduje się akwarela (poz. 226), która poza techniką od niniejszego obrazu różni się głównie niewielkimi wymiarami i być może poprzedziła jego namalowanie. Według tradycji ma ona przedstawiać zatrudnionego we dworze w Bolestraszcach nauczyciela muzyki dzieci Piotra Michałowskiego. Informację tę z kolei potwierdza akwarela ze zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej (poz. 227) przedstawiająca tego samego mężczyznę *en pied*, z zarysem fortepianu w tle

i z podpisem ręką Julii Michałowskiej, żony artysty, że jest to nauczyciel muzyki z Bolestraszc Nie-miec Herbr. Zważywszy, że dzieci Michałowskich w latach 1845–1848 przebywały głównie, o ile nie wyłącznie, w Les Maderes we Francji (zob. Ostrowski 1985, s. 22–23), można przypuszczać, że nauczyciel muzyki w bolestraszczyckim dworze zatrudniony był w latach 1840–1845 i zapewne z tego też czasu pochodzi jego portret.

Wystawy

1925 Kraków ZPAP (poz. 38); 1934 Wiedeń (poz. 1); 1935 Wiedeń, Secession, Die Kaiser- Franz-Joseph-Austellung; 1992 Warszawa–Poznań–Kraków (poz. i il. nlb. na s. nlb. 10); 1998 Wrocław–Łódź (poz. i il. nlb. na s. 24); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 37)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 90, il. na s. 60 1845–1855; Ł[isowski] 1934, il. nlb. na s. III; Sienkiewicz 1959, il. 77 (jako zaginiony); Ostrowski 1985, s. 94

19. Portret profesora Typla

Portret mężczyzny
ok. 1848-1853 (?)
olej, płótno, 72 × 58
Muzeum Narodowe w Krakowie
ND 2413, depozyt Marii Sobańskiej z 1932
na krosnach nalepka, pismem odręcznym: „Profesor Typel” malował Piotr Michałowski

Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 78); 1956 Warszawa Zachęta;
1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 19)

Bibliografia

Dobrowolski 1956, s. 128; Sienkiewicz 1959, s. 27, il. 76; Ostrowski 1985, s. 94; Dobrowolski [PSB], s. 660



Według ustaleń Tadeusza Dobrowolskiego (1956, s. 128) nazwisko Typel nie figuruje wśród krakowskich profesorów tamtej doby ani na Uniwersytecie Jagiellońskim, ani w Szkole św. Barbary, ani też w Liceum Nowodworskiego. Być może więc profesor Typel był prywatnym nauczycielem dzieci Michałowskiego. Jerzy Sienkiewicz (1959, s. 27) uznał, że wizerunek ten bliski jest rzeźbiarskiemu autoportretowi artysty (poz. 455) i niewiele odeń późniejszy. Jednakże wykorzystanie dopiero około roku 1853 niedokończonego egzemplarza tego portretu (wykonanego na dwóch kolejnych uprzednich studiach) jako podobrazia pod studium portretowe małej Lińci Michałowskiej (zob. poz. 14) a także użycie w obydwu wypadkach nierówno tkanego wiejskiego płótna sytuują dzieło w późnym okresie twórczości malarza.

20. Portret mężczyzny

Autoportret; Portret własny

olej, płótno, 59 x 49

Muzeum Sztuki w Łodzi

nr inw. MS/SP/M/43

zakup w 1937 od Tadeusza Wierzejskiego ze Lwowa; skradziony w czasie II wojny światowej przez okupanta, rewindykowany w 1945 przez Urząd Wojewódzki w Łodzi



Jerzy Sienkiewicz określił obraz jako „domniemany *Autoportret* Michałowskiego” (1955, s. 94) i (w katalogu wystawy w Zachęcie w 1956) zadawał na około 1840.

Tadeusz Dobrowolski zauważył, że wizerunek ten, „malowany dość surowo, o zbyt czerwonych partiach karnacji”, nie jest podobny do „znanego, ciemnego i romantycznego portretu z lat czterdziestych” (1957a, s. 92). W monografii Michałowskiego z roku 1959 obraz figuruje jako *Portret mężczyzny* (Sienkiewicz 1959, s. 62, il. 88). Taki też jego tytuł uwzględnia się w większości późniejszych opracowań.

Wystawy

1950 Sopot (s. 1, poz. 1); 1956 Warszawa Zachęta (il. 70)

Bibliografia

Sienkiewicz 1955 s. 94, il. nlb.; Dobrowolski 1957a, s. 92; Zrębowski 1957, s. 28, 89; Sienkiewicz 1959, s. 62, il. 88; Morkowicz-Olczakowa 1956, s. 278; *Rocznik MS*, 1965, il. 33; Wallis 1966, s. 258; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 518

[opr. B. Studzińska]

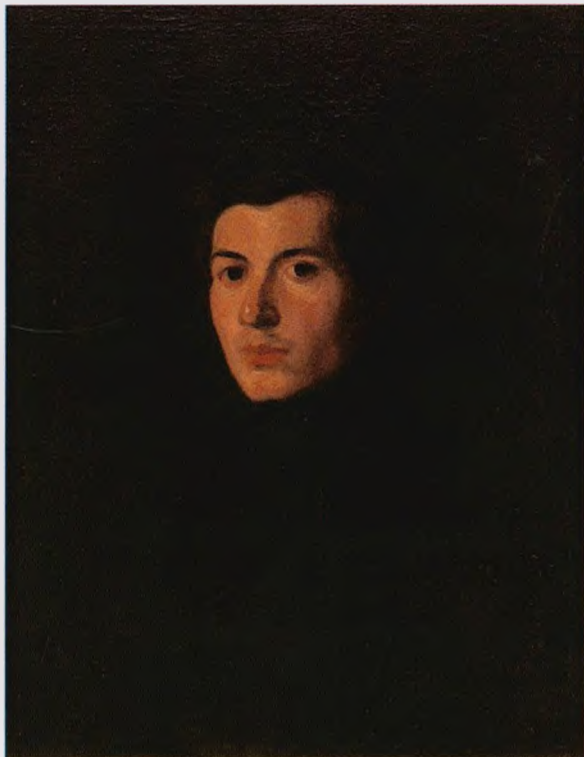
21. Portret mężczyzny

olej, płótno, 71 x 54,5

Muzeum Lubelskie w Lublinie

nr inw. S/Mal/249/ML

przekazany w 1956 przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki



Przy tytule niniejszego obrazu w albumie Aurigi (Sienkiewicz 1959, s. 62, il. 79) znajduje się uwaga: „A. Niegolewski”, co sugeruje, że przedstawiony tu mężczyzna to znany Michałowskiemu Andrzej Niegolewski, bohater spod Somosierry. Takiej identyfikacji przeczy jednakże młody wiek sportretowanego - Andrzej Niegolewski urodził się w roku 1786 lub 1787 i w czasie, w którym - o ile wiadomo - kontaktował się z nim malarz, był w wieku około 57 - 67 lat. Najprawdopodobniej ten sam mężczyzna został też sportretowany przez Michałowskiego konno - zob. poz. 71.

Wystawy

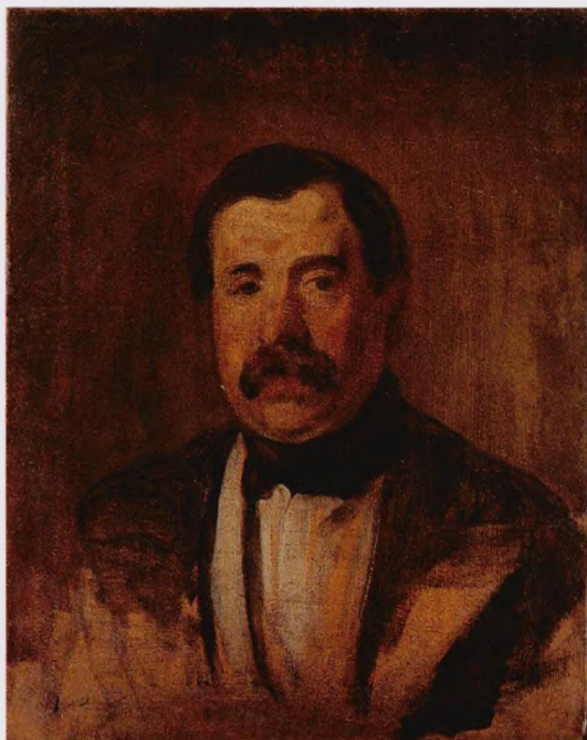
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 62, il. 79

22. Portret mężczyzny

Portret Maksymiliana Oborskiego
olej, płótno, 61 × 47,5
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. MP 598
zakup w 1977 w Warszawie



Identyfikowanie przedstawionego tu mężczyzny z Maksymilianem Oborskim nie jest słuszne.

Wystawy
1982 Warszawa (poz. 152) Pokaz darów i nabytków, Muzeum Narodowe w Warszawie

23. Portret młodzieńca

Głowa chłopca; Portret młodego mężczyzny, Portret młodzieńca;
Studium chłopca; Studium do portretu
olej, płótno, 63,5 × 49,5
Muzeum Narodowe w Poznaniu
nr inw. Mp73
zakup w 1951 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora, w Krakowie



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (s. 104, poz. 71)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 84, il. XXI; Masłowski 1957, il. 17; Sienkiewicz 1959, il. 89

24. Portret mężczyzny

olej, płótno, 53 × 44

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakupiony w 1979 w antykwariacie Czesława Bednarczyka w Wiedniu; 1934: własność Emila Merwina, Wiedeń; wcześniej Dominika Łempickiego, wnuka autora, Warszawa



Wystawy

1934 Wiedeń Galerie Wurthle (poz. 3); 1969 Wiedeń Antykwariat Bednarczyk (poz. 13, il. 13); 1992 Warszawa-Poznań-Kraków (poz. i il. nlb., s. nlb. 14); 1998 Wrocław (poz. i il. nlb. na s. 27)

Bibliografia

Łisowski] 1934, il. nlb. na s. III (błędnie jako *Autoportret*)

25. Portret mężczyzny

olej, płótno, 51 × 41

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakup w 1985; wcześniej własność rodziny artysty w Londynie



Wystawy

1992 Warszawa-Poznań-Kraków (poz. i il. nlb. s. 9); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 34)



Tytuł

26. Starzec siedzący na stopniach

Studium dziada II, Studium dziada w całej postaci siedzącego na stopniach; Studium żebraka;

ok. 1837–1840 (?)

olej, płótno, 48 × 36

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-677

dar w 1906 Wincentego Wdowiszewskiego

W roku 1837, po śmierci ojca, Piotr Michałowski osiadł w rodzinnym majątku Krzysztoforzyce (dziś Krzysztoforzyce) i zarządzał nim z właściwą sobie energią i talentem. Nie wyrzekł się jednak malarstwa, a zmiana otoczenia zaznaczyła się w jego twórczości nowymi motywami. Wówczas to powstawać zaczęły, malowane także po roku 1840 w Bolestraszczykach, studia chłopów, wędrownych dziadów, Żydów, oficjalistów. „Przez Krzysztoforzyce nie przewinął się ni dziad, ni Żyd, aby tylko co miał wyrazistego w twarzy, aby nie był zatrzymany i posadzony na model” – zanotował pamiętnikarz z tamtej epoki (Girtler, t. II, s. 184).

Studium niniejsze oraz dwa dalsze (poz. 27 i 28) uchodzą za najwcześniejsze w *oeuvre* Michałowskiego ogniwa długiej serii wizerunków ludzi prostych związanych ze środowiskiem wiejskim. Wszystkie trzy przedstawiają tego samego dziada; dwa pierwsze – w całej postaci, co różni je od większości pozostałych prac Michałowskiego w tym kręgu tematycznym, będących przeważnie studiami fizjonomicznymi.

Uwagę zwraca tutaj niekonwencjonalny, nowoczesny w wyrazie sposób ujęcia modelu w pełnym słonecznym blasku podkreślonym głębokimi cieniami. Studium ma odniesienie w znanych słowach artysty na temat kształcenia warsztatu malarskiego, w roku 1845 przekazanych w liście z Paryża w formie rady dla siostrzeńca Ludwika Ostrowskiego: „rysowanie podług natury na słońcu starych dziadów i chłopów bardzo zalecam... nic tak massowania nie nauczy jak słońce...” (Michałowska 1911, s. 92).

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 38); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 74); 1956 Warszawa Zachęta; 1968 Przemyśl (poz. 3); 1980 Paryż

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 98; Zanoziński 1965, s. 78; Kozakiewicz 1976, il. 137, s. 300



27. Starzec siedzący na tle urwiska

Dziad wiejski; Dziad wiejski siedzący na tle urwiska; Studium dziada III, Studium starca na tle urwiska, Studium żebraka ok. 1837–1840 (?)
olej, płótno, 39 x 51
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-55
zakup w 1884

„Michałowski Piotr, szkica oryginalna z natury – dziad wiejski siedzący na tle ciemnym” – zanotowano w roku 1884 pod numerem 164 w księdze inwentarza Muzeum Narodowego w Krakowie; poniżej znalazł się wpis drugiej pracy tego samego artysty przedstawiającej potyczkę kirasjerów (poz. 126). Warto zauważyć, że obydwa wymienione obrazy zakupiono do zbiorów Muzeum już w drugim roku jego działalności, kiedy spuścizna Michałowskiego pozostawała niemal wyłącznie w posiadaniu jego rodziny i bliżej znana była jedynie niewielu osobom. Do tych ostatnich należał bez wątpienia Władysław Łuszczkiewicz, pierwszy, długoletni (1883–1900) dyrektor tej instytucji, który

w opublikowanej w roku 1892 pracy *Karta z dziejów polskiego malarstwa z doby poprzedzającej jego rozwój (1765–1850)* z uznaniem choć pokrótce, wspominał talent Michałowskiego konkludując: „Szkoda, że amator i bogaty pan” (s. 33).

Zob. też poz. 38.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 39); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 75); 1956 Warszawa Zachęta; 1968 Przemyśl (poz. 2); 1987 Wrocław

Bibliografia

Katalog tymczasowy MNK. Obrazy i rzeźby, 1885, s. 3 poz. 164; – 1888, s. 5 poz. 164; – 1893, s. 5 poz. 164; – 1900, s. 5 poz. 164; *Ilustrowany katalog MNK*, 1902, s. 43 poz. 66; 1905, s. 48 poz. 66; *Katalog tymczasowy*, 1903, –1904, –1905, –1906: s. 3 poz. 66; *Skrócony ogólny katalog MNK*, 1908, s. 51, poz. 911; *Przewodnik MNK*, 1909, s. 44 poz. 740; Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 97; Zanoziński 1965, s. 78; Porębski 1975, il. 65; Ostrowski 1985, s. 98, il. 94

28. Studium starca

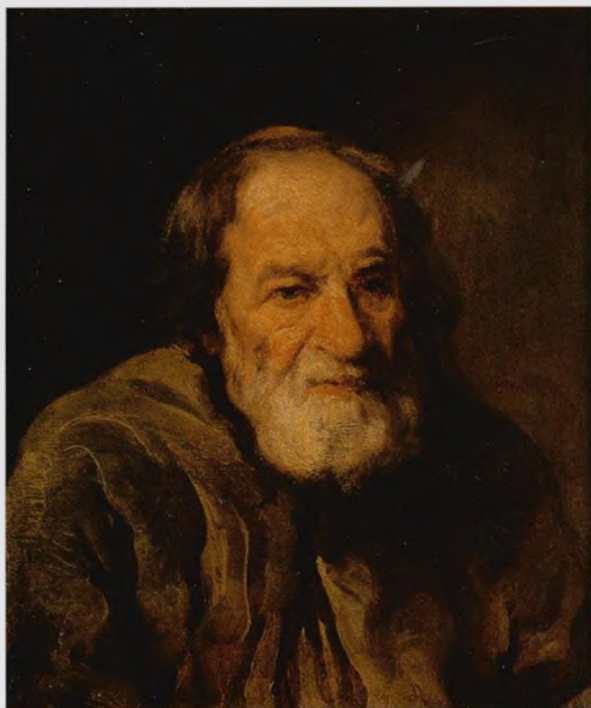
Głowa starca z brodą; Studium; Studium dziada I; Studium starego mężczyzny

1837-1840 (?)

olej, płótno, 53,5 × 42

Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-248

zakup w 1897



Obraz nabyto do zbiorów muzeum wraz z innym studium wiejskiego starca (poz. 38) pędzla Michałowskiego. Władysław Łuszczkiewicz prawdopodobnie w związku z tym zakupem pisał: „posiadało Muzeum już dość piękny zasób prac tego wielkiego malarza — piękne akwarele i kilka szkiców olejnych, korzystając z trafiającej się sposobności nabył Zarząd dwa studia głów starców tego artysty — studia żebraków. Są one świadectwem, jak dzielny malarz [...] umiał potężnie [...] władać pędzlem, z tą brawurą, która nie ujmuje nic z obserwacji żywej natury, zachwyca łatwością użytych środków” (*Sprawozdanie Zarządu Muzeum Narodowego za rok 1897*, Kraków 1898, s. 6-7).

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 37); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 73); 1956 Warszawa Zachęta; 1958 Wystawa objazdowa, SHS (poz. 13, il. 9)

Bibliografia

Ilustrowany katalog MNK 1902, s. 43, poz. 103; — 1905, s. 48 poz. 103; Sterling 1932, s. 65, s. 86; Masłowski 1957, il. 21; Sienkiewicz 1959, il. 96; 1969 Kraków MNK (poz. 51, il. 12)

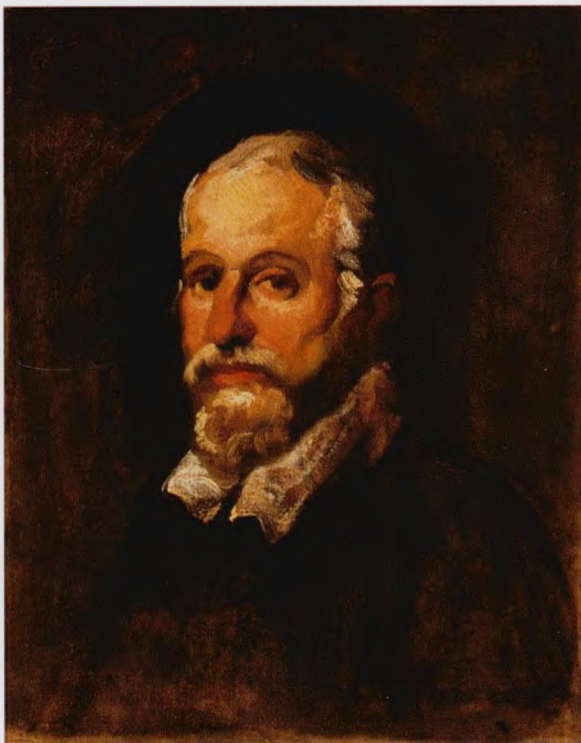
29. Głowa mężczyzny

olej, płótno, 48,5 × 41

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 378

przekaz w 1949 Ministerstwa Kultury i Sztuki



W kilku kolejnych prezentowanych tu studiach portretowych (poz. 29-32) w sposób szczególnie wyrazisty zaznaczyła się fascynacja Michałowskiego twórczością Velazqueza oraz siedemnastowiecznych malarzy flamandzkich. Kolorystyka tych prac utrzymana jest na ogół w szlachetnej gamie brązów i zszarzałych zieleni. Głowy sportretowanych wyłaniają się z ciemnego tła. Twarze są jasne, modelowane światłocieniem. Na nich to właśnie skupiła się cała uwaga malarza, badającego w indywidualnych rysach poszczególnych modeli odbicie ich duchowości. Charakterystyka ubioru ogranicza się na ogół do szkicowo zaznaczonego białego kołnierza lub kryzy — elementów stroju typowych dla wieku XVII.

Wystawy

1925 Kraków; 1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 71 na s. 104)

30. Młodzieniec w białej kryzie

Głowa młodego chłopca; Portret chłopca w białej kryzie
olej, płótno, 63,5 × 50
Muzeum Narodowe w Gdańsku
nr inw. MNG/SD/3/M
przekaz w 1947 Ministerstwa Kultury i Sztuki; 1932: własność
Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

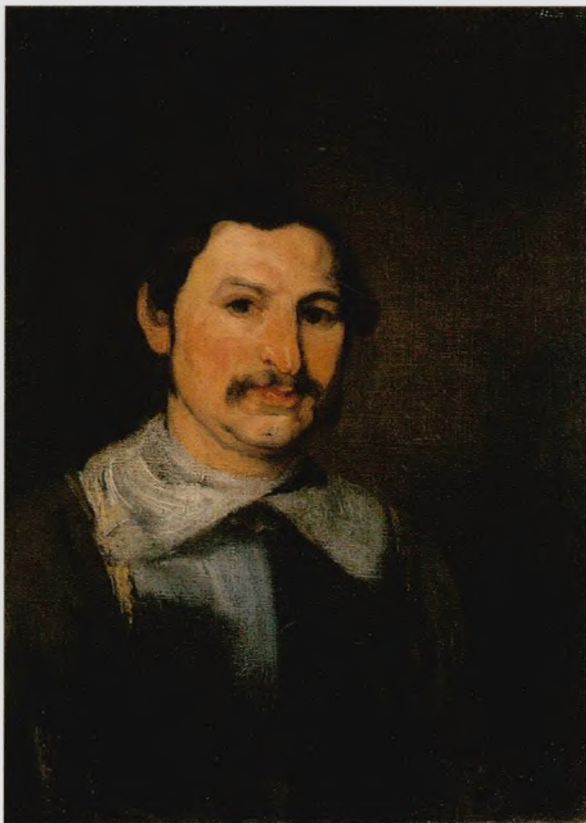
1934 Warszawa IPS (poz. 142); 1991 Chełm, Muzeum Okręgowe

Bibliografia

Sterling 1932, il. XX; Sienkiewicz 1959, il. 81; *Przewodnik* 1960, s. 10; Zanoziński 1965, s. 79; *Muzeum Pomorskie* 1969, poz. i il. 26; Ostrowski 1985, il. 88, s. 94; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 518

31. Studium mężczyzny w pancerzu

Mężczyzna w pancerzu; Mężczyzna z bokobrodami
olej, płótno, 66 × 53,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-733
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach
Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 30); 1956 Warszawa Zachęta; 1955 Warszawa MNK-TPSP (poz. 79); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 16); 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 51, 85; Sienkiewicz 1959, il. 78; Zanoziński 1965, s. 79; Porębski 1975, s. 118; Dobrowolski [PSB], s. 660

32. Portret młodego mężczyzny

Głowa młodzieńca; Głowa mężczyzny; Popiersie mężczyzny z blond włosami w otwartym kołnierzu; Portret męski 1840–1848

olej, płótno, 52 x 44

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-762

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Jeden z niewielu dochowanych do naszych czasów obrazów autorsko nabitych na oryginalne krosna. Wiejskie, nierówno tkane płótno powyciągało się w „fale” bliżej krawędzi, tam gdzie zostały wbite ręcznie kute gwoździe. Prymitywne krosna, gatunek materiałów, rodzaj zaprawy pokrytej czerwonym brązem – lokują obraz w okresie bolestraszyckim (1840–1848). Dwie kompozycje spodnie ujawnione dzięki promieniom X to: portret odwrócony o 180 stopni w stosunku do wierzchniego wizerunku oraz niewielkich rozmiarów (ok. 4 cm) główka dziewczynki zaplanowana w kompozycji leżącego prostokąta, ułożona koło lewego policzka portretu. [J. Szpor]

Przedstawiony tu mężczyzna o charakterystycznej wydłużonej twarzy, jasnych, falistych włosach i płowych wąsach odznacza się niewątpliwym podobieństwem do wielokrotnie portretowanego przez Velazqueza króla Filipa IV. Warto wspomnieć, że Michałowski wykonał w technice akwareli swo-

bodną kopię jednego z tych wizerunków (poz. 214) Przypadkowy zapewne model zainteresował artystę najprawdopodobniej właśnie ze względu na wspomniane podobieństwo, które zostało odpowiednio zaakcentowane w malarskim studium.

Tego typu mniej lub bardziej świadome reminiscencje oglądanych w muzeach dzieł dawnych mistrzów występują w całym *oeuvre* Michałowskiego.

Wystawy

1897 Lwów (poz. 767) 1948 Kraków MNK (poz. 24); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 88); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 51, 85, il. na s. 36; Masłowski 1957, s. 37; Sienkiewicz 1959, il. 80 (fragm.), 82; Zanoziński 1967, il. 66, s. 79; Porębski 1975, il. 60

33. Popiersie chłopca w czerwonym kaftanie

olej, płótno, 45,5 x 29,2

własność prywatna





Fig. 34

34. Studium chłopca wiejskiego

Chłopiec wiejski z kapeluszem; Góralik; Postać stajennego chłopca olej, płótno, 113,5 × 73

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 285

zakup w 1952 od Zofii Winiarzówny; wcześniej w Muzeum jako depozyt; podczas II wojny światowej wywieziony przez Niemców, rewindykowany w 1946

Charakterystyczny gatunek grubego, manufakturowo tkanego płótna, którego gren nadaje wibrację brązowi zaprawy, wyróżnia obrazy malowane na wsi pod Krakowem, gdzie malarz korzystał z płócien miejscowych.

Szkic postaci czarną farbą w niewielkim stopniu uzupełniony zimnymi kolorami u dołu, dookreślony fakturą oraz impastami w górnej części ubioru.

Twarz góralika malowana dwukrotnie, z przesunięciem kompozycyjnym widocznym na zdjęciu rtg. Laserunek tonujący białą impastę wzdłuż kapoty jest świadomym dozowaniem starej techniki malowania przy pełnym rozmachu stylu impastowego malarstwa olejnego.

[J. Szpor]

Niezwykła jest galeria studiów portretowych wiejskich dziewcząt i wyrostków, parobków, bab, dziadów, gospodarzy... Twarze tych postaci – często niepiękne, o pospolitych rysach, czerstwe lub wynędzniałe, pełne świeżości lub naznaczone wiekiem i trudami życia, nierzadko także cieniem smutku – wyrażają głębię ich człowieczeństwa. Są też świadectwem humanizmu samego artysty, w taki właśnie sposób postrzegającego ludzi prostych.

Prace te nie miały określonego przeznaczenia, ich źródłem było pragnienie malarza, by podążyć śladami wielkich mistrzów portretu. Wykonywał więc liczne studia – często naprędce, na studiach wcześniejszych, których partie nierzadko włączał do nowych kompozycji. Podejmował w nich zarówno nurtujące go zagadnienia z zakresu malarskiej formy i kolorystyki, jak i niezwykle wnikliwą analizę psychicznego wyrazu modelu. „Jakże ten człowiek umiał wejrzeć w drugiego” – napisał w związku z jedną z tych prac Jerzy Sienkiewicz (1959, s. 42).

Wystawy

1949 Poczdam (poz. 42); 1956 Warszawa Zachęta (il. 72); 1959 Praga (poz. 73); 1964 Włocławek (poz. 5); 1964 Zielona Góra (poz. 5); 1967 Poznań (poz. 58 na s. 31); 1969 Kraków MNK (poz. 55); 1974 Moskwa (poz. 196); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 78, il. 9, s. 241); 1980 Lucerna (poz. 75)

Bibliografia

Dobrowolski 1957a, s. 92; Masłowski 1957, il. 24; Sienkiewicz 1959, il. 101; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 445, il. 445; *KMP MNW* 1975, poz. 679, il. 679; Kozakiewicz 1976, il. 134, s. 300; Ostrowski 1985, il. 108; Szpor 1991, s. 117 (datowanie na podstawie wcześniejszej literatury na ok. 1841), il. 23–24, III; *KMP MNW* 1995, il. 89; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 518



Poz. 35

35. Góralik

Młody góral
olej, płótno, 50,5 × 36
własność prywatna; od kwietnia do października 1998 w ekspozycji w Galerii w Sukiennicach Muzeum Narodowego w Krakowie jako depozyt

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 100

36. Głowa chłopca wiejskiego

Głowa chłopca; Popiersie wieśniaka; Portret chłopca; Portret młodego wieśniaka; Studium portretowe chłopca
olej, płótno, 58 × 44
kolekcja Wojciecha Fibaka
zakup w 1979 w antykwariacie Czesława Bednarczyka w Wiedniu; 1934: własność Emila Merwina, Wiedeń; 1932: Dominika Łempickiego, wnuka autora, Warszawa



Wystawy
1925 Kraków ZPAP (poz. 37); 1934 Wiedeń Galerie Wuthle (poz. 2); 1969 Wiedeń Antykwariat Bednarczyka (poz. 12, il.); 1992 Warszawa-Poznań-Kraków (s. nlb. 13 poz. i il. nlb.); 1998 Wrocław-Łódź (poz. i il. nlb. na s. 26); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 32)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 88, il. XV; Sienkiewicz 1959, il. 103 (jako zagiomy)

37. Studium wiejskiego chłopca

Studium portretowe chłopca wiejskiego
olej, płótno, 62,5 × 49,5
Muzeum Narodowe w Gdańsku
nr inw. MNG/SD/420/M
zakup w 1960 od rodziny autora; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagińskiej



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta; 1977 Elbląg Muzeum Okręgowe;
1991 Chełm Muzeum Okręgowe

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 111; *Muzeum Pomorskie* 1969, poz. i il. 27

38. Studium starego chłopca

Głowa starca z wąsami, Głowa starego chłopca; Studium
olej, płótno, 55 × 43
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-247
zakup w 1897



Zob. poz. 28.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 28), 1950 Sopot, 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 155, il. 38), 1956 Warszawa Zachęta; 1968 Przemyśl (poz. 4); 1975 Bukareszt (poz. 58, il.); 1983/1984 Wiedeń (poz. 20), 1994 Radom Muzeum;

Bibliografia

Ilustrowany katalog 1902, poz. 114 na s. 43; tenże 1905, poz. 114 na s. 48; Dobrowolski 1956, il. 43; Masłowski 1957, il. 28; Sterling 1932, il. XXXII, s. 65, 86; Sienkiewicz 1959, il. 99

39. Studium brodatego chłopca

Portret starego mężczyzny; Starzec; Starzec z długimi siwymi
wąsami i brodą; Studium; Studium głowy
olej, płótno, 67 × 53
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-728
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach
Muzeum od 1917

Duże korekty konserwatorskie w tle oraz w dole obrazu miały prawdopodobnie zamaskować spodnie kompozycje przebijające spod studium głowy chłopca. Dwie z nich zaplanowane były w prostokącie leżącym. Prawą część płótna zajmuje postać jeźdźcy na koniu. Zad konia wypada pod prawym ramieniem portretu chłopca, zaznaczając się przy tym inną fakturą. Koń ustawiony profilem — lekko przysiadła na tylnych nogach podnosząc pod kątem prostym prawą przednią nogę. Na nim jeździec w mundurze zapinanym na guziki, zwrócony torsem w kierunku widza. Szczupła twarz z bujnym wąsem, bicorn na głowie, lampas na spodniach i czaprak ze szpiczastym zakończeniem — oficerski lub polskiej lekkiej jazdy (?). W lewej części płótna portret męski o wydatnych wargach i nosie, podkreślony bielą półstojącego kołnierzyka. Faktura tego portretu i jego koloryt przebijają przez prawą skroń chłopca (zdj. IR). Dokonane wcześniej konserwacje utrudniają stwierdzenie oryginalnych cech płótna i zaprawy oraz datowanie obrazu.

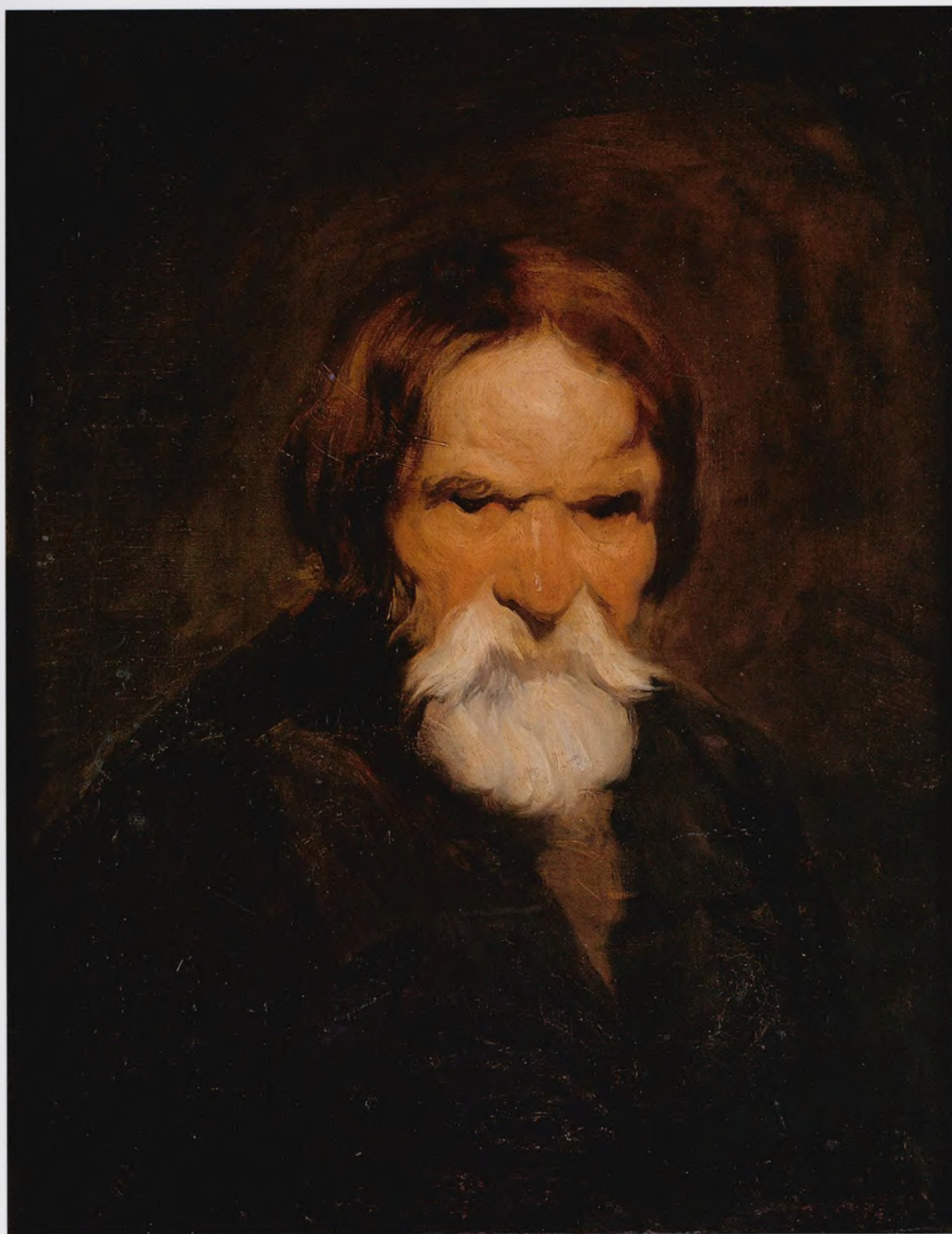
[J. Szpor]

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 27); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 158); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Kraków MNK (poz. 53); 1974 Moskwa (poz. 199); 1974 Tokio (poz. 121); 1975 Bukareszt (poz. 59); 1978 Lipsk; 1980 Paryż

Bibliografia

1923, s. 6 poz. 13, il.; Kopera 1929, s. 93, il. 106; Sterling 1932, il. XXXIII, s. 86; Sienkiewicz 1959, il. 115; Zanoziński 1967, il. 76; Dobrowolski [PSB], s. 660



Poz. 39

40. Parobek

Głowa wieśniaka; Studium parobka

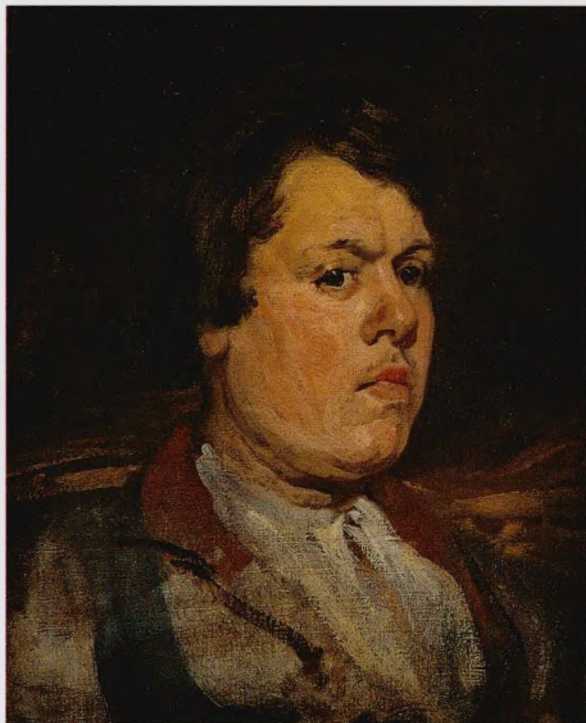
1840–1855

olej, płótno, 50 × 40,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 584

przekaz w 1938 z Państwowych Zbiorów Sztuki, do których został nabyty w 1929 od Dominika Łempickiego, wnuka autora; podczas II wojny światowej wywieziony przez Niemców, w 1946 rewindykowany



Michałowski wykorzystał wcześniej namalowany portret młodej kobiety w chustce (zdz. rtg.), osadzając nad damskim biustem opiętym błękitnym staniczkiem czerstwą twarz parobka. Kilka impastów pod brodą sugerujących męską koszulę i klapę kołnierza – to malarska kreacja stroju chłopskiego. Sposób przygotowania czerwono-brązowej zaprawy na wiejskim płótnie lokuje pierwszą kompozycję w okresie bolestraszyckim (1840–1848).

[J. Szpor]

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 138); 1948 Wystawa objazdowa MNW (poz. 25); 1950 Sopot (il. nlb. 4); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 71); 1964 Włocławek (poz. 9); 1964 Zielona Góra (poz. 9); 1968 Przemyśl (poz. 7); 1974 Zurych (poz. 151); 1997 Kraków

Bibliografia

Katalog PZS 1932, poz. 174; Sterling 1932, s. 90, il. na s. 37; Katalog galerii MNW 1938 (poz. 193, il. 57); Samotyhowa 1948, il.

nlb. s. 763; Sienkiewicz 1959, s. 42, il. VII; Masłowski 1957, il. 11; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 451, il. 451; Zanoziński 1967, il. 75; KMP MNW 1975, poz. 688, il. 688; KMP MNW 1979, poz. 671; Szpor 1991, s. 116, il. 65–68, il. VII; Dobrowolski [PSB], s. 660

41. Portret dziewczyny

Popiersie dziewczyny; Studium portretowe

olej, płótno, 61 × 49

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 282

przekaz w 1938 z Państwowych Zbiorów Sztuki, do których zakupiony w 1929 od Dominika Łempickiego, wnuka artysty; podczas II wojny światowej wywieziony przez Niemców, rewindykowany



Jak to wykazały badania radiologiczne przeprowadzone w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1949 roku, niniejsze studium kryje wcześniejszą kompozycję Michałowskiego przedstawiającą jeźdźców.

Wystawy

1968 Przemyśl (poz. 6)

Bibliografia

Katalog PZS 1932, poz. 173; Sterling 1932, s. 90; Katalog galerii MNW 1938 (poz. 192); Sienkiewicz 1959, s. 63, il. 102, s. 63; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 452, il. 452; G. Lipkova, *Ciekawsze prace konserwatorskie...*, Rocznik MNW, XV: 1971, 2, s. 352; KMP MNW 1975, poz. 685, il. 685; Dobrowolski [PSB], s. 660

42. Dziewczyna w czerwonej chustce

Kobieta z czerwoną chustką na szyi; Portret kobiety w czerwonej chustce

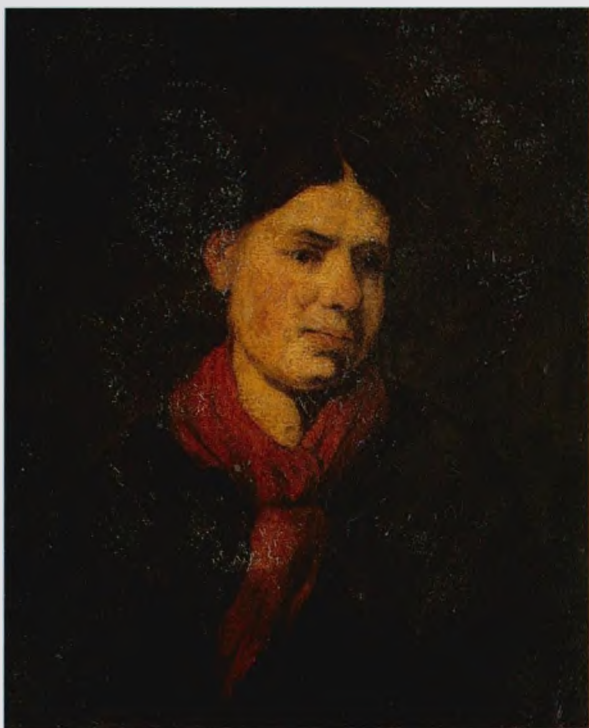
1840–1848 (?)

olej, płótno, 70,5 × 57,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 582

zakup w 1946 od p. Mańkowskiego; 1932: własność Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Portret powstał na wielu spodnich kompozycjach umiejscowionych na ogół na środku płótna. W zdjęciach rtg. udało się wyodrębnić jedynie twarz w lewej górnej ćwiartce obrazu oraz tylne nogi konia przy lewej jego krawędzi.

Typ wiejskiego płótna, prymitywne krosna — podobne w konstrukcji do tych z *Portretu syna artysty z psem* — a także typ bieli używanej przez Michałowskiego po 1840 roku wskazują, iż kompozycje mogły powstawać w okresie pobytu artysty w Bolestraszczech (1840–1848).

[J. Szpor]

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1964 Włocławek (poz. 11); 1964 Zielona Góra (poz. 11); 1968 Przemyśl (poz. 9); 1969 Kraków MNK

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 110, s. 63; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 453; *KMP MNW* 1975, poz. 690, il. 690; Dobrowolski [PSB], s. 660; Szpor 1991, il. 69-72, s. 115

43. Trzy głowy chłopskie

Głowy wieśniaków; Studium portretowe trojga chłopów 1840–1848 (?)

olej, płótno, 68 × 100

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 2359

zakup w 1973 w antykwariacie „Veritas” w Warszawie; wcześniej w kolekcji Ludwika Trylskiego w Łodzi; 1934: własność Gustawa Wertheima, Warszawa; 1932: Dominika Łempickiego, wnuka autora, Warszawa



Na kilku płótnach Michałowskiego widnieją zestawione razem popiersia osób składające się na rodzaj portretu podwójnego lub grupowego. W rzeczywistości są to niezależne od siebie studia połączone najwyżej wspólnym zarysem tła. W niniejszym nie zastosowano żadnej formy scalenia poszczególnych wizerunków. Mężczyzna przedstawiony po lewej to nie tylko studium określonego modelu, lecz zarazem przypomnienie jakiegoś muzealnego wzoru.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 139); 1973 Ciechanowiec

Bibliografia

Sterling 1932, il. XVI, s. 88; Sienkiewicz 1959, il. 118 (jako zaginiony); *Nabytki Muzeum Narodowego w roku 1972 i 1973*, Studia Muzealne, z. 11, Poznań 1975, s. 145, il. 8

44. Studium portretowe mężczyzny i kobiety

Głowa mężczyzny i kobiety; Głowa Rusina i Rusinki; Studium portretowe mężczyzny i kobiety; Studium portretowe pary małżeńskiej

1840–1848 (?)

olej, płótno, 59 × 77

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 4505

od 1951 w depozycie w Muzeum Okręgowym w Toruniu; przekaz do MNW w 1946 jako zabezpieczenie z Gdańska; 1934: własność Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora; 1894: Adama Łempickiego, zięcia autora



Wystawy

1894 Lwów (poz. 766); 1934 Warszawa IPS (poz. 143); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 368; Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 106; Zanoziński 1967, il. 70; KMP MNW 1975, poz. 689, il. 689

45. Studium portretowe kobiet wiejskich

Dwie głowy starych Rusinek; Głowy starych Rusinek; Kobiety wiejskie

1840–1848

olej, płótno, 59 × 76,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-1058

zakup w 1965 od Anny Jagińskiej w Krakowie; wcześniej własność Julii Konstantowej Jagińskiej; 1894: własność Adama Łempickiego, zięcia autora



Akwarelową wersję studium kobiety po prawej stronie zob. poz. 238.

Specyficzny sposób opracowania tła z użyciem czerwonej zaprawy (zob. poz. 40 — wyniki badań technologicznych) wskazuje, że obraz powstał w Bolestraszcach, a więc w latach 1840–1848. Uwaga ta odnosi się również do kilku następnych obrazów (poz. 46–48).

Wystawy

1894 Lwów (poz. 764); 1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 22); 1970 Londyn (poz. 933)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 368, 378; Dobrowolski 1957a, s. 92; Sienkiewicz 1959, il. 107; Ostrowski 1985, il. 124

46. Popiersie wieśniaczki

Chłopka; Głowa wieśniaczki; Kobieta w zielonej chuście na głowie; Portret wieśniaczki; Studium portretowe chłopki
1840–1848

olej, płótno, 60,5 × 48

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-739

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Według tradycji rodzinnej autora przedstawia głuchoniemą kobietę, która na folwarku w Bolestraszcach zajmowała się kurami.

Akwarelową wersję tego studium zob. poz. 237.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 33, il. nłb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 76, tabl. 17); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Moskwa (poz. 197); 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1956, il. 34, przyp. 25 na s. 128; Dobrowolski 1957a, s. 83; Masłowski 1957, il. 20; Sienkiewicz 1959, il. 105; Zanoziński 1965, il. III; Dobrowolski [PSB], s. 660

47. Dziewczyna wiejska

Głowa dziewczynki; Studium dziewczynki; Studium głowy dziewczynki z kwiatkami
1840–1848

olej, płótno, 77 × 59

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-738

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Obraz malowany na wiejskim, gęsto tkanym płótnie o nierówno przędzionych nitkach. Zachowały się dwa brzegi tkackie określające szerokość tkaniny na 50 cm. Typ płótna, sposób przygotowania białawej zaprawy pokrytej czerwonym brązem – to charakterystyczny sposób i materiały stosowane przez Michałowskiego na wsi w Bolestraszcach (1840–1848). Na tak przygotowanym podłożu malarz rozpoczął od lewej krawędzi (w prostokącie leżącym) malowanie konia i jeźdźca. Koń, zamarkowany impastami, widoczny jest obecnie przy dolnej krawędzi portretu, natomiast jeźdźca, pozostawionego w lawowanym szkicu i zamalowanego następnie tłem pod popiersie dziewczynki, ujawnia zdjęcie w podczerwieni (IR). Studium głowy wiejskiej dziewczynki powstało na tle stworzonym ze smug czerni, resztę tła tworzy czerwony brąz zaprawy.

[J. Szpor]

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 34); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 77); 1956 Warszawa Zachęta; 1997 Kozłówka

Bibliografia

Sterling 1932, il. XXII, s. 86; Sienkiewicz 1959, il. 86

48. Chłopiec wiejski

Główka chłopca; Popiersie chłopca; Studium portretowe chłopca wiejskiego

1840-1848

olej, płótno, 62,5 × 45,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-747

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 36); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 157, tabl. 39); 1956 Warszawa Zachęta; 1968 Przemyśl (poz. 8); 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 104

49. Kardynał

Człowiek w birecie; Człowiek w birecie duchownego; Mężczyzna w birecie; Mężczyzna w birecie duchownego

ok. 1846 - 1848

olej, płótno, 70 × 57

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-737

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Malowany na wiejskim płótnie, wtórnie podklejony teksturą. Koloryt portretu uwarunkowany prześwitującym na całej powierzchni żółtoczerwonym podkładem ze spodniego portretu dziewcząt. Twarz jednej z nich, pozostawiona na etapie lawowanego czernią szkicu, prześwituje przez półkryjący cynober pele-ryny *Kardynała*.

Sposób przygotowania płótna i zaprawy pokrytej tonem imprimitury a także typ twarzy spodnich portretów jest charakterystyczny dla obrazów malowanych przez Michałowskiego w okresie bolestraszyckim (1840) - 1848). [J. Szpor]

Michałowski, inspirowany arcydziełem Velazqueza *Portret papieża Innocentego X*, podjął tu próbę zbadania określonego problemu formalnego i kolorystycznego, jak również uchwycenia wyrazu psychicznego modelu.

Jak dalece prywatnym, nie przeznaczonym dla postronnego widza dyskursem z dziełem wielkiego mistrza był dla malarza jego *Kardynał*, świadczy fakt pozostawienia w partii piersi modelu nieznacznie tylko zamalowanej, odwróconej o 90 stopni twarzy z uprzednio wykonanego na tym samym podobrazu studium portretowego dwóch dziewcząt.

Poza czysto malarską problematyką obraz ten zawiera odległe kulturowe odniesienia. Przypadkowy model, o nader pospolitej fizjonomii (z której jednak malarz potrafił wydobyć cechy przypominające rysy twarzy papieża z owego sławnego portretu w Palazzo Doria w Rzymie), odziany w kardynalską purpurę, przywołuje na myśl „maskaradową profanację”, lecz zarazem, podobnie jak się to dzieje w przypadku chłopca pozującego do postaci Don Kichota (poz. 50), urasta do rangi symbolu noszącego ślad m. in. antycznych saturnaliów i im podobnych dawnych rytuałów. Ich centralną postacią jest „parodystyczny król obrzędowego rozpasa-
nia, który po triumfalnej intronizacji wystawiony zostaje w swym błazeńskim przebraniu na pośmiewisko, zelżony i umęczony, by zadość się stało ekspiacyjnej ofierze i mógł się zacząć nowy cykl.” (Porębski 1975, s. 118).



Poz. 49

Podobnie jak w wypadku *Señki* (poz. 50) oraz *Portretu chłopca w kapeluszu* (poz. 51) od dawna przyjął się datowanie tego obrazu na lata 1846–1848, czemu nie przeczą badania technologiczne.

Wystawy

1921 Paryż (poz. 114); 1934 Warszawa IPS (poz. 183); 1948 Kraków MNK (poz. 25); 1955 Kraków TPSP-MNK (poz. 119, il. 27); 1956 Warszawa Zachęta; 1961 Bordeaux (poz. 26); 1966 Chicago (poz. 116); 1969 Paryż (poz. 264); 1974 Moskwa (poz. 200); 1978 Poznań (poz. 209); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 24); 1987 Belgrad-Sarajewo; 1991 Kielce; 1999/2000 Warszawa (poz. 55, il. na s. 241, s. 236)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XXXVI, s. 65–66, 86; Dobrowolski 1955, il. 36, s. 176; Dobrowolski 1955, il. 17; Masłowski 1957, il. 29, s. 41; Sienkiewicz 1959, t. I, IX, il. 124 (fragm.) il. 124; Zanoziński 1965, il. 78, s. 80; Porębski 1975, il. 65, s. 118; Ostrowski 1985, il. 106, s. 100, 119; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 517; Szpor 1991, il. 41–42, il. VI, s. 124

50. Seńko

Portret Seńki; Portret starego mężczyzny w pancerzu — Seńko; Portret tzw. Seńki; Studium do Don Kichota; Studium do Don Kiszoty; Studium głowy starego wieśniaka; Wieśniak w kapeluszu — „Seńko”

ok. 1846–1848

olej, płótno, 62 × 46,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-734

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Dzięki wzmiance o Seńce w liście artysty z 1845 roku, obraz datowany przez historyków sztuki na okres pobytu w Bolestraszcach. Płótno podobrazia cienie, „krakowskie”, z wcześniejszego okresu, z perłowym kolorem zaprawy prześwitującym spod „pancerza”, użyte było do namalowania portretu kobiety odwróconego i ukrytego pod Seńką. Na tym portrecie powstały dwie wersje twarzy Seńki: spodnia, o dość pogodnym wyrazie twarzy i wierzchnia – wymizerowana. Między obiema wersjami minął czas pozwalający zgromadzić się kurzowi na pierwszej wersji (widoczny w przekrojach próbek warstw malarskich). Obecnie znaną wersję portretu poprzedził wykonany pędzlem szkic budujący formę ramienia i ręki oraz pleców, spod których prześwituje plama brązu z portretu spodniego. Całą uwagę artysta skupił na twarzy modela budując ją duktem ostrego pędzla. Reszta postaci dopowiedziana jest energicznymi smugami farby.

[J. Szpor]

Należy do najwybitniejszych dzieł Michałowskiego. Powstał jako studium do postaci Don Kichota, najprawdopodobniej w związku z zamierzoną przez artystę, lecz nigdy nie zrealizowaną kompozycją na temat błędnego rycerza z Manczy, z którą wiąże się też znany obecnie jedynie z reprodukcji obraz *Don Kichot i Sancho Pansa* (poz. XX)

Miano *Portretu Seńki* uzyskał przez powiązanie (Sterling 1932, s. 65–66) modelu, wynędzniałego wieśniaka o przejmująco smutnym wyrazie twarzy, z bolestraszczyckim chłopem o tym imieniu, którego Michałowski wspomniął w liście do żony w związku z klęską powodzi, jaka dotknęła Bolestraszyce w roku 1845: „Seńko, którego chudą, wyrazistą twarz pamiętać musisz, prosząc o kapustę i tłumacząc się, że choć dawniej zamożny, na potrzebnym mu schodzi dziś, mówił mi, że po tych powodziach wszyscy są biedni, że się góry z dolinami zrównały”.

Artyzm tego dzieła wyraża się w jego oszczędnej i zarazem wyrafinowanej kolorystyce złożonej ze zróżnicowanych odcieni złocistych brązów, w brawurowym modelunku zbroi i balwierskiej miski pełniącej rolę hełmu, w mistrzowskiej charakterystyce psychologicznej modelu.

Obraz łączy się z *Portretem chłopca w kapeluszu* (poz. 51) uznanym za studium do postaci Sancho Pansy, a także z *Kardynałem* (poz. 49). W wypadku tego ostatniego związek ów ma bardzo szczególny charakter i dotyczy nie tylko odniesień do fascynującej artystę kultury hiszpańskiej (Cervantes, Velazquez), lecz także wspólnego obydwu obrazom, dostrzeżonego przez Mieczysława Porębskiego (1975, s. 118) „karnawałowego” ukostiumowania ludzi prostych, pospolitych w szaty przysługujące wyższym stanom, z czego płynie pewna groteskowość, pozorny komizm, kryjący jednak głębię symboliki o archetypowym znaczeniu.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 148); 1948 Kraków MNK (poz. 26, il. nlb.); 1949 Poczdam (poz. 41); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 159); 1956 Warszawa Zachęta; 1961 Bordeaux (poz. 30, il. 49); 1969 Paryż (poz. 269); 1970 Londyn (poz. 339); 1974 Zurych (poz. 152, il. 56); 1975 Bukareszt (poz. 59, il. 59); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 33, il. na s. 17; 1985 Moskwa; 1991 Kielce; 1999/2000 Warszawa (poz. 54, il. nlb. na s. 239, s. 236)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, il. s. 312; Sterling 1932, s. 65/66, 86, il. XXXV; Dobrowolski 1955, il. 33; Dobrowolski 1956, s. 144; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nlb. po s. 256; Masłowski 1957, s. 41, il. 19; Sienkiewicz 1959, s. 34, 42, 52, il. VIII i obwoluta; Zanoziński 1965, s. 80, il. 79; Porębski 1975, s. 119, il. 64; Kozakiewicz 1976, s. 300, il. 136; Ostrowski 1985, s. 100, 119, il. 107



Fig. 50



Fig. 51

51. Portret chłopa w kapeluszu

Portret chłopa w kapeluszu; Sancho Pansa

ok. 1846–1848

olej, płótno, 52,7 × 35,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 283

zakup w 1924 od Wacława Komorowskiego; podczas II wojny światowej zagrabiony przez Niemców, rewindykowany w 1946

Portret powstał przez osadzenie nowej głowy na torsie spodniego portretu. Poprzedni portret to też studium chłopskiej twarzy — tylko odwróconej w przeciwną stronę (zdj. rtg.) Wiejski gatunek płótna i czerwono-brązowa zaprawa bardzo podobne jak w portrecie góralika (poz. 34) namalowanym w podkrakowskich Krzysztoforzycach (ok. 1840), stąd datowanie *post quem*. [J. Szpor]

Szkice rysunkowe tej postaci zob. poz. 242 *verso* i 243.

Przeciwieństwem i zarazem swego rodzaju dopełnieniem Don Kichota był jego giermek Sancho Pansa, wiejski prostak nie pozbawiony jednak pewnej życiowej zaradności. Puciołowata, rubaszna fizjonomia sportretowanego tu chłopa i jego korpu-lentna postać odpowiadają literackiemu opisowi sługi rycerza z Manczy. Podobnie przedstawia się on na obrazie *Don Kichot i Sancho Pansa* (poz. XX). Nawet jeśli *Portret chłopa w kapeluszu* nie powstał jako zamierzony wizerunek giermka najsławniejszego z błędnych rycerzy, to w zestawieniu ze studium tzw. Senki posiada — szczególnie w najgłębszych, archetypowych warstwach symboliki — taki właśnie sens.

Wystawy

1948 Wystawa objazdowa MNW (poz. 24, il. 2); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 70); 1969 Paryż (poz. 268); 1970 Londyn (poz. 338); 1974 Zurych (poz. 154a); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 79, il. 10); 1979 Kraków MNK; 1980 Lucerna (poz. 76, il.); 1988 Nowy Jork (poz. 27); 1999/2000 Warszawa (poz. 253, il. nlb. na s. 237)

Bibliografia

Katalog galerii 1938 (poz. 191); Masłowski 1957, s. 6, 41, il. 74; Sienkiewicz 1959, il. 116; Zanoziński 1965, il. 74; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 450, il. 450; *KMP MNW* 1975, poz. 691, il. 691; Kozakiewicz 1976, s. 300, il. 136, il. (fragm.) XV; Rostworowski, red. 1983, il. 254 – 1986, poz. 423, s. 107; Ostrowski 1985, s. 100, il. b. 95; Dobrowolski [PSB], s. 660; Szpor 1991, s. 115–116, il. 62–64; *Przewodnik MNW* 1995, s. 94, il. b. nlb.



52. Żydzi

Popiersia pięciu Żydów; Studium pięciu Żydów;
Typy żydowskie; Typy żydowskie, pięć popiersi
olej, płótno, 72 × 118

ok. 1845–1855

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-749

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach
Muzeum od 1917

Zdjęcia rtg. oraz inne badania pozwoliły ustalić, iż podobrazem był obraz prowincjonalny, prawdopodobnie XVIII-wieczny, przedstawiający scenę zaręczyn we wnętrzu o gotyckich sklepieniach. Kompozycja ta, już podniszczona, nabita na krosna wykonana przez wiejskiego cieślę (podobne jak w *Beni-szarze* z 1846 roku), odwrócona „do góry nogami”, zamalowana mieszaniną czerni z umbrą, stała się tłem dla *Studium pięciu Żydów*. Rodzaj krosien oraz użytej bieli w warstwie malarskiej wskazuje, że obraz nie mógł powstać wcześniej niż w drugiej połowie okresu bolestraszyckiego.

[J. Szpor]

Wśród licznych przejmujących prawdą i głębią wyrazu studiów portretowych artysty dzieło to zaj-

muje miejsce szczególne. Malarz zestawiał w nim w rodzaj grupowego portretu wylaniające się z mroku, w gruncie rzeczy niezależne od siebie popiersia pięciu Żydów. Każdy z nich reprezentuje odrębny, mistrzowsko scharakteryzowany typ psychofizyczny: od patriarchalnego starca o przygaszonym już wzroku, poprzez pełnego melancholijnej zadumy mężczyznę w sile wieku, aż do młodzieńca z nieco drwiącym uśmieszkiem na ustach. U schyłku XIX wieku pisał o tym obrazie Jerzy Mycielski: „Cały Żyd polski małomiejski, w tem arcydziele głębokiej prawdy i genialnej charakterystyki został na płótnie utrwalony, typy, które dziś już także w części i u nas niknąć poczynają [...], a które jeszcze przed laty 40 i 30 w całej pełni po Sokalach i Tarnobrzegach, Mielcach i Chrzanowach, Buczaczach i Husiatynach kwitły, trzymając zajazdy i karczmy lub faktorując całej okolicznej szlachcie” (1898, s. 368/369).

Dzisiaj tym bardziej jesteśmy skłonni postrzegać to dzieło jako skłaniające do refleksji świadectwo minionego czasu. Marek Rostworowski określił je jako „monument jakby orszaku cadyka; memoriał Żydów polskich i żydowskiego losu” (Rostworowski, red. 1993, s. 6).

Wystawy

1894 Lwów (poz. 765, il. nłb.); 1948 Kraków MNK (poz. 32); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 120); 1956 Warszawa Zachęta; 1966 Chicago (poz. 117); 1969 Paryż (poz. 270); 1970 Londyn (poz. 337); 1979 Kraków MNK; 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 27); 1989 Kraków MNK (s. 18, poz. 791, il. 2, II i fragm. na okładce); 1991 Kielce; 1997 Kraków

Bibliografia

Mycielski 1898, s. 368/369, 379; Kopera 1923, s. 6, poz. 12 il.; Sterling 1932, s. 86, il. XXXIV; Kopera 1929, il. 105, s. 93; Dobrowolski 1955, il. 36; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nłb po s. 288; Dobrowolski 1956, s. 144; Sienkiewicz 1959, il. 119-123, s. 52; Zanoziński 1965, il. 71, s. 29, 80; Rostworowski, red. 1983, il. 232,- 1986, poz. 417, s. 97; Ostrowski 1985, s. 100, il. 123; Szpor 1991, s. 65, 120-121, il. 82-87; Dobrowolski [PSB], s. 660; Rostworowski, red. 1993, s. 6, poz. 1, il. 1

53. Studium głowy chłopca żydowskiego

olej na płótnie, 45,3 x 27

własność prywatna



54. Studium chłopca żydowskiego

Chłopiec żydowski; Młody Żyd; Popiersie chłopca żydowskiego; Portret młodego Żyda; Studium portretowe młodego Żyda; 1840-1848 (?)

olej, płótno, 59,6 x 40

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-753

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 35); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 156); 1956 Warszawa Zachęta (il. 70); 1969 Kraków MNK (poz. 52); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 28, il. na s. 33)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 66, 86; Sienkiewicz 1959, il. 117, s. 52; Porębski 1975, il. 62; Dobrowolski [PSB], s. 660; Rostworowski, red. 1993, s. 336, poz. 440, il. 440

55. Portret Żyda

Głowa Żyda

olej, płótno, 53,5 × 44

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakup w 1979 od Z. M. Legutki; 1969: w antykwariacie Czesława Bednarczyka, w Wiedniu; 1934 i 1932: własność Emila Merwina, Wiedeń; wcześniej własność I. Korwin Milewskiego, Wiedeń; Dominika Łempickiego, wnuka autora



Znakomite studium modelu o nieprzyjemnej, wręcz odstręczającej fizjonomii, w której jednak artysta nie szukał cech karykaturalnych, lecz wytrwale dochodził prawdy o człowieku. Nasuwa myśl o malowanych przez Velazqueza portretach karłów i pomyśleńców, których gwoli rozrywki trzymano na habsburskim hiszpańskim dworze, a których malarz postrzegał bez ich błazeńskiej maski jako istoty ludzkie, i tak też pojmował ich ułomności i brzydotę.

Wystawy

1934 Wiedeń (poz. 4); 1989 Kraków MNK (poz. 795); 1992 Warszawa–Poznań–Kraków (poz. i il. nlb. na s. nlb. 15); 1998 Wrocław–Łódź (kat. poz. i il. nlb. na s. 28); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 31)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 66, 90, il. XXXVII; Dobrowolski 1955, il. 35; Dobrowolski 1956, s. 144; Masłowski 1957, il. 18; Sienkiewicz 1959, il. 112 (jako zaginiony)

56. Wiarus

Mężczyzna w stroju żołnierza napoleońskiego;

Popiersie mężczyzny; Studium portretowe Wiarusa II 1846

olej, płótno, 82 × 66

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-743

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Namalowany na wiejskim, ręcznie tkanym płótnie z zachowanymi brzegami tkackimi. Pełen nierówności gren płótna nadaje obrazowi specyficzną wibrację powierzchni. Zachowały się oryginalne, proste w konstrukcji, mocowane kołeczkami w narożnikach krosna i ręcznie kute gwoździe mocujące płótno. Czerwonawy podkład ze szkicem wykonanym czernią – to dół kompozycji, w której studyjnie malowana twarz skupia uwagę widza.

Cechy technologiczne obrazu, datowanego przez historyków sztuki na 1846 rok, posłużyły jako materiał porównawczy dla innych nie umiejscowionych w czasie dzieł tego malarza.

[J. Szpor]

Przypuszczalnie obraz ten, podobnie jak i dwa inne ujęcia tego samego modelu (poz. 57 i VII) powstał jako studium przygotowawcze do monumentalnego konnego portretu Napoleona z roku 1846 (poz. 95), na co wskazuje podobieństwo wiarusa do przedstawionej tam pojedynczej postaci żołnierza wpatrz-

nego w oblicze „boga wojny”. Na tej podstawie przyjęto datowanie niniejszego obrazu na rok 1846.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 31); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 81); 1956 Warszawa Zachęta; 1979 Kraków MNK; 1980 Paryż; 1984 Wiedeń (poz. 17); 1985 Moskwa; 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1956, s. 132; Dobrowolski 1957a, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 92; Zanoziński 1967, il. 68; Ostrowski 1985, il. b. 87, s. 94; Rostworowski red. 1986 poz. 441; Sienkiewicz 1991, s. 44, il. 92; Szpor 1991, s. 125-126, il. 38-40

57. Wiarus

Mężczyzna w stroju żołnierza napoleońskiego, Portret mężczyzny, Studium portretowe „Wiarusa”, Weteran napoleoński 1846

olej, płótno, 82 × 65

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-735

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 29); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 80); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Paryż (poz. 262); 1980 Paryż; 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86; Czyżewski T. 1934, il., nłb., s. 112; Dobrowolski 1956, s. 132; Dobrowolski 1957a, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 94; Porębski 1975, il. 61; Ostrowski 1985, s. 94

58. Dziadek wiejski

Portret męski; Studium chłopca; Studium głowy; Studium portretowe (Popiersie starszego włościanina)

1848-1855

olej, płótno, 60,5 × 46

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 284

przekaz w 1938 z Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie; podczas II wojny światowej wywieziony przez Niemców, w 1946 rewindykowany



Portret powstał na kilku wcześniejszych kompozycjach, ich liczba jest niemożliwa do ustalenia przy pomocy promieni X. Można jedynie wyróżnić dwa portrety spodnie i kompozycję, której faktura prześwituje na lewym ramieniu „Dziadka wiejskiego”. Trudno jest też ustalić w stratygrafii warstw kolejność ich powstawania, zwazywszy, że każda z kompozycji mogła przyjąć formę końcową lub pozostać na etapie podmalowanego szkicu.

Najwcześniejszą kompozycję datuje gatunek płótna używanego przez Michałowskiego w Krakowie w latach 1835–1840. *Dziadek wiejski* mógł powstać pod koniec twórczości (1848–1855, zważywszy na liczbę poprzedzających go kompozycji), kiedy to artysta, ponownie osiadły w Krakowie, wykorzystywał swe dawne obrazy pod nowe. [J. Szpor]

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 177); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 72); 1964 Włocławek (poz. 8); 1964 Zielona Góra (poz. 8, il. nlb.); 1968 Przemyśl (poz. 10); 1974 Moskwa (poz. 198, il. na s. 33); 1966 Chicago (poz. 120)

Bibliografia

Czyżewski 1934, il. nlb., s. 112; *Katalog PZS* 1932, poz. 175; Sterling 1932, il. na s. 60; *KMP MNW* 1938 (poz. 194); Rogoyska, *Głowa starego wieśniaka*, „Przegląd Kulturalny” 1953, II, s. 33–51; Dobrowolski 1955, il. 34; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nlb. przed s. 257; Masłowski 1957, il. 14; Sienkiewicz 1959, il. 113; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 449, il. 449; Zanoziński 1967, il. 77; *KMP MNW* 1975, poz. 692, il. 692; Dobrowolski [PSB], s. 660; Szpor 1991, il. 88–90, s. 118



**Jeźdźcy – dzieci artyści, amazonki, znajomi,
przejażdżki wierzchem**



Poz. 59

59. Syn artysty na osiołku

Chłopiec na osiołku; Portret syna artysty na osiołku
ok. 1840 (?)
olej, płótno, 70,7 × 56
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. MP 281
zakup w 1954 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Portret namalowany z dużą pieczołowitością w doborze farb jak i stosowaniu efektów technicznych. Szkic wstępny brązem poprzedził kolorystyczne rozplanowanie nieba i zarośli. Partie te były dokończone po wyschnięciu podmalowania przy zastosowaniu półłaserunku w zieleniach i półkryjącej bieli w smugach nieba. Inny gatunek bieli tworzył impasty na ubraniu chłopca i pysku osiołka.

Ta szczególna uwaga w umiejętnym stosowaniu materiałów malarskich i technice ich użycia, charakteryzuje obrazy z jakichś względów ważne dla samego artysty. [J. Szpor]

Wśród wizerunków dzieci Michałowskiego na osobną uwagę zasługują portrety przedstawiające je na kucykach i osiołkach oraz na koniach. W wielu, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni, zaznaczyły się inspiracje konnym portretem barokowym, inne mają charakter realistyczno-rodzajowy. Wspólną ich cechą jest przynależność do jednego z zasadniczych wątków twórczej wyobraźni artysty wiążącego się z kręgiem najbliższych mu osób, a wyrażającego wyodrębniony przez Mieczysława Porębskiego archetyp Dziedzictwa (1975, s. 106–107).

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 157); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 68); 1964 Wrocław (poz. 13); 1964 Zielona Góra (poz. 13); 1967 Poznań (poz. 60 na s. 31); 1974 Moskwa (poz. 192)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Dobrowolski 1957, s. 91; Dobrowolski 1965, s. 134; Sienkiewicz 1959, il. 57; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 456, il. 456; Zanoziński 1965, s. 72, il. 51; *KMP MNW* 1975, poz. 694; Dobrowolski [PSB], s. 660; Szpor 1991, s. 117, il. 19–22; *Przewodnik MNW* 1995, s. 95, il. nlb.

60. Chłopiec na kucu

Chłopczyk na koniu; Portret syna artysty na kucu
ok. 1840–1848 (?)
olej, płótno, 61 × 50
Muzeum Narodowe w Poznaniu
nr inw. Mp 72
zakup w 1950 od Tadeusza Wierzejskiego w Warszawie; 1932: własność Julii Konstantowej Jagińskiej, wnuczki autora



W wypadku niniejszej kompozycji brak jednoznacznych ustaleń na temat osoby dziecięcego modela, którego skromny, pobieżnie zaznaczony strój nie rozstrzyga, czy jest to mały panicz, czy wiejski chłopiec. Jednakże jego dumna poza, daleka od zazenowania pozujących artyście chłopskich dzieci (zob. np. poz. 35) przekonuje, że oto mamy przed sobą portret młodego szlachcica – zapewne jest to wizerunek jednego z synów artysty.

Rysunkowe studium przedstawione tu kuca znajduje się w szkicowniku z tematyką bolestraszycką zawierającym datę 1844 (Muzeum Narodowe w Warszawie, Rys. Pol. 1755/47).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 70 na s. 104); 1968 Przemyśl (poz. 1); 1978 Poznań (poz. 208); 1979 Budapeszt–Bratysława–Praga (poz. 57)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 83; Masłowski 1957, il. 6; Sienkiewicz 1959, s. 62, poz. 64, il. 64

61. Syn artysty na kucu

Konny portret Stanisława, syna artysty; Portret syna artysty na kasztanie; Portret syna Stanisława

ok. 1843 (?)

olej, płótno, 82 × 61

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 288

zakup w 1953 od p. Dębińskiego; 1929: własność rodziny autora



Artysta sportretował tu swego najstarszego syna Stanisława (ur. 1832) w wieku prawdopodobnie około 10–12 lat.

Wystawy

1917 Kraków (poz. 49); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Zurych (poz. 46, il. 48); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 76, il. 7); 1980 Lucerna (poz. 73, il.)

Bibliografia

Kopera 1929, il. 108, s. 97; Dobrowolski 1957a, s. 91; Masłowski 1957, il. 56; Sienkiewicz 1959, il. 56; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 457, il. 457; Zanoziński 1965, il. 50, s. 72; *KMP MNW* 1975, poz. 696, il. 696; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski 1985, il. 117

62. Amazonka

Córka artysty na koniu, Młoda dama na koniu; Portret dziewczyny na koniu

olej, karton, 53 × 40,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-764

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917

Sposób ujęcia konia będący dalekim echem przedstawienia wierzchowca Baltazara Carlosa w znanym obrazie Velazqueza, elegancja pozy i stroju dziewczęcej amazonki, niski horyzont o urozmaiconej linii, niebo pokryte pasmami chmur – wszystko to odnosi *Amazonkę* Michałowskiego do tradycji heroizowanych dworskich portretów konnych epoki baroku.

Obraz charakteryzuje niezwykle wyrafinowana harmonia barw (brunatnokasztanowa maść rumaka, oliwkowa o ciemnym, chłodnym odcieniu suknia amazonki ozdobiona spienionym bielą falbanek kołnierzem, zimne beże gruntu i wreszcie rudoróżowe obłoki na tle przymglonego szarością błękitu nieba) oraz śmiała, syntetyczna forma.

Modelką była zapewne jedna z córek lub siostrzenic malarza.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 23); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 40); 1956 Warszawa Zachęta; 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 6)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 324, il. na s. 319; Kopera 1929, il. 93, s. 87; Sterling 1932, s. 86; Sienkiewicz 1959, il. 68; Porębski 1975, il. 58; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 518, Porębski 1991, s. 27



63. Portret córki artysty Celiny na koniu

Portret córki na koniu

ok. 1853

olej, płótno, 123 × 84,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 287

zakup w 1956 od rodziny autora; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagnińskiej

Na tym płótnie artysta dwukrotnie rozpoczynał malowanie ogromnego portretu tej samej kobiety upozowanej w dwóch przeciwnych kierunkach (zdj. rtg.). Czerni tła tych portretów przebija przez warstwę malarską portretu konnego córki, nadając mu zimny, perłowy odcień.

W kompozycji wierzchniej Michałowski zastosował trzy gatunki bieli dające różne efekty malarskie oraz bardzo drogą wówczas ultramarynę naturalną. Pieczołowitość w stosowaniu tych efektów technicznych łącznie z miejscowo kładzionymi laserunkami świadczy o szczególnym znaczeniu tego portretu dla artysty.

[J. Szpor]

Celina Michałowska (1837–1916) druga z kolei z córek artysty i jego uczennica w zakresie malarstwa, które uprawiała amatorsko; od 1868 zakonnica w klasztorze Niepokalanek w Jazłowie. W roku 1911 opublikowała, jako N. N., opartą na rodzinnych dokumentach pracę pt. *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym*, będącą ważnym źródłem wiedzy na temat kolei życia artysty. Warto dodać, że dochód ze sprzedaży tego wydawnictwa przeznaczyła na ufudowany przez jej ojca Zakład dla Osieroconych Chłopców im. Św. Józefa w Krakowie.

Ujęty profilowo koń idący stępa ku lewej, wykwinna sylwetka amazonki, sugestia lekko górzystego pejzażu, nieco chmurne niebo stanowiące przeważającą część tła oraz pewien wyczuwalny ton dostojności spokrewniają ten obraz z portretem Izabelli de Bourbon pędzla Velazqueza, należącym do najwybitniejszych w sztuce europejskiej realizacji określonego schematu reprezentacyjnych, oficjalnych wizerunków monarszych.

Wyszukaną, chłodną kolorystykę dzieła tworzą różnicowane odcienie czerni, brązów i brązowego różu.

Dzieciące portrety Celiny Michałowskiej zob. poz. I i III.

Wystawy

1929 Kraków TPSP (poz. 194); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 75); 1964 Włocławek (poz. 15); 1964 Zielona Góra (poz. 15); 1974 Rzeszów (poz. 4); 1988 Nowy Jork (poz. 26)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XL, 66–68, 84; Sienkiewicz 1959, il. 71; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 460, il. 460; Zanoziński 1967, il. 57; *KMP MNW* 1975, poz. 698; *KMP MNW* 1979, poz. 681; Ostrowski 1985, s. 98; Szpor 1991, il. 94–99, s. 112–113; *MNW Przewodnik* 1995, s. 87, il. nlb.

Jeźdźcy – dzieci artysty, amazonki, znajomi, przejażdżki wierzchem



Prz. 111



64. Błękitny chłopiec

Blue Boy; Chłopak na koniu; Chłopiec w niebieskim stroju na koniu; Niebieski chłopiec

ok. 1850–1855

olej, płótno, 76 × 59,5

Muzeum Śląskie w Katowicach

nr inw. MŚK/SzM/434

zakup w 1929 w Domu Sztuki w Warszawie dla Muzeum Śląskiego w Katowicach od Dominika Łempickiego, wnuka autora; od czasów powojennych do 1988 w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 145); 1949 Poczdam (poz. 46); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 165); 1956 Warszawa Zachęta; 1970 Londyn (poz. 340); 1974 Zurych (poz. 147); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 77, il. 8); 1980 Lucerna (poz. 74, il.); 1999/2000 Warszawa (s. 242, poz. 56, il. b. nlb. na s. 243)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 342, il. na s. 118; Sterling 1932, s. 83 (własność Muzeum Śląskiego w Katowicach); Niesiołowski 1934, il. nlb. na s. 119; Sienkiewicz 1955, s. 102; Dobrowolski 1956, s. 137, 146; Dobrowolski 1957, s. 238, il. 191; Masłowski 1957, s. 41, il. 27; Matuszczak 1957, poz. 75; Sienkiewicz 1959, il. VI; Zanoziński 1967, il. 52, s. 72; GMP Muzeum Górnośląskie w Bytomiu [b. r. w.]; Ostrowski 1985, il. 90, s. 97; Dobrowolski [PSB], s. 659; Ostrowski [SAP], s. 517, 518; *Malarstwo polskie*, MSK 1996, poz. 125, il. 125

65. Amazonka

Dama w czarnej sukni na siwym koniu

ok. 1850–1855

olej, płótno, 63 × 49,5

Muzeum Śląskie w Katowicach

nr inw. MŚK/SzM/435

zakup w 1929 w Domu Sztuki w Warszawie dla Muzeum Śląskiego w Katowicach od Dominika Łempickiego, wnuka autora; od czasów po II wojnie światowej do 1988 w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu



Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 136); 1949 Poczdam (poz. 45); 1955 Kraków MNK-TPSP (s. 53, poz. 166, il. 42); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Zurych (poz. 149); 1978 Poznań (poz. 212); 1999/2000 Warszawa (poz. 56, il. nlb. na s. 243)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, il. na s. 315; Sterling 1932, s. 83; Niesiołowski 1934, il. na s. tytułowej; Sienkiewicz 1955, s. 102; Dobrowolski 1956, il. 10, s. 114; Matuszczak 1957, poz. 76; Masłowski 1957, il. 26; Sienkiewicz 1957, s. 139; Sienkiewicz 1959, il. 73 i 74 (fragm.); Zanoziński 1965, il. 56, s. 73; GMP Muzeum Górnośląskie w Bytomiu [b. r. w.] il. nlb. I, s. nlb. 5; Kozakiewicz 1976, il. 130 i 131 (fragm.), s. 300; Ostrowski 1985, s. 98; Dobrowolski [PSB], s. 659, 660; *Malarstwo polskie*, MSK 1996, poz. 124, il. 124

66. Amazonka

ok. 1850–1855

olej, płótno, 52,5 × 43

własność prywatna

od kwietnia do października 1998 w ekspozycji w Galerii Muzeum Narodowego w Sukiennicach w Krakowie jako depozyt (ND 8743)



Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 67

67. Amazonka

Młoda kobieta (córka) na koniu; Portret młodej kobiety na koniu

ok. 1850–1855

olej, płótno, 61 × 47,5

Muzeum Literatury w Warszawie

nr inw. ML.K.1070

zakup w 1962 od rodziny autora



Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 70; Ostrowski [SAP], s. 519

68. Amazonka

Amazonka na siwku na tle zieleni

ok. 1850–1855

olej, płótno, 55 × 45

Muzeum Okręgowe w Białymstoku

nr inw. MB/S/384

zakup w 1961; wcześniej własność T. Wierzejskiego; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagnińskiej, wnuczki autora



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Ostrowski [SAP], s. 518

69. Portret konny

Kazimierza Skórkowskiego

olej, płótno, 73 × 55

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 593

na odwrocie w lewym dolnym rogu czarną farbą: *Kazimierz Skórkowski; Pinx Piotr Michałowski*

zakup w 1966 od Janiny Ozdzeńskiej



Bibliografia
KMP MNW 1975, poz. 687, il. 687; *MNW Przewodnik* 1995, s. 94, il. nlb.

70. Maksymilian Oborski na koniu

Maksymilian Oborski na siwku;

Portret Maksymiliana Oborskiego na koniu

1840–1848 (?)

olej, płótno, 89 × 62

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-1011

zakup w 1960 od Andrzeja Oborskiego; 1913: własność Wacława Oborskiego, Mielec



Portret malowany na grubym workowym płótnie przesączonym na wylot białą zaprawą. Rodzaj czerwono-brązowej imprimitury tonującej biel zaprawy nie został wykorzystany w tworzeniu kolorytu obrazu zakładanego kryjąco grubą warstwą farb. Naprężenia w nierównym wysychaniu warstw farby spowodowały ostrowate rozejścia się, szczególnie w partiach bieli (na nogach konia).

Brak oryginalnych krosien stanowi przeszkodę w potwierdzeniu, iż obraz został namalowany na wsi w okresie bolestraszyckim (1840–1848), na co wskazuje gatunek płótna i sposób przygotowania zaprawy. [J. Szpor]

Maksymilian Oborski, nota biograficzna zob. poz. 16.

Jest to portret nie tylko jeźdźcy, ale i konia — pięknego araba przedstawionego przez artystę z dbałością o uchwycenie jego cech indywidualnych. Być może przedstawiony tu został ów Beniszar, którego Maksymilian Oborski, mieszkający w nieodległej od Bolestraszyce Sieniawie, wypożyczał Michałowskiemu jako model do rumaka cesarza Napoleona (poz. 145).

Wystawy

1910 Kraków; 1913 Kraków (poz. 127); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 127); 1966 Chicago (poz. 118); 1967 Poznań (poz. 21 na s. 80); 1969 Paryż (poz. poz. 271, il.); 1970 Londyn (poz. 334, il. na s. 17); 1974 Zurych (poz. 150); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 32); 1991 Kielce

Bibliografia

Tyg. Il. 1910 (2) 683; Dobrowolski 1956, s. 134; Sienkiewicz 1959, il. 72, il. 75 (fragm.); Zanoziński 1965, il. 54, s. 73; Grajewski 1972, nr 1048; Ostrowski 1985, s. 97, il. 134; Dobrowolski [PSB], s. 660; Ostrowski [SAP], s. 518; Porębski 1991, s. 27

71. Młody człowiek na koniu

Jeździec w czerwonej czapce; Portret mężczyzny na koniu

olej, płótno, 76 × 59,5

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 71

zakup w 1950 w Gdyni; pochodzi z kolekcji Dominika Łempickiego, wnuka autora



Wystawy

1925 Kraków ZPAP; 1956 Warszawa Zachęta; 1978 Poznań (poz. 210); 1979 Budapeszt (poz. 58)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. 15; Sienkiewicz 1959, il. 69

Bibliografia

Sienkiewicz 1955, s. 108; Sienkiewicz 1959 s. 62, il. 65; Zanoziński 1965, s. 73; Łukaszewicz 1965, s. 6, 23, il. s. 15; *Malarstwo polskie*, 1967, s. 75, poz. 309; *Przewodnik MNWr*, 1974, s. i il. nlb; *Kat. MNWr* 1992, poz. 270 (il.); Ostrowski [SAP], s. 519

[opr. B. Studzińska]

72. Chłopiec na koniu

olej, płótno, 76 × 59

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VIII-399

przekaz w 1948 z Ministerstwa Kultury i Sztuki (zakup Centralnej Komisji Zakupów Muzealnych w 1947); 1934: własność Henryka Dembińskiego



Cechy fizjonomiczne i ubiór dziecka wskazują, iż jest to jeden z pracujących na folwarku chłopców stajennych lub „podwórzowych”, których Michałowski często przedstawiał w kompozycjach rodzajowych a także portretach; ich postaciom „daleko do wykwintu dzieci czy przyjaciół artysty” (Zanoziński 1965, s. 73). W wizerunkach tych nie dostrzegamy jednak cech karykatury.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (s. 10, poz. 146); 1950 Sopot (s. 2, poz. 18); 1956 Warszawa Zachęta

73. Jeździec

Jeździec na koniu

olej, płótno, 53,5 × 39,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 589

zakup w 1960 za pośrednictwem antykwariatu Desa; 1932: własność Józefa Kuczyńskiego w Krakowie



Postać jeźdźcy nie dokończona.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 66; *KMP MNW* 1975, poz. 686, il. 686



74. Upadek z konia

ok. 1837 (?)

olej, płótno, 39,5 × 47

własność prywatna w Warszawie

Tadeusz Dobrowolski (1957a, s. 84) wysunął sugestię, że jeźdźcem, któremu przydarzył się ów niefortunny wypadek, jest być może sam Michałowski – byłby to więc przykład autokarykatury artysty. Temat przejażdżki konnej oraz żywa kolorystyka zbliżają ten obraz do prac malowanych przez Michałowskiego około 1850. Z uwagi jednak na ewidentne cechy wspólne z obrazem *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa* (zbliżony format, podobny układ planów i sposób malowania, niemal identyczna sylwetka wspiętego białego konia; poz. 122) datowany jest na ogół na rok 1837.

Wystawy

1954 Kraków TPSP (poz. 92, il. nlb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 70); 1998 Warszawa Salon Rempexu (poz. 17, il.)

Bibliografia

Dobrowolski 1955, il. 27; Dobrowolski 1956, il. 35, s. 130, 145; Dobrowolski 1957, s. 233, il. IV; Dobrowolski 1957a, przyp. 5 na s. 83–84, s. 87–88; Sienkiewicz 1959, il. 42; Zanoziński 1965, s. 66; Ostrowski 1985, s. 86; Agra-Art 8.06.1997, poz. 7; Dobrowolski [PSB], s. 659; Rempex, Warszawa 24.01.1999

75. Przejażdżka wierzchem

Przejażdżka

ok. 1850–1855 (?)

olej, płótno, 51 × 63,7

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 4484

przekaz w 1987 Ministerstwa Kultury i Sztuki, w zbiorach Muzeum od 1954 jako depozyt



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1964 Włocławek (poz. 12); 1964 Zielona Góra (poz. 12); 1974 Rzeszów (poz. 2, il.); 1978 Poznań (poz. 213)

Bibliografia

Masłowski 1957, s. 5; Sienkiewicz 1959, s. 51, il. 60; Zanoziński 1965, s. 72, il. 48; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 455, il. 455; KMP MNW 1975, poz. 693, il. 693

76. Jeźdźcy

Jeźdźcy na koniach

ok. 1850–1855

olej, płótno, 68 × 105

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 4649

przekaz w 1954 Ministerstwa Kultury i Sztuki; od 1962 w depozycie w Muzeum Okręgowym w Radomiu



Jeździec na pierwszym planie stanowi wariant *Błękitnego chłopca*.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 69)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 59; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 446, il. 446





Jeździec – żołnierz, wódz, rycerz



Poz. 77

77. Ludwik Popiel na koniu

Paweł Popiel na koniu; Paweł Popiel w stroju krakusa na koniu
1831–1832

olej, płótno, 53 × 44

Muzeum Narodowe w Kielcach

nr inw. MNKi/M/1018

w Muzeum od 1946; wcześniej w zbiorach Popielów w Kurozwękach

Portret ten powstał zapewne podczas pobytu Michałowskiego w Krakowie i Podgórzu wkrótce po upadku powstania listopadowego i bezpośrednio wiąże się z jego wydarzeniami, przedstawia bowiem jeźdźcę w mundurze pułku krakusów — jazdy powstańczej wystawionej kosztem obywateli województwa krakowskiego. Długo uchodził za portret Pawła Popiela, który jednak podczas powstania służył w jeździe poznańskiej (zob. Ostrowski 1985, s. 40, przyp. 54).

Jest jednym z zaledwie trzech zachowanych obrazów olejnych z okresu sprzed wyjazdu artysty do Paryża w roku 1832. Liczący już wówczas ponad trzydzieści lat utalentowany malarz-amator ustalił w nim tak charakterystyczny dla jego późniejszej twórczości typ jeźdźcy na siwym koniu. „Portret stanowi też zapowiedź specyficznego traktowania przestrzeni obrazowej, organicznie otaczającej główną postać, ale zaledwie zasugerowanej uciekającym w głąb terenem pod nogami konia oraz falistą linią horyzontu” (Ostrowski 1985, s. 40). Anatomiczne cechy wierzchowca — krótki łeb z okrągłą linią pyska i szerokimi chrapami, cienkie pęciny — zbliżają go do koni Aleksandra Orłowskiego, co jest charakterystyczne dla wczesnej twórczości Michałowskiego.

Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 15); 1956 Warszawa Zachęta;
1979 Kraków MNK

Bibliografia

Dobrowolski 1956, il. 31, s. 119; Dobrowolski 1957a, s. 80/81;
Sienkiewicz 1959, il. 1; Zanoziński 1965, s. 43; Modrzejewska,
Oborny 1971, poz. 108, il. nłb.; Dobrowolski [PSB], s. 658; Ostrowski 1985, il. 21, s. 40; Rostworowski, red., 1986, poz. 381; Ostrowski [SAP], s. 518

78. Kirasjer na gniadym koniu

Kirasjer w pancerzu

1832 (?)

olej, płótno, 59 × 50

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 588

zakup w 1957 od Stanisławy Szeptyckiej; 1932: własność Aleksandra Szeptyckiego w Korczynie



Obraz studyjny malowany w paryskiej pracowni Charleta (1832–1833). Cienkie charakterystyczne płótno używane przez Michałowskiego w Paryżu. Krosno malarzkie o konstrukcji nie stosowanej później przez artystę w Polsce. Biała zaprawa stonowana brązowąą imprimaturą, na niej wykonany pędzlem szkic wstępny z zamarkowaniem rozplanowania akcentów barwnych. Postać na koniu malowana gładko, kryjąco, z pełną skrupupowaniem ostrożnością w operowaniu pędzlem i kładzeniu niewielkich płaskich impastów, jakby uciążliwość studiowania ciągle tych samych rekwizytów odbierała radość tworzenia. [J. Szpor]

Obraz ten, sztywny i nie zapowiadający późniejszej malarskiej brawury Michałowskiego, zdaje się stanowić regres w stosunku do charakteryzującego się pewną swobodą konnego portretu Ludwika Popiela (poz. 77). Wynika to z faktu, że powstał bez wątpienia jako swego rodzaju szkolne studium w pracowni Nicolas-Toussaint Charleta, w której progi Michałowski

wstąpił dzięki protekcji znawcy i mecenasa sztuki hrabiego de Mussigny (Michałowska 1911, s. 56), wkrótce po przybyciu do Paryża w roku 1832.

Atelier Charleta (1792–1845), malarza blisko niegdyś zaprzyjaźnionego z nieżyjącym już wówczas Theodorem Gericault, jak również z Horacym Verne-tem, w owym czasie w Paryżu nieobecnym, skupiało artystów i miłośników sztuki z kręgów bonapartystowskich. Nauczanie odbywało się tam w sposób daleki od akademickich zasad. Nowe, romantyczne tendencje wyrażały się też w odejściu od ustalonych tradycji tematów na rzecz współczesnej tematyki militarno-rodzajowej. Z pewnością te właśnie okoliczności skłoniły Michałowskiego do podjęcia nauki u mistrza, którego ewidentnie przewyższał talentem. Spora grupa prac, zarówno olejnych (poz. 129–135 i in.), jak i akwarel i rysunków (poz. 198–210, 259–264 i in.), dokumentuje ten okres twórczości artysty.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1961 Zabrze; 1964 Włocławek (poz. 2); 1964 Zielona Góra (poz. 2); 1967 Poznań (poz. 56 na s. 30)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 83; Dobrowolski 1957a, s. 90; Sienkiewicz 1957, s. 112; Sienkiewicz 1959, il. 5; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 441, il. 441; Zanoziński 1965, s. 49, 51–52; Ostrowski 1985, il. 25, s. 43–44, 49; Szpor 1991, il. 5–7, s. 112 (1833–1834)

79. Kirasjer na koniu

1832 (?)

olej, papier, 36 × 30,5 (w świetle passe-partout)

własność rodziny artysty



Podobnie jak *Kirasjer na gniadym koniu* (poz. 78) jest to studium z pracowni Charleta, co więcej, przedstawia najprawdopodobniej tego samego modela, a w każdym razie tego samego konia. Poczynając właśnie od studiów pracownianych, artysta rysował i malował francuskich kirasjerów wielokrotnie. Zapewne większość z tych prac ujęta jest w niniejszym katalogu, ale np. katalog wystawy w zorganizowanej przez Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie w roku 1934 wymienia m. in. cztery niedużego formatu obrazy olejne o tej tematyce, które obecnie nie są znane (kat.: 1934 Warszawa IPS, poz. 114, 115, 117, 118).

80. Kirasjer trzymający konia za uzdę

1832 (?)

olej, papier, 30, 2 × 33 (w świetle passe-partout)

własność rodziny artysty



Zob. poz. 79

81. Kirasjer na siwym koniu

ok. 1835 (?)

olej, płótno, 58 × 48,5

własność prywatna w Warszawie

zakup w 1997 w Warszawie; wcześniej w rękach prywatnych w Krakowie



W ciągu około trzech lat, jakie najprawdopodobniej dzieli ten obraz od pierwszych, sztywnych kompozycji przedstawiających francuskich kirasjerów, Piotr Michałowski, intensywnie pracujący w Paryżu nad formowaniem swego niezwykłego talentu, osiągnął ogromną swobodę i niezrównane mistrzostwo w malowaniu fascynujących go motywów barwnie umundurowanych wojskowych na koniach. Świadczy o tym prezentowana tu kompozycja — pełna dynamiki i zarazem harmonii, charakteryzująca się ponadto żywą, doskonale zestrojoną kolorystyką.

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 32, 61, il. 6; Zanoziński 1965, s. 51; Agra-Art 9.03.1997, poz. 36



Poz. 82

82. Szwoleżer w ataku

Lekkokonny polskiej gwardii; Ulan na koniu
olej, płótno, 62 × 46
sygnowany u dołu po lewej: *P. Michałowski*
własność prywatna, zakupiony w domu aukcyjnym w Warszawie;
1932: własność Julii Konstantowej Jagińskiej w Krakowie

Szczegóły umundurowania wskazują, że jest to szwoleżer sformowanego przez Napoleona w kwietniu 1807 roku Pułku Lekkokonnego Polskiego Gwardii Cesarskiej, którym dowodził Wincenty Krasiński. W skład tego pułku wchodziła głównie, choć nie wyłącznie, młodzież szlachecka. Pułk wślawił się m. in. w bitwach pod Somosierrą i Wagram. Jeden z jego szwadronów towarzyszył cesarzowi na Elbę.

Bibliografia
Sterling 1932, il. na s. 33, s. 83; Sienkiewicz 1959, il. 32; Charazińska, Micke-Broniarek, Tyczyńska 1995, il. 13;

83. Krakus na siwym koniu

Krakus na koniu
olej, płótno, 49 × 31
Muzeum Okręgowe w Toruniu
nr inw. MT/M/250/N
zakup w 1949

Należy do serii krakusów zapoczątkowanej przez Michałowskiego rysunkiem w szkicowniku ze stycznia 1832 (poz. 191, k. 31; Ostrowski 1985, s. 72) wykonanym pod świeżym wrażeniem wydarzeń powstania listopadowego. Obraz powstańczej bitwy z udziałem tego pułku, w którym służyło wielu znajomych malarza, najwyraźniej zajmował jego wyobraźnię, o czym świadczą m. in. kolejne studia szarżującego krakusa na siwym koniu, jak np. akwarela ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (poz. 270), a także obrazy olejne: *Krakusi* (poz. 113) oraz *Krakusi w natarciu i studium konia* (poz. 123).

Na temat oddziału krakusów zob. poz. 77.



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 31; Ostrowski 1985, il. 41, s. 57, 72; Ostrowski [SAP], s. 519



Poz. 84

Forastudio Otto, Wien

84. Błękitny huzar

Huzar na siwym koniu; Österreichischer Husar
1836–1837

olej, płótno, 26 × 20

Österreichische Galerie, Belvedere, Wiedeń

nr inw. 1618

zakup w 1914 od Jerzego Mycielskiego; w latach 1955–1986
w Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie

W połowie września roku 1835 Piotr Michałowski powrócił z Paryża do Krakowa wezwany przez ojca, który „coraz cięższym obciążony wiekiem, zatęsknił za synem i zapragnął go mieć przy sobie” (Michałowska 1911, s. 64). Z pewnością wobec nadzwyczajnego powodzenia, jakim wówczas cieszyły się w Paryżu „Micalouskiego” akwarele z motywem koni, jak również związanych z tym perspektyw świetnej kariery artystycznej na tamtejszym gruncie, nie była to decyzja łatwa. Z ambitnych planów malarz jednak nie zamierzał rezygnować i urządziwszy pracownię w obszer-nych pomieszczeniach pałacu Wielopolskich, nadal tworzył prace przeznaczone na sprzedaż, głównie na rynku francuskim, w czym pośredniczyli paryscy marszandzi oraz osiadły we Francji teść artysty Antoni Ostrowski (zob. Ostrowski w katalogu wystawy: 1999/2000 Warszawa, s. 246).

W latach 1835–1837 Michałowski namalował liczne prace olejne i akwarelowe przedstawiające oddziały kawaleryjskie a także pojedynczych kawalerzystów. Oprócz nadal zajmujących go wątków francuskich podjął również miejscowe tematy. Jego uwagę przyciągnęli zwłaszcza „błękitni huzarzy”, zwani tak ze względu na ciemnobłękitny kolor mundurów, należący — o ile wiadomo — do stacjonującego w Podgórzu 10. Pułku Huzarów austriackich im. króla pruskiego Fryderyka Wilhelma. Michałowski poświęcił im kilka pięknych prac — zob. poz. 85, 107–109.

Prezentowany tu wizerunek huzara na wspiętym koniu stanowi studium jeźdźcy pierwszego od widza w szeregu po lewej stronie w dwóch niemal identycznych wersjach kompozycji *Błękitni huzarzy* w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach (poz. 108) oraz w Österreichische Galerie w Wiedniu (poz. 109).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1984 Wiedeń (poz. 12)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. nlb. po s. 16; Sienkiewicz 1959, il. 36; Ostrowski 1985, s. 69

85. Huzar austriacki na koniu

Huzar austriacki; Huzar na siwym koniu; Jeździec
olej, płótno, 63 × 50

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 4748

zakup w 1957 od Stanisławy Szeptyckiej; od 1985 w depozycie
w Muzeum Lubelskim w Lublinie; 1932: własność Aleksandra
Szeptyckiego w Korczynie; 1894: Jana Szeptyckiego w Przylbicach



Seria huzarska powstawała od około 1836 roku po lata pięćdziesiąte włącznie, jak o tym świadczą obrazy: *Oddział huzarów austriackich* (poz. 114) i *Potyczka* (poz. 128). Złożyły się na nią przedstawienia pojedynczych jeźdźców i oddziałów. Te pierwsze, jak się wydaje, były szczególnie liczne. Niektóre pokazano na lwowskiej wystawie w 1894 roku, choć Jerzy Mycielski (1897, s. 384) ubolewał, że nie wystawiono „kilku najpiękniejszych”, znajdujących się wówczas w posiadaniu Władysława Michałowskiego w Krakowie. Wspomniany autor podkreślał zawartą w tych wizerunkach trafną charakterystykę barwności niebieskich huzarskich mundurów, „igrających w słońcu a podnoszonych złocistymi odbłaskami sznurów i pętlic, migotaniem światła na złotym obszyciu i guzach [...], na kołpakach z kitami białymi, na szablach i ostrogach kolczastych, a wreszcie na lśniącej sierści” wierzchowców wszelkiej maści.

W pierwszej połowie XIX wieku wszystkie europejskie armie były jeszcze barwnie umundurowane. Michałowski pozostawał pod wrażeniem ich urody, wiadomo, że już w swych studenckich latach na krótko bodaj wyjeżdżał z Getyngi do Hanoweru, by podziwiać tamtejsze wojskowe parady i wykonywać przy tym szkice.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Jasiński 1904, s. 37, il. nlb.; Sterling 1932, s. 83; Sienkiewicz 1959, il. 34; *KMP MNW* 1975, poz. 670, il. 670

86. Huzar na koniu

Huzar austriacki na koniu; Kawalerzysta na koniu
1836–1850 (?)
olej, płótno, 61 × 46
własność prywatna; wcześniej w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków; – zakupiony w 1984 od państwa Michałowskich w Toronto; 1957: własność Romana Michałowskiego w USA



Wystawy
1992 Warszawa–Poznań (poz. nlb., s. nlb. 6, il. nlb., s. nlb. 7); 1998 Wrocław (poz. i il. nlb. na s. 21); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 33)

Bibliografia
Melbechowska 1960, s. 318, il. 3

87. Artylerzysta na koniu

ok. 1844 (?)
Artylerzysta na białym koniu
olej, karton, 54 × 27,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-757
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917

Jak słusznie zauważył Jerzy Sienkiewicz (1957, s. 124), artylerzysta jest wariantem żołnierza na siwym koniu po prawej stronie w obrazie *Przejazd artylerii przez rzekę* (zob. poz. 116).

Wystawy
1948 Kraków MNK (poz. 6); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK–TPSP (poz. 44); 1956 Warszawa Zachęta (il. 62); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 4, il. na s. 22); 1991 Kielce

Bibliografia
Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1956, s. 124; Sienkiewicz 1959, il. 23; Porębski 1991, s. 29



Poz 87

88. Strzelec konny gwardii napoleońskiej

Huzar na koniu; Oficer strzelców konnych; Strzelec konny gwardii olej, płótno, 59,5 × 49,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-758

Zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Obraz malowany na zaprawie podbarwionej półkryjąco czerwonym brązem wykorzystanym jako tło pod zieleni rękawa czy partię ziemi w dole kompozycji. Mimo wykonania na płótnie szkicu wstępnego, Michałowski zmienił już po impastowym namalowaniu konia jego układ. Zamazał tłem nieba ustawiony profilem łeb oraz zarys zadu i ogona (zdj. rtg. i IR) i namalował je ponownie w widocznym obecnie układzie.

Powstał w ciągu kilku dni, łącznie z poprawkami i zmianami kompozycji, co dało efekt mieszania wysychających spodnich warstw z kolorem świeżo nakładanym ostrą szczecinią pędzla. W lewym górnym rogu obrazu widoczna na zdjęciu rtg. twarz (?) – być może z rozpoczętej wcześniej kompozycji. [J. Szpor]

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 17); 1955 Kraków MNK –TPSP (poz. 45); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Moskwa (poz. 185); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 5); 1991 Kielce

Bibliografia

d'Abancourt 1931, il. na s. 288; Sterling 1932, s. 85; Kopera 1929, il. 100; Dobrowolski 1956, il. 8, s. 114, 123; Sienkiewicz 1959, il. II; Ostrowski 1985, s. 47; Ostrowski 1988, il. 33, s. 116; Porębski 1991, s. 29

89. Napoleon konno wydający rozkazy

Napoleon na białym koniu

ok. 1835–1837 (?)

olej na płótnie 71,5 × 57,5

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VIII-415

przekaz w 1948 z Ministerstwa Kultury i Sztuki; 1934, 1932 i 1929: własność Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora; w 1911 u Marii z Michałowskich Łempickiej, córki autora

Piotr Michałowski przeżył w dzieciństwie wielki narodowy entuzjazm i czas nadziei związany z osobą cesarza Francuzów. Przez całe życie pozostawał pod urokiem legendy Napoleona – „boga wojny”, głównego bohatera doby romantyzmu. Fascynacji tej dawał często wyraz w swej twórczości, poczynając od wczesnej kopii ryciny J. F. Swobacha (Schwebacha) przedstawiającej bitwę pod Wagram (poz. 158) aż po snute u schyłku życia plany monumentalnego malowidła na temat Somosierry, prawdopodobnie właśnie z postacią cesarza.

Portret niniejszy to jeden z najwcześniejszych olejnych wizerunków Napoleona pędzla Michałowskiego. Niemal identycznie – ze względu na układ postaci i konia – artysta wyobraził cesarza w akwareli pod tym samym tytułem, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (poz. 276). Prace te stanowią z kolei nawiązanie do powstałej w okresie paryskim (1832–1835) statuetki, która przedstawia Napoleona unoszącego w geście rozkazu prawą rękę (poz. 455; zob. Ostrowski 1985, s. 57, 80).

Wystawy

1925 Kraków ZPAP; 1929 Kraków–TPSP (poz. 203); 1934 Warszawa IPS (s. 7, poz. 110); 1950 Sopot (s. 1, poz. 8); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Zurych (poz. 142); 1975/1976 Warszawa Zachęta–Katowice BWA (poz. 74); 1984 Berlin (poz. 62, il. b)

Bibliografia

Łuniński 1911, il. s. 73; Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, s. 27, 61, il. 9; Zanoziński 1965, s. 55; Łukaszewicz 1965, s. 5–6, 23, il. s. 7, 8; *Malarsstwo polskie*, 1967, s. 75, poz. 306 (il.); *Przewodnik*, 1974, s. i il., nlb.; Kozakiewicz 1976, s. 300, il. 133; *Przewodnik*, 1983, s. i il., nlb.; Ostrowski 1985, s. 57, 80, 165, il. 103; Ostrowski 1988, s. 172, il. 27; *Katalog zbiorów*, 1992, poz. 269, il. VII; Ostrowski [SAP], s. 519

[opr. B. Studzizba]





90. Napoleon na wspiętym koniu

Napoleon

olej, płótno, 70 × 57,7

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 291

zakup w 1968; w Muzeum od 1945 jako depozyt Ireny Woytowiczowej; podczas II wojny światowej wywieziony przez Niemców, w 1946 rewindykowany; 1934, 1932: własność Gustawa Wertheima w Warszawie

Chronologia poszczególnych wizerunków Napoleona nie jest znana i jedynie w odniesieniu do niektórych z nich istnieją pewne hipotetyczne ustalenia. Poczynając od *Napoleona konno wydającego rozkazy* aż po monumentalny obraz warszawski wizerunki te układają się jak gdyby w pewien ciąg ilustrujący kolejne fazy ruchu konia i jeźdźcy. Napoleon jest w nich zwrócony w bok ku swym (nie zawsze ujętym w kompozycji) żołnierzom, z ręką wyciągniętą gestem rozkazującym, lekko odwiezioną, lub też oburącz trzymającą wodze.

Niniejszy portret różni się od pozostałych zarówno pod względem formy malarskiej, jak i przedstawieniem ognistego rumaka (wyjątkowo wysoko wspiętego, z otwartym pyskiem i rozwianą grzywą), a także nieco odmiennym upozowaniem cesarza, spoglądającego wprost przed siebie. Zaznaczona umownie przestrzeń otaczająca bohatera wodza pozwala domyślać się skalnego zrębu jako „cokołu” wierzchowca, otchłani przepaści pod jego wzniesionymi kopytami, ściany niebotycznych skał oraz prześwieconych blaskiem obłoków. Kolorystyka tego obrazu, co znamienne dla wielu dzieł artysty, jest oszczędna i zarazem ogromnie wyrafinowana.

Napoleon na wspiętym koniu nasuwa na myśl patos i dynamikę *Napoleona na przełęczy św. Bernarda* Davida, realizm jego postaci z obrazu *Przejście Napoleona przez Alpy* Delaroche’a czy też żywiołowość i siłę niektórych koni Delacroix.

Cechy romantyzmu, obecne w całym *oeuvre* Michałowskiego, ujawniły się w tym płótnie szczególnie wyraziście. Tadeusz Dobrowolski (1955, s. 155, 157–158) zwrócił uwagę na niewątpliwie, „choć ani bezpośrednie, ani zamierzone” związki Michałowskiego z Mickiewiczem, wyrażające się w podjęciu przez obydwa twórców tematyki napoleońskiej i wiązanie z nią podobnych treści. I malarz, i poeta „mieli w oczach wizję boga wojny, który *Otoczon chmurą pułków, tysiącem dział zbrojny, Wprzągłszy w swój rydwan orły złote obok srebrnych, Od puszczy libijskich latał do Alpów podniebnych, Ciskając grom po gromie: w Piramidy, w Tabor,*

W Marengo, w Ulm, w Austerlitz Zwycięstwo i zabor
Biegły przed nim i za nim. Stawa czynów tyłu,
Brzemienna imionami rycerzy, od Nilu
Szła hucząc ku północy ...”

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 109); 1956 Warszawa Zachęta (il. 67); 1975/1976 Warszawa–Katowice BWA; 1977 Paryż (poz. 42); 1980 Lucerna (poz. 69); Moskwa 1985 (poz. nlb.)

Bibliografia

Sterling 1932, il. na s. 19; Dobrowolski 1957a, s. 90; Sienkiewicz 1959, il. 10 i 11 (fragm.); *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 443, il. 443; Zanoziński 1967, s. 55, il. 14; KMP MNW 1975, poz. 669, il. 669; Ostrowski 1985, s. 80, 101, il. b. 67

91. Napoleon na siwym koniu

Napoleon; Napoleon na siwym koniu zwróconym w prawo; Napoleon wydający rozkaz

olej, płótno, 60,5 × 49,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-744

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



W obrazie tu prezentowanym zwraca uwagę specyficzny ruch rumaka wspiętego ku prawej, lecz z łbem zwróconym w silnym skrucie w stronę widza. W podobnym ujęciu przedstawił Michałowski wierzchowca w obrazie *Rycerz na siwym koniu* (poz. 101) oraz — z tą głównie różnicą, że w prze-

ciwnym kierunku — w *Lisowczyku* (poz. 98) a także w *Strzelcu konnym gwardii* (poz. 88). Schemat ten zapożyczył z heroizowanego barokowego portretu konnego i przetworzył odpowiednio do swych celów, bez wątpienia posługując się przy tym studiami z natury, jakkolwiek tego rodzaju silny skręt konia w skoku w rzeczywistości nie jest możliwy.

Napoleon nosi w tym przedstawieniu ciemno-zielony mundur strzelców gwardii.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 15); 1954 Kraków TPSP; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 46); 1956 Warszawa Zachęta; 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 71); 1977 Paryż (poz. 41); 1980 Paryż

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1957a, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 14

92. Napoleon na siwym koniu

olej, płótno, 70 × 55

Muzeum Literatury w Warszawie

nr inw. ML. K. 977

zakup w 1959 od rodziny autora w Krakowie; 1911: własność Marii z Michałowskich Adamowej Łempickiej, córki autora, w Krzysztoforzycach



Wystawy

1984 Lwów (poz. 762)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 371; Łuniński 1911, il. na s. 73; Ostrowski [SAP], s. 519

93. Napoleon na koniu

Napoleon

olej na płótnie 53 × 44

Muzeum Sztuki w Łodzi

nr inw. MS/SP/M/157

zakup w 1937 od Tadeusza Wierzejskiego ze Lwowa; skradziony w 1945 przez okupanta, odzyskany w 1947; 1913: własność Teresy Morstin w Krakowie

W kompozycji pojawia się motyw postaci grenadierów, co skłoniło Tadeusza Dobrowolskiego do uznania jej za studium do portretu Napoleona z Muzeum Narodowego w Warszawie, na którym dostrzegamy wpatzonego w cesarza, jakby „adorującego” go żołnierza (poz. 90). Według Dobrowolskiego, portret z muzeum łódzkiego powstał później od przedstawiającego jedynie postać Napoleona obrazu z Muzeum Narodowego w Krakowie (poz. 91) (Dobrowolski 1956, s. 132–133, tenże 1957a, s. 90).

Jerzy Zanoziński wyraził pogląd, iż wizerunek niniejszy należy do najwcześniejszych przedstawień tej serii, zauważył, że Napoleon „ukazany w gwałtownym ruchu jakby powstrzymywania rozpędzonego konia [...] przypomina tym ruchem niektórych *Kirasjerów*” (1965, s. 54).

Jan K. Ostrowski (1985, s. 80) uznał portret za jedno z kolejnych ogniw cyklu po akwareli *Napoleon wydający rozkazy* z MNK (poz. 276) i portrecie z Muzeum Narodowego we Wrocławiu (poz. 89).

O szczególnej ekspresji obrazu przesądza dynamiczny układ postaci jeźdźcy i konia a także tło rozjaśnione na horyzoncie świetlistą, czerwona łuną, która sugeruje bitwę lub nadchodzącą burzę. W kompozycji tej, podobnie jak w innych portretach Napoleona, Michałowski inspirował się *Bitwą pod Jeną* Horacego Verneta: z obrazu tego przejął motyw zgrupowanych w szeregu, w narożu płótna, grenadierów (rozbudowany szczególnie w akwareli krakowskiej).

Zob. *Napoleon pod Champaubert*, poz. 279.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 139, il. nlb. po s. 28); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Moskwa (poz. 186); 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 73, il. 14); 1977 Paryż (poz. i il. 43)



Bibliografia

Kopera 1929, s. 91, fig. 99; Dobrowolski 1956, s. 132–133; Dobrowolski 1957a, s. 90–91; Zrębowski 1957, s. 27, 89, il. 12; Sienkiewicz 1959, s. 61, il. 8; Porębski 1962, il. s. 106; Zanoziński 1965, s. 54–55; *Rocznik MS*, 1965, s. 18, il. 32; Ostrowski 1985, s. 80

[opr. B. Studzińska]

94. Napoleon na koniu

Napoleon na białym koniu

1846 (?)

olej, płótno, 67,5 × 55

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-736

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wizerunek ten jest najbliższy monumentalnemu obrazowi warszawskiemu i niewykluczone, że bezpośrednio poprzedził jego tworzenie. Podobieństwo to wyraża się zarówno w sposobie ujęcia Napoleona, jak i zwłaszcza wierzchowca, który przypomina też konia z obrazu łódzkiego (poz. 93), odróżniając się jednak zdecydowanie większą dynamiką.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 16); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 150, il. 36); 1956 Warszawa Zachęta; 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 70); 1977 Paryż (poz. 40); 1980 Paryż

Bibliografia

Kopera 1923, s. 5/6, poz. 10 il.; Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1956, il. 40, s. 133; Sienkiewicz 1959, il. 12 i 13 (fragm.); Porębski 1975, il. 55; Ostrowski 1985, s. 82

95. Napoleon

Apoteoza Napoleona; Napoleon na koniu; Napoleon na siwym koniu 1846 (?)

olej, płótno, 259 × 204,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. 35757

w Muzeum od 1935, depozyt Dominika Łempickiego; 1897: własność Marii z Michałowskich Łempickiej, córki autora, w Krzysztoforzycach, następnie jej syna Dominika Łempickiego, w Warszawie; przed 1939 w gabinecie marszałka Edwarda Rydz-Śmigłego



Celem dążeń Michałowskiego na polu sztuki było malarstwo monumentalne, w którym pragnął zrealizować zajmujące jego wyobraźnię heroiczne tematy. Prezentowany tu, nie w pełni wykonany, wielki obraz podsumowujący, jak się wydaje, wcześniejsze związane z tym tematem doświadczenia malarza, pomyślany był jako apoteoza Napoleona z położeniem nacisku na żołnierską legendę tej postaci. Poprzedziły go studia zarówno całej kompozycji, jak też pięknego, godnego bohaterskiego wodza białego konia.

łego rumaka (poz. 145) oraz postaci wiarusa (poz. 56, 57). Ten ostatni, jak o tym świadczy niedokończony fragment niniejszego obrazu na skraju po lewej, miał z uwielbieniem wpatrywać się w oblicze „boga wojny”. Tadeusz Dobrowolski wręcz przypisał mu funkcję adoranta (1957a, s. 84).

Portret ten to pierwsza podjęta przez artystę próba w zakresie malarstwa monumentalnego. Nie dziwi więc, że niezbyt udana. Niezrównany w obrazach małych formatów, nie miał Michałowski okazji zdobycia doświadczenia w kompozycjach o wielkiej skali. Rady poszukiwał w dziełach dawnych mistrzów, jak o tym świadczy fragment listu pisanego przezeń wiosną 1846 roku z podróży do Holandii: „W jednym obrazie Pottera, którego nieforemny sztych u siebie mamy, znalazłem rozwiązanie prawie wszystkich trudności, które wykonanie zwierząt wielkości naturalnej przedstawiać może. Jest to śmiały, szeroki sposób oddawania szczegółów bez ujmy całego efektu – nikt tak nie pojmował natury jak on – tej się odtąd będę trzymał wskazówki” (Michałowska 1911, s. 95).

Datowanie omawianego dzieła na rok 1846 przyjęto na podstawie czasu powstania studium głowy konia do tego obrazu ustalonego hipotetycznie w związku z korespondencją artysty.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 74); 1961 Bordeaux (poz. 27)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 372; Michałowska 1911, s. 64; d'Abancourt 1931, s. 320; Sterling 1932, s. 42, 88; Sterling 1934, s. 6; Dobrowolski 1955, il. 21; Dobrowolski 1956, s. 133; Dobrowolski 1957a, s. 84 (jako *Apoteoza Napoleona*); Sienkiewicz 1959, s. 44, il. 15; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 454, il. 454; Zanoziński 1965, s. 53, 55, il. 15; *KMP MNW*, 1975, poz. 683, il. 683; Kozakiewicz 1976, s. 33, poz. 133, il.; Ostrowski 1985, s. 78, 82, 84, il. 69; Ostrowski [SAP], s. 517; *Przewodnik MNW*, 1995, s. 88, il. nlb

96. Rycerz na białym koniu

Rycerz w pancerzu na koniu

olej, płótno, 65 × 49,5

Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy

nr inw. MOB/S. 218

zakup w 1961 w Krakowie; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagińskiej, wnuczki autora



W twórczości Michałowskiego od dawna wyodrębnia się grupę obrazów określaną zwykle jako cykl hetmańsko-rycerski (Ostrowski 1985, s. 108). Są to malowane olejno lub akwarelą przedstawienia samotnych jeźdźców, w większości heroizowanych podług barokowych wzorów: rycerzy, rajtarów, lisowczyków, Czerkiesów, hetmanów. Cykl ten artysta zapoczątkował prawdopodobnie wkrótce po powrocie z Paryża do Krakowa i kontynuował aż po kres życia. Jego chronologia uchwytana jest tylko częściowo, gdyż do pewnych tematów i rozwiązań malarz powracał tutaj, jak to zwykle czynił, wielokrotnie i w różnym czasie, głównie jednak w latach czterdziestych XIX wieku.

Akwarelowa wersja tej kompozycji — poz. 295.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1965 Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe (poz. 51, il. 11); 1999 Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe, (poz. 1)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 83; Ostrowski [SAP], s. 518

97. Rycerz na białym koniu

Rycerz na siwym koniu

olej, płótno, 53 × 43,5

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 74

zakup w 1953 w Poznaniu



Wystawy

1913 Warszawa Zachęta; 1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 67 na s. 104)

Bibliografia

Tyg. Il. 1913 (1) s. 305; Niewiadomski 1926, il. nlb., s. 71 (pt. *Studium*); Masłowski 1957, il. 16; Sienkiewicz 1959, il. 46; *Arcydziela*, 1971, poz. 10, il.; *Przewodnik MNP* 1971, s. 20, il. nlb. 9 (wyd. II: 1977, s. 26, il. 20) Grajewski 1972, nr 10493

98. Lisowczyk

Jeździec polski; Jeździec w stroju polskim

olej, płótno, 61 × 47,5

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 1247

przekaz w 1956 z Komisji Zakupów Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie

To uderzające rysem heroizmu i patosu przedstawienie polskiego jeźdźcy na pełnym dynamiki, wspięty do skoku białym koniu stało się przedmiotem osobnych badań (Ostrowski 1984; tenże, 1988, s. 115–136), w których wykazano jego barokową genealogię i zinterpretowano treści.

Malarz w sposób mniej lub bardziej świadomy nawiązał tu do wielowiekowej tradycji konnego wizerunku władcy i bohatera. Schemat ikonograficzny tego typu przedstawień ukształtowany w starożytności i przejęty przez sztukę wczesnochrześcijańską, spopularyzowany następnie w średniowieczu, zwłaszcza w bogatej ikonografii św. Jerzego, stosowany na szeroką skalę i wciąż nasycany aktualnymi treściami w czasach nowożytnych, żywotny był jeszcze w dobie romantyzmu, czego dowodzą zarówno dzieła Delacroix jak i prace Verneta.

Bezpośredni wzór dla *Lisowczyka* stanowiła zapewne akwaforta Romeyna de Hooghe'a *Gloryfikacja Sobieskiego na tle bitwy pod Chocimiem* lub zależna od niej kompozycja Bacciarellego na ten sam temat. Michałowski przedstawił jednak nie konkretną postać historyczną, lecz trudny do bliższego określenia typ polskiego jeźdźcy w stroju z XVII lub XVIII wieku, ujętego w konwencji „narodowego heroizmu”.

Tytuł obecny wprowadził Jerzy Sienkiewicz (1959, s. 36) podążając za wzmianką Celiny Michałowskiej i zarazem, jak można sądzić, odnajdując w obrazie echo legendy lisowczyków — szeroko znanej w Europie z męstwa i wielkiej sprawności bojowej nieregularnej jazdy polskiej, założonej w początkach XVII wieku przez Aleksandra Józefa Lisowskiego.

Dostrzeżono też możliwość (Ostrowski 1988, s. 130) uznania konnych bohaterów Michałowskiego (z kompozycji niniejszej oraz z zaginionego obrazu *Jeździec polski* – zob. poz. XV) za konfederatów barskich. Przywołany autor podkreśla jednak, że interpretacje te „nie są konieczne dla odczytania zasadniczego przesłania zawartego w obrazach Michałowskiego. Myśl artysty dąży w nich bowiem nie do odtworzenia jednostkowej sytuacji, ale do alegorycznej syntezy bohaterskiej przeszłości narodu” (*loc. cit.*, s. 131).



Wystawy

1894 Lwów (poz. 776) [pt. *Wojownik polski na siwym koniu*, 64 × 52, „Ubrany w czerwone szarawary, złoty żupan i czerwony kontusz. Na głowie czarna czapka z białym piórem. W prawej ręce trzyma dobytą szablę. W głębi zgiełk bitwy”. Zbliżone wymiary i opis zdają się jednoznacznie wskazywać na niniejszy obraz, jednakże trudno wykluczyć, że zapis dotyczy zaginionego *Jeźdźca polskiego* – por. poz. XV]; 1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 68 na s. 104); 1974 Moskwa (poz. 190)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 47; Zanoziński 1967, il. 31; Suchocki 1980, s. 147–148, 151, il. 11; Ostrowski 1984, *passim*, il. 1; Ostrowski 1985, s. 84–85, 106, 108, il. 100; Ostrowski 1988, rozdz. 5, *passim*, il. 31

99. Jeździec na siwym koniu

olej, płótno, 60 × 44,5

własność rodziny autora; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagnińskiej



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

100. Husarz na koniu

olej, płótno, 52 × 43

własność prywatna; 1913: własność Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1913 Kraków (poz. 78)

101. Rycerz na siwym koniu

Rycerz na białym koniu

olej, płótno, 67,5 × 56

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 3500

zakup w 1948 od Jana Michałowskiego; 1934, 1932: własność

Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1894 Lwów (poz. 778); 1934 Warszawa IPS (poz. 113), 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 66); 1964 Włocławek (poz. 7); 1964 Zielona Góra (poz. 7)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 44; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 448, il. 448; *KMP MNW* 1975, poz. 672, il. 672; Ostrowski 1988, s. 116; *Przewodnik MNW* 1995, il. 92

102. Rycerz na gniadym koniu

Jeździec polski; Jeździec w hełmie; Rycerz na koniu; Rycerz na wspinającym się koniu; Rycerz w hełmie

olej, płótno, 86,5 × 62

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-751

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 181); 1948 Kraków MNK (poz. 19); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 161); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Paryż (poz. 265); 1970 Londyn (poz. 335); 1973 Malbork Zamek; 1974 Tokio (poz. 122); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 34); 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85, il. na s. 61; Dobrowolski 1956, il. 30; Sienkiewicz 1959, il. 45; Zanoziński 1967, il. 33; Ostrowski 1985, s. 84, 85



Poz. 103

103. Stefan Czarniecki na koniu

Czarniecki na białym koniu; Hetman Czarniecki na koniu; Starzec na siwym koniu; Stefan Czarniecki; Studium do hetmana olej, płótno, 76 × 59

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-748

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Wiejskie, ręcznie tkane płótno i niefazowane krosna to podobrazie pod dwukrotnie malowaną wersję Czarnieckiego. Pierwsza wersja to hetman w kołpaku na głowie, siedzący na białym koniu zwróconym w lewą stronę. Druga wersja przekomponowana została w odwrotnym kierunku. Szkic nowego układu wykonany brązem i czernią wtopił się w jeszcze mokry kolor konia ze spodniej wersji. Nowa postać hetmana powstawała etapami, np. poły szuby to mieszanina efektu wcierniania błękitu w jeszcze nie wyschniętą warstwę ugru, refleksy czerwieni zostały nałożone już po wyschnięciu spodniej warstwy malowidła.

Zbyt grube nawarstwienia farb spowodowały powstanie charakterystycznych zmarszczeń, tzw. linoksydowych, w okolicach głowy hetmana w obu wersjach. [J. Szpor]

„Marzył o Sali Hetmanów, chciał być ją mieć w murach odnowionych naszego krakowskiego Zamku i rad by był przyozdabiać ją portretami na koniach wielkości naturalnej naszych wojowników i wodzów, wyobrażeniami naszych dawnych bitew” — zanotowała Celina Michałowska (1911, s. 64). Zamyśl ten być może łączył się z pierwszymi planami odnowy zamku — z roku 1830 — autorstwa F. M. Lanciego (Ostrowski 1985, s. 110).

Bezpośrednich inspiracji dla tej idei na gruncie krakowskim mogły artyście dostarczyć znane mu bez wątpienia od lat młodzieńczych historyczno-patriotyczne malowidła Michała Stachowicza w Gabinetie Historycznym Pałacu Biskupiego oraz w Sali Jagiellońskiej Collegium Maius.

Z tym właśnie zamiarem stworzenia monumentalnych malowideł do wnętrza zamku królewskiego na Wawelu zwykło się wiązać genezę cyklu hetmańsko-rycerskiego. Jan K. Ostrowski uściśla tę kwestię, wiążąc z wawelskimi planami Michałowskiego tylko te spośród przedstawień, które odnoszą się do konkretnych postaci historycznych, jak wyszczególnieni w związku z tym przez E. Rastawieckiego (1857, t. III, s. 518) sławni męzo wie: Karol Chodkiewicz, Stanisław Rewera Potocki, Stefan Czarniecki i Klemens Branicki. Wyobrażenie powszechnie znanych osobistości miało służyć jasności przekazu na temat dziejów ojczystych.

Ich dobór był niewatpliwie odbiciem narodowego kultu wielkich hetmanów zrodzonego w Polsce wkrótce po upadku Rzeczypospolitej Szlacheckiej (zob.: Z. Żygulski jun., *Hetmani Rzeczypospolitej. Dzieje narodu i państwa polskiego*, t. II, z. 25, Kraków 1994).

Spośród postaci wymienionych powyżej tylko Stefan Czarniecki został przez Michałowskiego namalowany w technice olejnej. Identyfikacja Czarnieckiego (1599–1665) — otaczanego szczególnie czcią, sławionego m. in. *Mazurkiem Dąbrowskiego* — nie budzi wątpliwości, gdyż malarz nawiązał do ikonografii tego wodza najprawdopodobniej zależnej od portretu z roku 1659 pędzla Brodero Matthisena. Warto zauważyć, że z analogicznych wzorów musiał korzystać January Suchodolski malując *Śmierć Czarnieckiego*.

Na tym jednak wszelkie podobieństwo pomiędzy tymi, w zasadzie współczesnymi sobie obrazami kończy się. Utwór Michałowskiego bowiem to arcydzieło niezrównane „w swym nierealnym, wizyjnym kolorycie” (Porębski 1991, s. 29), w niezwykłej lekkości form i materii przy równocześnie celnej charakterystyce jeźdźcy i konia owianych jakąś wirującą, świetlistą mgłą.

Szkic rysunkowy do tego dzieła znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, wersja akwarelowa natomiast (zob.: Sienkiewicz, 1959, il. 181) jest w posiadaniu prywatnym.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 180); 1948 Kraków MNK (poz. 20); 1949 Poczdam (poz. 40); 1955 Kraków TPSP (poz. 154); 1956 Warszawa Zachęta; 1961 Bordeaux (poz. 29); 1969 Paryż (poz. 267); 1970 Londyn (poz. 336); 1974 Zurych (poz. 145); 1978 Poznań (poz. 211); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 30, il. na s. 24)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1955, il. 24; Dobrowolski 1956, il. 38, s. 132; Masłowski 1957, il. 25; Sienkiewicz 1959, s. 51, il. V; Porębski 1962, s. 115; Zanoziński 1967, il. 32, s. 69; Porębski 1975, il. 53; Ostrowski 1985, il. 102, s. 84, 85, 101; Szpor 1991, s. 125, il. 27–34; Dobrowolski [PSB], s. 659; Porębski 1991, s. 29–30



Poz. 104

104. Rajtar na koniu

Jeździec w stroju szwedzkim; Rajtar, Rycerz w stroju szwedzkim; Rycerz w stroju szwedzkim na białym koniu
1845–1848 (?)

olej, papier naklejony na tekturę, 62 x 48,3

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 290

zakup w 1948; w latach 1957-1974 w depozycie w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie

Obraz malowany na kremowym papierze, z powodu zniszczeń podklejony został wtórnie tekturą. Sposób malowania przypomina malarstwo akwarelowe, gdzie lekkość farb wodnych zastąpiły laserunkowe i półlaserunkowe farby olejne. Kompozycja naszkicowana najpierw ciemnym brązem, a następnie malowana z wielkim rozmachem farbami olejnymi z wtapieniem w siebie warstw „mokre w mokre”. Jedynie koń malowany impastowo z widoczną fakturą pędzla, a postać jeźdźcy pozostawiona w formie brązem lawowanego szkicu, uzupełniona impastową bielą rękawic, kołnierza i kapelusza. Analogie z obrazami z lat 1845–1848 wskazywałyby na powstanie kompozycji w tym okresie. [J. Szpor]

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 66); 1974 Moskwa (poz. 191);

1999 Rapperswil (poz. 42, il. b. na s. 95)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. 23; Sienkiewicz 1959, il. 48; KMP MNW 1975, poz. 675, il. 675; Szpor 1991, il. 49–52, s. 118

105. Rajtar

Jeździec szwedzki na gniadym koniu; Jeździec w stroju z XVII wieku; Szwed na koniu; Rycerz na koniu

1846–1848 (?)

olej, płótno, 53,5 x 44

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 292

zakup w 1946 od p. Mańkowskiego; 1932: własność Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Obraz obcięty wzdłuż lewej krawędzi, nabity na nieoryginalne krosna. Rajtar malowany na spodnim portrecie mężczyzny, którego głowa znajduje się w centrum kompozycji (zdj. rtg.). Gren grubego wiejskiego płótna, wibrujący w cienko malowanych partiach ziemi i nieba, ginie pośrodku nawarstwień kompozycji, a warstwa malarska mimo impastów staje się gładza i spękana.

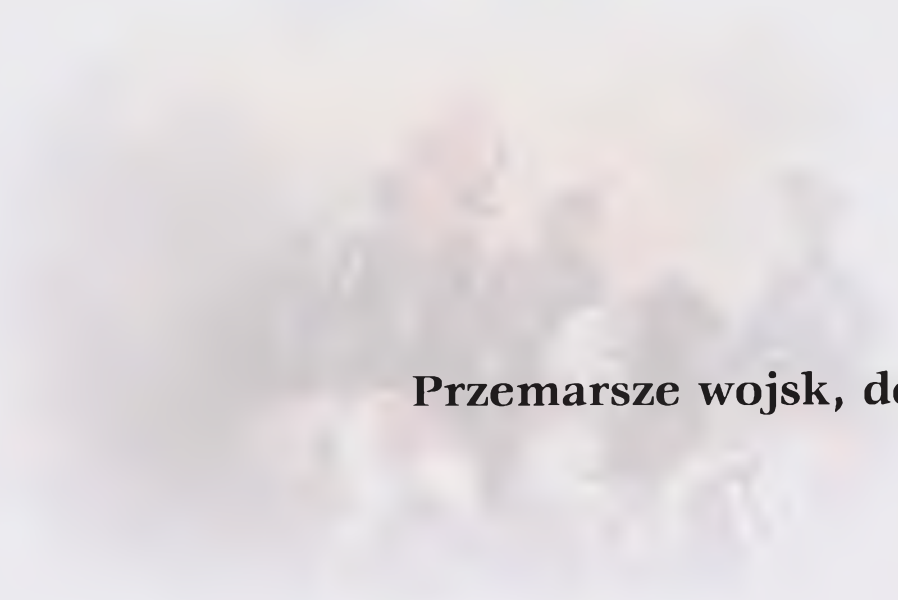
Spodni portret powstał prawdopodobnie na początku pobytu Michałowskiego w Bolestraszcach, po 1840 roku. *Rajtar* — przypominający sposobem malowania *Stefana Czarnieckiego na koniu* — powstał zapewne w latach 1846–1848. [J. Szpor]

Wystawy

1950 Sopot (il. nlb. 1); 1956 Warszawa Zachęta (il. 74); 1964 Włocławek (poz. 6); 1964 Zielona Góra (poz. 6, il. nlb.); 1967 Poznań (poz. 59 na s. 31); 1974 Zurych (poz. 148, il. 55); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 74, il. 5); 1980 Lucerna (poz. 71, il.); 1988 Nowy Jork (poz. 24)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 321, il. na s. 314; Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 49; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 447, il. 447; Zanoziński 1967, il. 30; *KMP MNW* 1975, poz. 673, il. 673; *KMP MNW* 1975, fr., poz. 656; Kozakiewicz 1976, il. 132, s. 300; Ostrowski 1985, il. 71, s. 85; *Przewodnik MNW* 1995, il. nlb. na s. 92



Przemarsze wojsk, defilady

106. Kirasjerzy

Kirasjerzy francuscy

przed 1835 (?)

olej, płótno, 55 × 67,5

własność prywatna w Warszawie; 1934: własność Ludwika Hieronima Morstina; 1929: Ludwika Morstina w Krakowie; 1913: Teresy Morstin w Krakowie



Obraz ten to jedno z wczesnych ogniw serii kirasjer-skiej zapoczątkowanej w Paryżu w pracowni Charleta i długo jeszcze później kontynuowanej także po powrocie artysty do kraju.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 140); 1929 Kraków TPSP (poz. 197);
1934 Warszawa IPS (poz. 116)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 7

107. Jazda austriacka

Błękitni huzarzy

1836

olej, płótno, 49 × 63,5

sygnowany, data u dołu po lewej: 1836. P. Michałowski
Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-1319

zakup w 1995 z funduszy ofiarowanych przez firmy i osoby prywatne



Kompozycja namalowana dokładnie według szkicu wykonanego pędzlem i czernią. Zamarkowana z dodatkiem bituminów sfera ziemi spowodowała później spękania wierzchnich warstw malarskich, łącznie z mikrorozciekami w warstwie sygnatury. Niebo tworzone bielami z różem i żółcią prześwituje stalowym podkładem obwładając miejsce na zaplanowany sztandar (zdz. rtg.). Z dużą konsekwencją Michałowski namalował pierwszoplanowe postaci, przykładając ogromną wagę do szczegółu umundurowania i oddając wiernie choćby rangę, różnicując kolorem oblamowania czapra: złoty u oficera i żółcień u szeregowych.

Niewiele widocznych jest w promieniach X poprawek autorskich w ustawieniu koni i ułożeniu ich nóg. Powstawały one przez mieszanie się impastów bieli z czernią podmalowania. W obrazie nie zachowały się oryginalne krosna, choć szerokość dawnych listew (4 i 4,5 cm) pozostała odbita na licu. Płótno równo i gęsto tkane, z zachowanym jednym brzegiem tkackim, z uwagi na ścisłe datowanie obrazu (1836 r.) posłużyło do badań porównawczych dla innych nie sygnowanych dzieł.
[J. Szpor]

Jak już wspomniano (poz. 84), temat austriackich huzarów pojawił się w twórczości Piotra Michałowskiego wkrótce po jego powrocie w roku 1835 z Paryża do Krakowa. Poza terytorium Rzeczypospolitej Krakowskiej, w Podgórzu usytuowanym na drugim brzegu Wisły, stacjonowały pułki austriac-

kie. Swą urodą (barwne, bogato zdobione mundury, piękne konie) przyciągnęły uwagę malarza rozmiłowanego w tematyce militarnej, stając się dlań bogatym źródłem motywów. Nie sposób określić liczby powstałych w związku z tym prac. Z pewnością nie wszystkie udało się zgromadzić w niniejszym katalogu, zwłaszcza że w owych latach Michałowski nie tylko wiele malował, ale i sprzedawał (do Francji, Austrii), co później nie miało już miejsca. I tak np. list Julii Michałowskiej do ojca z 11 marca 1837 zawiera wzmiankę, że „z Gratz w tych dniach będą także 400 fr. za huzary, bo już mamy wiadomość, że X. Lichtenstein zapłacił” (cyt. za: Ostrowski, katalog wystawy: 1999/2000 Warszawa, s. 246), w innym zaś mowa o „prześlicznym” obrazie na ten sam temat przeznaczonym niechybnie do Paryża. Wiadomo też, że *Błękitnych huzarów*, obraz olejny, „jeden z tych tak poszukiwanych i cenionych, jakie wyszły spod mistrzowskiej ręki Piotra Michałowskiego” (cyt. za Sienkiewicz 1959, s. 47), posiadał w swych zbiorach Piotr Moszyński, który nabył go na wencie dobroczynnej przypuszczalnie w roku 1849 (wg Encyklopedii Orgebranda (s. 473) obraz ze zbiorów Moszyńskiego to *Huzarzy powracający z rewii*). Seria huzarska kontynuowana była przez malarza jeszcze po roku 1850 (zob. poz. 114).

Na temat proveniencji niniejszego obrazu brak danych. Kompozycja ta, z pominięciem jeźdźca na czele oddziału, istnieje w niemal identycznej postaci także w technice akwareli (poz. 314).

Bibliografia

Katalog wystawy: 1999/2000 Warszawa, s. 240 (Ostrowski)

108. Błękitni huzarzy

Austriaccy dragoni; Dragoni

1836–1837

olej, płótno, 53 × 65

Muzeum Śląskie w Katowicach

nr inw. MŚK/SzM/441

zakup w 1932 od Józefy Błazowskiej w Ryczowie; 1929: własność barona Mieczysława Błazowskiego w Ryczowie



Zob. poz. 107.

Regularne szregi oddziału kawalerii w marszu złożone z wielokrotnie powtórzonych, coraz dłuższych postaci jeźdźców, a także odwrócony tyłem do widza pojedynczy jeździec na pierwszym planie należą do rozwiązań kompozycyjnych chętnie stosowanych przez Michałowskiego w przedstawieniach kawalerii.

W zbiorach Österreichische Galerie istnieje niemal identyczna wersja tej pracy (poz. 108), od której niniejsza różni się jedynie nieco bardziej wyrazistym zaakcentowaniem dynamiki ruchu. Również jeździec na skraju po lewej został przez Michałowskiego opracowany osobno (poz. 84). Omówioną kompozycję artysta wykonał ponadto w technice akwareli (zob.: Sterling 1932, il. X).

Wystawy

1929 Kraków TPSP (poz. 201); 1934 Warszawa IPS (poz. 125); 1999/2000 Warszawa (s. 248, poz. 59, il. nlb. na s. 249)

Bibliografia

GMP Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, 1957, poz. 74, il. 2; Zanoziński 1967, il. 28; GMP Muzeum Górnośląskie w Bytomiu [b.r.w.], s. nlb. 5; Ostrowski 1985, il. 53, s. 69/70; Ostrowski [SAP], s. 517; *Malarstwo polskie*, MŚK 1996, poz. 122, il. 122



Foto: Studia Ono, Wien

109. Błękitni huzarzy

Husaren in hellblauen Uniformen; Österreichische Husaren in blauen Uniformen; Rewia huzarów
1836–1837

olej, płótno, 60 × 71

Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń

nr inw. 1683

zakup w 1914 od Jerzego Mycielskiego; w latach 1955–1986 w Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie w Wiedniu

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1984 Wiedeń (poz. 14, il. na s. 29)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, il. na s. 301; Sienkiewicz 1955, s. 104; Dobrowolski 1957a, s. 91; Porębski 1975, il. 41; Kunsthistorisches Museum 1967, poz. 84; Ostrowski 1985, s. 69; Ostrowski [SAP], s. 517; Katalog wystawy: 1999/2000 Warszawa, s. 248 (Ostrowski)

Zob. poz. 107 i 108.



Fotostudio Otto, Wien

110. Czerwoni ułani

Französische rote Ulanen; Oddział ułanów austriackich;
Österreichische Ulanen

ok. 1837

olej, płótno, 50 × 63

Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń

nr inw. 1684

w latach 1955–1986 w Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie
w Wiedniu; zakup w 1914 od Jerzego Mycielskiego; wcześniej
w zbiorach Michałowskich w Dobrzechowie

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1984 Wiedeń (poz. 13)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 40; Kunsthistorisches Museum 1967,
poz. 85; Ostrowski 1985, il. 54, s. 70

„Wbrew potocznemu mniemaniu nie są to ułani austriaccy, a francuscy, o czym świadczą szczegóły mundurowe oraz kolory proporczyków. Malowidło nie powstało więc na podstawie studiów z natury, ale jako wspomnienie pobytu we Francji” (Ostrowski 1985, s. 70).



111. Defilada przed Napoleonem

Defilada Gwardii przed Napoleonem; Defilada kawalerii przed Napoleonem;

olej, płótno, 68,5 × 94,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 289

zakup w 1946; pochodzi ze zbioru Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora, w Krzysztoforzycach

Obraz podzielony na sferę ziemi podmalowaną brązami z dodatkami asfaltu (przyczyna powstania szerokich spękań) i sferę nieba — podłożoną stalowym kolorem rozjaśnionej czerni. Rozplanowanie jeźdźców i koni ulegało korektom w trakcie malowania. Powiększył się orszak jeźdźców o sylwetki na tle chmur a także liczbę końskich nóg u konia dosiadającego przez oficera. [J. Szpor]

W kompozycji tej doszła do głosu fascynacja artysty urodą kawalerii w ruchu z jednej strony, z drugiej zaś legendą napoleońską: galop oddziału strzelców konnych gwardii ubranych w ciemnozielone mun-

dury i brązowe bermudy obserwuje cesarz Napoleon siedzący na grzbiecie białego wierzchowca, naszkicowany pobeżnie na dalszym planie po prawej.

Wystawy

1929 Kraków TPSP (poz. 204); 1929 Poznań PWK (poz. 4); 1934 Warszawa IPS (poz. 173); 1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 57 na s. 31); 1969 Paryż (poz. 261, il.); 1970 Londyn (poz. 331); 1974 Zurych (poz. 144, il. 54); 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 75); 1980 Lucerna (poz. 70); 1988 Nowy Jork (poz. 24)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1955, il. na s. 99; Sienkiewicz 1959, il. 29; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 444, il. 444; Porębski 1962, il. nlb. s. 107; Zanoziński 1965, s. 62; Kozakiewicz 1976, il. 125, 128 (fragm.), s. 300; Ostrowski 1985, il. 55, s. 70/71; Szpor 1991, il. 77-78, s. 119-120 (datowanie: 1844-1846 do 1855 na podstawie krosien i płótna); *Przewodnik MNW* 1995, il. nlb., s. 90



112. Generał Dwernicki na czele Drugiego Pułku Ułanów

Dwernicki na czele ułanów; Jen. Dwernicki na czele pułku;
Rewia ułanów

ok. 1840–1850 (?)

olej, płótno, 74 × 117

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-732

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach
Muzeum od 1917

Obraz stanowi przemyślaną w szczegółach kompozycję. W trakcie malowania nie było, tak jak w wielu „na gorąco” powstających obrazach Michałowskiego, zamysłów pozostawionych na etapie szkicu wstępnego czy przesunąć kompozycyjnych. Jedyne zmiany (zdj. rtg. i IR) to ustawienie łba i nóg konia pod Dwernickim. Apoteoza oręża polskiego zostaje tu wyrażona środkami malarskimi – kontrastowego zestawienia jaśniejących srebrem szeregów II Pułku Ułanów cieniem brązów orszaku cara. [J. Szpor]

Generał Józef Dwernicki (1779–1857) – uczestnik ofensywy wojsk Księstwa Warszawskiego w Galicji w roku 1809 oraz kampanii napoleońskich w latach 1812–1814. W armii Królestwa Polskiego w 1829 roku uzyskał stopień generała brygady. Walczył

następnie w powstaniu listopadowym, wstąpił się zwłaszcza w zwycięskiej bitwie pod Stoczką. Po pobycie na emigracji we Francji, osiadł w 1849 roku w Galicji. Dwernickiego rysował i malował Michałowski wielokrotnie (zob. poz. 182 i 283).

Artysta połączył rodzajowy motyw galopującej konnicy z określoną sytuacją historyczną: wizytą w Warszawie w roku 1829 cara Mikołaja I z okazji jego koronacji na króla polskiego. Car, przedstawiony po lewej na wspiętym białym koniu, oraz znajdujący się po jego lewej stronie wielki książę Konstanty (zob. poz. 170 i 171), sportretowany zaledwie kilkoma pociągnięciami pędzla, odbierają paradę wojsk Królestwa Polskiego. Przed nimi galopem przechodzi pułk ułanów z gen. Józefem Dwernickim na czele, będącym tu postacią centralną i pierwszoplanową.

Cechy stylistyczne obrazu wskazują, że powstał około dziesięciu do dwudziestu lat po dacie przedstawionego wydarzenia.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 116); 1948 Kraków MNK (poz. 3); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 72); 1956 Warszawa Zachęta (il. 65); 1969 Paryż (poz. 260); 1970 Londyn (poz. 330); 1980 Paryż; 1984 Wiedeń (poz. 15)

Bibliografia

Kopera 1923, s. 5, poz. 7, il.; Kopera 1929, s. 98, il. 11; Sterling 1932, s. 86; Czyżewski 1934, il. nlb. s. 111; Dobrowolski 1956, s. 125, przyp. 17; Dobrowolski 1957a, s. 84, przyp. 5; Porębski 1962, s. 117; Zanoziński 1965, il. 23; Ostrowski 1985, il. 56, s. 71, 115; Porębski 1991, s. 30 (przed 1840); Dobrowolski [PSB], s. 659



113. Krakusi

Krakusi na koniach; Oddział konnych krakusów; Oddział krakusów;

olej, płótno, 60 × 90

sygnowany u dołu po prawej: P Michałowski

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-752

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Pierwotnie kompozycja rysowała się nieco odmiennie. Szeregi krakusów na białych koniach wiódł oficer jazdy liniowej (zdz. rtg.). Dowódca z narzuconą na ramiona kierznią, pasem i ładownicą, w kirasjerce, dosiadający ciemnego konia widocznego od strony zadu, odwracał się do postępujących za nim szeregów.

Wersja ta, zlikwidowana przez Michałowskiego już po wyschnięciu obrazu, przerodziła się w nieco groteskowa scenę, zwazywszy, że ponownie namalowana

postać wiodąca krakusów to „dzieciący szkic” radosnego jeźdźca (zdz. IR).

Nowy, brązowy koń obrysowany bielą impastów zadu, nóg i grzywy, nie komponował się z szeregi białych wierzchowców krakusów. Michałowski zamknął więc kolorystycznie dawną wersję kompozycji przelaserowując jasnym brązem wyschnięte impasty bieli konia w ostatnim szeregu. Pozostał nierozwiązany kontrast portretowych ujęć twarzy krakusów i umownej głowy ich dowódcy. [J. Szpor]

Obraz ten stanowi punkt kulminacyjny całej serii przedstawień krakusów (Ostrowski 1985, s. 72), do której też należą: *Potyczka krakusów* (poz. 123), *Krakus na siwym koniu* (poz. 83) oraz liczne szkice akwarelowe i rysunkowe (poz. 270–275 i in.)

Wielu historyków sztuki, poczynając od Jerzego Mycielskiego (1897, s. 382), wiązało tę scenę

z insurekcją kościuszkowską, dopatrując się nawet w postaci dowódcy jadącego na czele oddziału samego Naczelnika. Jednakże krakusi z czasów insurekcji byli piechotą, a nie jazdą.

Zarówno prezentowany tu obraz, jak i cała seria wiąże się z powstaniem listopadowym, w którym uczestniczyły dwa pułki krakusów (zob. poz. 77). Ich mundury, bogate i malownicze, nawiązywały do ubiorów regionalnych, w czym bez wątpienia miała swój udział tradycja insurekcji i kult Naczelnika; liczebność chłopów w tych pułkach nie była większa niż w innych powstańczych oddziałach (Ostrowski 1998, s. 112).

Jerzy Sienkiewicz (1959, il. 173) reprodukuje akwarelową wersję niniejszej kompozycji (obecne miejsce przechowywania nieznane). Oddział, mniej liczny, został w niej przedstawiony w większym zbliżeniu, a uwaga malarza skupiła się niemal wyłącznie na jeźdźcach pierwszoplanowych. Wśród nich wyróżnia się postać dowódcy, ujętego od tyłu i zwracającego się ku postępującym za nim kawalerzystom. Analogiczna postać w kompozycji olejnej została zamalowana, jak o tym świadczą przedstawione powyżej wyniki badań radiologicznych.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 773); 1913 Kraków (poz. 123); 1948 Kraków MNK (poz. 4, il. nlb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 94, tabl. 21); 1956 Warszawa Zachęta; 1966 Chicago (poz. 121); 1969 Paryż (poz. 263); 1970 Londyn (poz. 332); 1974 Moskwa (poz. 189); 1980 Paryż, 1984 Wiedeń (poz. 21)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 382; Kopera 1923, s. 5 poz. 8, il.; *Ilustrowany katalog MNK* 1930, il. 11; Sterling 1932, s. 42, 85; Kopera 1929, il. 104; Sienkiewicz 1957, s. 130; Sienkiewicz 1959, il. IV; Zanoziński 1965, s. 62/63, il. 22; Ostrowski 1985, s. 71/72, 112, il. 104; Porębski 1991, s. 30; Ostrowski [SAP], s. 659

114. Oddział huzarów austriackich

Huzarzy austriaccy w niebieskich mundurach; Kawalerzyści; Oddział huzarów; Rewia; po 1850
olej, płótno, 29 x 43,7
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-695
zakup w 1913



Datowanie obrazu opiera się na spostrzeżeniu, że huzar drugi od prawej nosi ubiór wprowadzony w związku z reformą umundurowania przeprowadzoną w armii austriackiej w roku 1850: niskie czako i długą kurtkę obszytą futrem, zwaną *attila*. Pozostali jeźdźcy mają w większości mundury starszego typu.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 12, il. nlb.); 1950 Sopot; 1955 Kraków TPSP (poz. 62, il. 14); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Kopera 1929, il. 110; *Ilustrowany katalog MNK* 1930, il. 12 (pt. *Konnica*); Sterling 1932, s. 85; Masłowski 1957, il. nlb. po s. 24; Ostrowski 1985, il. 51, s. 69, 101; Ostrowski [SAP], s. 517



Bitwa, wjazd triumfalny



115. Wóz amunicyjny z przewróconym koniem

Artyleria w pędzie; Artyleria z koniem, który upadł
ok. 1835

olej, płótno, 58 × 72,5

własność rodziny autora; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagińskiej

Szkice rysunkowe zob. poz. 452

Obraz ten, namalowany na równo tkanym cienkim płótnie, wiąże się z pobytem Michałowskiego w Paryżu w latach 1832–1835. Należy do serii prac przedstawiających pędzący z impetem wojskowy zaprzęg (poz. 116 i 117), inspirowanych sławnym dziełem Theodora'a Gericaulta z roku 1814 *Atak francuskiej artylerii*

(obecnie w zbiorach Neue Pinakothek w Monachium). *Wóz amunicyjny* jest początkowym ogniwnem tej serii i wykazuje bezpośrednią zależność od dzieła francuskiego malarza. Zasadnicza różnica w stosunku do pierwowzoru polega „na większym skondensowaniu kompozycji oraz wprowadzeniu do niej efektownego motywu upadającego konia” (Ostrowski 1988, s. 96).

Jak wskazuje cytowany autor, z kręgiem pracowni na rue de la Barouillere *Wóz amunicyjny* wiąże nie tylko odniesienie do twórczości Gericaulta, ale także pewne podobieństwo do litografii zaprzyjaźnionego z Charletem Hippolyte'a Bellangé'a (1800–1860) przedstawiającej *Bitwę pod Marengo*, a zawartej w albumie *Souvenirs militaires de la République, du Consulat et de l'Empire* wydanym w roku 1833 i bez wątpienia zna-

nej Michałowskiemu. Zapewne to właśnie *Bitwa pod Marengo* nasunęła polskiemu artyście pomysł wzbogacenia omawianej tu kompozycji o wspomniany motyw, skądinąd nieobcy ikonografii malarstwa batalistycznego. Ostatecznie jednak bezpośredniego wzoru dla tego motywu dostarczył obraz Eugène'a Delacroix *Bitwa pod Nancy* z roku 1831. Tę ostatnią zależność dostrzegł i omówił Wojciech Suchocki (1980, s. 144–147, il. 6, 8). *Bitwę pod Nancy* wystawiono na Salonie w roku 1834, „co może stanowić argument na rzecz datowania obrazu na ok. 1835 r., wbrew twierdzeniom J. Sienkiewicza, sytuującym go ok. 2–3 lata później” (Ostrowski 1988, s. 100).

Wspomniane inspiracje artysta weryfikował wykonując studia z natury, o czym świadczą zachowane rysunki (zob. poz. 450).

Wystawy

1894 Lwów (poz. 780); 1913 Kraków (poz. 122); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 386; Michałowska 1911, il. na s. 83; Kopera 1929, s. 97; d'Abancourt 1931, s. 300; Sterling 1932, s. 83; Sienkiewicz 1957, il. 9, s. 120–123; Sienkiewicz 1959, s. 33, 36, fig. 1; Zanoziński 1965, s. 60/61; Suchocki 1980, s. 144–147, il. 6, 8; Ostrowski 1985, s. 72–74, il. 58; Ostrowski 1988, s. 96–100, il. 19

116. Przejazd artylerii przez rzekę

Artyleria francuska w przejeździe przez strumień; Artyleria przejeżdżająca przez wodę; Artyleria w pędzie; Przejście artylerii przez wodę; Zaprzęg artylerii jadący przez wodę

ok. 1844 (?)

olej, płótno, 69,3 × 90

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-750

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Szkice rysunkowe zob. poz. 325–327.

Rozmiary obrazu zmniejszone na skutek obcięcia górnego i prawego brzegu. Wiejskie płótno, charakterystyczny sposób „zabielenia” go chudą zaprawą, wskazuje na powstanie obrazu w okresie bolestrażyckim (1840–1848).

Szkic wstępny z dużą ilością spoiwa olejnego i podmalowanie kompozycji farbą z dodatkiem asfaltu stały się przyczyną powstania szerokiej sieci spękań asfaltowych.

Zmiany kompozycyjne już w trakcie malowania to zlikwidowanie środkowego konia w drugiej parze z pozostawieniem zawieszonoego w próżni jeźdźca i zamalowanie jeźdźca na przednim koniu oraz zmiany ustawienia końskich nóg, dokonywane na jeszcze nie wyschniętych impastowych warstwach spodnich, spowodowały silne, tzw. linoksydowe pomarszczenia powierzchni.

[J. Szpor]

Fascynuje bogatą materią malarską oraz wyrafinowaną kolorystyką złożoną głównie z ugrów, rdzawych brązów i zielonkawych szarości, ale nade wszystko mistrzostwem w niezwykle sugestywnym przedstawieniu rozpędzonego, z impetem wylaniającego się ze świetlistej kurzawy zaprzęgu artyleryjskiego, kierującego się po części wprost na widza: „rwący strumień pluska i obryzguje ludzi i konie, słychać prawie chlupot kopyt w zielonej fali, chrzęst działa i dźwięk broni u boku żołnierzy, wołania ich, a wszystko to znowu na tle dalekim, niewidzialnym bitwy, którą czuć i słychać w powietrzu, bo hałas epizodu drobnego zagłuszają z pewnością w dali ryki innych armat, na których pomoc ta jedna z taką szaloną zdąża wojenną furią” — napisał o tym obrazie Jerzy Mycielski, wyrażając zarazem opinię, że jest to w twórczości Michałowskiego jeszcze jedno z: „nieprześcignionych dotąd przez żadnego artystę arcydzieł w tym rodzaju” (1897, s. 386).

Na podstawie analizy stylu rysunkowych szkiców do tego obrazu Jerzy Sienkiewicz przesunął jego datowanie z lat 1835–1838, przyjęte wcześniej przez historyków sztuki, na szeroko rozumiany okres



Poz. 116

około roku 1844, co w zasadzie znajduje potwierdzenie w badaniach laboratoryjnych, sytuujących go w latach 1840-1848.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 774); 1913 Kraków (poz. 109); 1934 Warszawa IPS (poz. 111); 1948 Kraków MNK (poz. 5, il. nlb); 1949 Poczdam (poz. 39); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 48, il. 11); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Paryż (poz. 257); 1974 Moskwa (poz. 188); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 7)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 386; Kopera 1929, s. 97-98; d'Abancourt 1931, il. na s. 313; Sterling 1932, il. XI, s. 45, 85; Dobrowolski, il. 23; Dobrowolski 1956, il. 7, s. 114, 124; Dobrowolski 1957b, s. 143/144; Sienkiewicz 1957, s. 123/124; Sienkiewicz 1959, il. 21, 22 (fragm.); Porębski 1975, il. 47; Ostrowski 1985, il. b. 39, s. 74; Porębski 1991, s. 30; Dobrowolski [PSB], s. 659; Szpor 1991, s. 126, il. 56-59, il.

117. Artyleria w pędzie

Artyleria w galopie; Atak francuskiej artylerii

olej, płótno naklejone na tekturę, 47 × 58,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-755

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach

Muzeum od 1917



Atak francuskiej artylerii poprzedziło pospieszne zamalowanie starego, już pokrytego głębokimi spękaniem obrazu kolorytem trzech poziomych stref – ziemi, horyzontu i nieba. Jeźdźcy – wstępny szkic pędzlem, widoczny w prawej górnej części, pozostał bez kontynuacji. Następny szkic przerodził się w scenę malowaną impastami wzmocnionymi efektem przenikania i mieszania świeżych farb oraz tworzeniem światła i cieni w mokrych bruzdach.

Pierwsza kompozycja – spodnia – ujawniona przez zdjęcie rtg., jest sceną z białym konikiem. Do kompozycji tej należy faktura żółtawych chmur przebijająca przez błękit nieba wierzchniej kompozycji oraz pas ciepłego brązu przechodzący w odcień bordo w dolnej partii obrazu. Płótno tkane ręcznie lub manufakturowo. Pierwsza kompozycja mogła powstać po roku 1840.

[J. Szpor]

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 7); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 47); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Kraków TPSP (poz. 62)

Bibliografia

Sterling 1932; Sienkiewicz 1957, s. 124; Masłowski 1957, il. 4; Sienkiewicz 1959, il. 20; Ostrowski 1985, il. 57, s. 74

118. Somosierra

Bitwa pod Somosierrą; Konnica atakująca na tle skał; Potyczka;

Potyczka na tle skał; Scena wojenna; Samosierra;

ok. 1835–1837

olej, płótno, 65,5 × 81

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-745

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Pamiętna szarża polskich szwoleżerów w wąwozie wiodącym na przełęcz Somosierra w górach Guadarrama, około 80 km na północ od Madrytu, miała miejsce 30 listopada 1808 roku podczas hiszpańskiej kampanii Napoleona. Krętego i skalistego, długości około pięciu kilometrów wąwozu broniło 10 000 powstańców hiszpańskich. Po nieudanych atakach piechoty francuskiej padł rozkaz, by przełęcz zdobyli polscy lekkokonnicy (dyzurny trzeci szwadron, w tym dniu pod wodzą Jana Hipolita Koziatulskiego). Ich brawurowy zwycięski atak otworzył przed armią francuską drogę na Madryt. „Napoleon posłał Polaków, bo znał skład tego pułku, że każdy gotów był lecieć na oślep na śmierć dla sławy kraju, dla honoru pułku, a zwłaszcza w oczach jego samego” – komentował generał Józef Żałuski (1865, s. 27). To drogo okupione zwycięstwo (ze 125 szwoleżerów poległo 57) stało się dla Polaków jednym z najważniejszych wydarzeń wojen napoleońskich, symbolem ich straceńczej odwagi, kawaleryjskiej fantazji, wielkiej sprawności bojowej i woli walki o niepodległość ojczyzny.

Owiana szeroką sławą bitwa pod Somosierrą, o której bez wątpienia Michałowski słyszał już w dzieciństwie, ożyła w jego wyobraźni w środowisku francuskich bonapartystów. Był to temat ze wszech miar odpowiedni, by – jak to zamierzył – pędzlem sławić dokonania polskiego oręża, interesujący dlań również ze względów czysto malarzkich. Kolejne, tworzone aż po schyłek życia wersje *Somosierry* świadczą o zmaganiu się twórcy z zajmującą jego umysł wizją bitwy.

Szkic niniejszy należy do najwcześniejszych w *oeuvre* Michałowskiego ujęć tego tematu. Powstał zapewne w latach 1835–1837, poprzedzony akwarelą (poz. 317). Scena zakomponowana została w szerokim, panoramicznym ujęciu. Przedstawiony odcinek wąwozu przebiega horyzontalnie wśród skalistych gór ponad ziejącą na pierwszym planie otchłanią przepaści. W stosunku do wspomnianej akwareli malarz spotęgował tu groźbę górskiego pejzażu. Czołówka atakujących szwoleżerów z impetem wpada właśnie na baterię armat, dalsi, prący



Poz. 118

ku górze, rysują się mgliście po lewej wśród złomów skalnych. Niezgodnie z prawdą historyczną, odziani są w białe paradne mundury, znane artyście z reprezentacyjnych portretów.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 118 lub 119); 1948 Kraków MNK (poz. 13); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 49); 1956 Warszawa Zachęta (il. 64); 1969 Paryż (poz. 258); 1999/2000 Warszawa s. 220–221, poz. 46, il. nłb. na s. 223)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85; Niesiołowski 1934, il. nłb., s. 117, il. s. 117; Sienkiewicz 1957, il. 12, s. 125/126; Sienkiewicz 1959, il. III, 19; Zanoziński 1965, s. 59; Porębski 1975, il. 45; Ostrowski 1985, il. 61, s. 75



119. Somosierra

Bitwa pod Somosierrą; Szkic Somosierry

1840–1844 (?)

olej, płótno, 57,5 x 87

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. 126 341

zakup w 1938 od Franciszka Studzińskiego; w 1929 i 1932: własność Witolda Skórczewskiego w Krakowie; od 1961 depozyt w Musée du Louvre w Paryżu

Wersja ta, podobnie jak wcześniejsza (poz. 118), przedstawia bitwę w układzie horyzontalnym, ale w dużo większym zbliżeniu. Malarz bowiem skoncentrował się na zwartej grupie atakujących stanowisko armat szwoleżerów, ograniczając charakterystykę terenu do zaznaczonych brązem, głównie na pierwszym planie, fragmentów gór; resztę wąwozu kryje świetlista, poranna mgła i dym dział artyleryjskich. Nawiasem mówiąc, mgła i dym, jako elementy nieco wówczas ograniczające widoczność, wzmiankowane są we wspomnieniach uczestników szarzy. Ich uwzględnienie w obrazie, niezwykle zresztą wyszukany pod względem kolorystycz-

nym, jest zarówno działaniem artystycznym, jak i wyrazem dążenia do wierności realiom bitwy. Michałowski, według relacji jego córki, „zbierał się nawet jechać aż na miejsce” (Michałowska 1911, s. 64), by poznać topografię terenu, do czego jednak ostatecznie nie doszło. Z pewnością natomiast poznał pochodzącą z epoki napoleońskiej ikonografię Somosierry. Wiadomo też, że kontaktował się z weteranami bitwy, czego zapewne efektem jest zgodne z prawdą przedstawienie szwoleżerów w ciemnogrnatowych mundurach polowych, a nie jak poprzednio w białych, paradnych.

Analiza formalna sytuuje tę kompozycję pomiędzy wcześniej omówioną a opracowaną około połowy lat czterdziestych wersją bitwy w układzie pionowym (poz. 120 i 121). Dolną granicę czasu jej powstania bardziej precyzyjnie pozwala określić fakt, stwierdzony w wyniku badań radiologicznych, przeprowadzonych przed rokiem 1957, że została namalowana na uprzednim „studium szeroko malowanej chłopskiej postaci starego zadumanego męż-

czynny, o wyrazistych bardzo rysach, ustawionego przy brzegu płótna" (Sienkiewicz 1957, s. 127). Jak wiadomo, wtórne wykorzystywanie podobraz zaczął malarz praktykować w okresie tzw. bolestraszycy (1840–1848). Na podstawie powyższych przesłanek obraz niniejszy datuje się więc na początek lat czterdziestych.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 118 lub 119); 1929 Kraków TPSP (poz. 200); 1934 Warszawa IPS (poz. 185); 1939 Warszawa (poz. 8, tabl. III); 1949 Poczdam (poz. 43); 1956 Warszawa Zachęta; 1959 Praga (poz. 65); 1977 Paryż (poz. 9)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 87, *KMP MNW*, 1938, poz. 190; Sienkiewicz 1955, s. 102, il. na s. 98, Sienkiewicz 1957, s. 127; Zanoziński 1967, il. 17, s. 59/60; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 458, il. 458; Ostrowski 1985, s. 76, il. 62

120. Somosierra

Szarża w wąwozie Samosierry; Szkic do Somosierry ok. 1844–1855

olej, płótno, 106 × 71

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-729

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Obraz obcięty wzdłuż górnej krawędzi i nabity na nieoryginalne krosna. Płótno podobrazia identyczne jak w *Defiladzie przed Napoleonem*, określone jako „krakowskie”. Sposób przygotowania zaprawy i koloru czerwonej sieny palonej, nadającej tonację malowidłu, stosowany przez Michałowskiego po 1840 roku. Z uwagi na niemożność uściślenia daty powstania według cech materiałowych, należy szukać analogii w sposobie malowania ze szkicem *Szarży* na tekturze, datowanym po 1843 roku i *Defiladą przed Napoleonem*, którą datuje się na lata 1844–1846.

[J. Szpor]

O sukcesie szarży pod Somosierrą zdecydował szalony pęd koni i jeźdźców. Znany Michałowskiemu Andrzej Niegolewski, bohater bitwy, który jako pierwszy wpadł na przełęcz, pisał na ten temat: „Szwadron dogoniłem, kiedy już był wpadł do wąwozu i już był zabrał pierwsze piętro armat, i pędził dalej bez najmniejszego zatrzymania i bez żadnego porządku wojennego, któren dla cieśniny nawet był niepodobnym. Wszyscy pędzili wśród ogromnego ognia [...]; jeden drugiego przy odgłosie *vive l'empereur!* wyprzedzając, by jak najprędzej na szczyt wąwozu się dostać i na nieprzyjaciela

natrzeć. I tak lotem błyskawicy pędząc padł wprawdzie pierwszy, drugi za pierwszym, trzeci za drugim, ale następujący, nie uważając na poległych i ciągle spadających kolegów, już każde z czterech pięter z jego czterema armatami, rąbiąc w pędzie kanonierów, jedno po drugim zdobywał, nie pozwalając żadnej baterii, jak tylko raz wystrzelić...” (cyt. za M. Brandys, *Kozietulski i inni*, Warszawa 1968, s. 178).

Właśnie ideę owego pędu ku górze pragnął artysta zawrzeć w swoim obrazie, mówiąc, według relacji jego córki, że „bitwa ta, ściśnięta w wąwozie, powinna wyglądać jakoby ognista błyskawica, przezierająca płótno od dołu do góry” (Michałowska 1911, s. 64). Efekt ten rzeczywiście uzyskał dzięki zastosowaniu pionowego układu kompozycji, nakreśleniu zygzakowatego kształtu wąwozu wypełnionego zwartą masą koni i ludzi z ogromnym wysiłkiem i zarazem impetem mknących ku niewidocznej przełęczy, uproszczeniu kształtu otoczenia.

Prezentowany szkic jest nie tylko ilustracją określonego historycznego zdarzenia, ale zarazem uogólnionym zobrazowaniem idei morderczej walki, która tu przybrała formę rwącej wżwyz w dzikim pędzie rzeki ludzi i koni.

Michałowski planował realizację tematu Somosierry w skali monumentalnej. Wiadomo, że w ostatnich latach życia z takim zamówieniem zwrócili się do niego weterani bitwy (W. Kossak, *Wspomnienia*, wyd. K. Olszański, Warszawa 1971, s. 161; Żałuski 1865 s. 102). Prawdopodobnie w tym właśnie celu wynajął w roku 1854 odpowiednio dużą pracownię w krakowskim klasztorze Karmelitów na Piasku, z której jednak korzystać nie było mu już dane. Informacji na temat kształtu planowanej kompozycji dostarcza rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (poz. 322), na którym bitwa w ujęciu pionowym stanowi tło pierwszoplanowego przedstawienia Napoleona.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 770); 1913 Kraków (poz. 117); 1921 Paryż (poz. 115); 1948 Kraków MNK (poz. 1, il. nlb.); 1955 Kraków MNK TPSP (poz. 68, il. 16); 1956 Warszawa Zachęta; 1961 Bordeaux (poz. 23); 1966 Chicago (poz. 119); 1969 Kraków (poz. 62); 1974 Zurych (poz. 143); 1975/1976 Warszawa Zachęta–Katowice BWA (poz. 18, tabl. I); 1977 Paryż (poz. 8, il.); 1980 Lucerna (poz. 68, il.), 1980 Paryż; 1984 Wiedeń (poz. 35, il. na s. 25); 1999/2000 Warszawa (s. 220–221, poz. 47, il. nlb. na s. 225)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 373; Łuniński 1911, il. 126; Kopera 1923, s. 5, poz. 9, il.; Kopera 1929, il. 107, s. 95; Sterling 1932, s. 42/43, s. 85, il. V; Dobrowolski 1955, il. 22, s. 172, Dobrowolski 1957b, s. 143–145; Masłowski 1957, il. 3, s. 5, Sienkiewicz 1957,



s. 128/129; Sienkiewicz 1959, s. 48–49, il. 16; Porębski 1962, s. 113, il. nlb., s. 108; Zanoziński 1967, il. I, s. 56–58; Ostrowski 1985, s. 77–78, 80, il. 65; Ostrowski 1988, il. 50; Dobrowolski [PSB], s. 659; Porębski 1991, s. 28–29; Szpor 1991, s. 127, il. 73–74; Ostrowski [SAP], s. 518; Żygulski 1996, s. 173/174, il. 173

121. Somosierra

Szarża w wąwozie Samosierry; Szkic do Samosierry
po 1843

olej, papier naklejony na tekturę, 50,5 × 44

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-756

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Szkic malarski pełen lekkości dzięki przebijającemu na całej powierzchni kremowemu kolorowi kartonu. Zarzuciwszy wykonywanie szkicu ołówkiem, artysta przeszedł na lawowanie brązami. Roztarta biel tworzy kurz i dym; impastowo, bardzo żywymi kolorami zamarkowane zostało kłębowisko koni i jeźdźców. Obraz malowany na kartonie, oryginalnie podklejonym tekturą, w której wykryto ścier drewny używany do jej produkcji od 1843 roku. Stąd data *post quem* dla powstania obrazu (po 1843 r.).

[J. Szpor]

Szkic ten, powstały najprawdopodobniej w związku z planowanym monumentalnym malowidłem, przedstawia najwyższy odcinek wąwozu oraz prze-

łącz, skrytą wśród mgieł i dymów armatnich (zob. Ostrowski w: 1999/2000 Warszawa, katalog, s. 220–221).

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 186); 1939 Warszawa (poz. 9); 1948 Kraków MNK (poz. 2, il. nlb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 69); 1956 Warszawa Zachęta, 1969 Kraków (poz. 62); 1969 Paryż (poz. 259); 1974 Moskwa (poz. 187); 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 19); 1978 Poznań (poz. 207, il. 2); 1978/1979 Kilonia-Stuttgart-Wuppertal (poz. 73); 1980 Paryż; 1984 Wiedeń (poz. 10); 1999/2000 Warszawa (s. 220–221, poz. 48, il. na s. 227)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XXX, s. 43, 86; Sienkiewicz 1957, s. 129; Sienkiewicz 1959, il. 17; Porębski 1962, s. 113; Zanoziński 1965, s. 58; Porębski 1975, il. 46; Ostrowski 1985, s. 77, il. 63; Porębski 1991, s. 28; Szpor 1991, s. 121–122, il. 75–76; Ostrowski [SAP], s. 517; Ostrowski w: 1999/2000 Warszawa, katalog, s. 220–221



122. Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa

Bolesław Chrobry pod Kijowem; Scena historyczna
ok. 1837

olej, płótno, 35,5 × 48,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 293

przekaz w 1938 z Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie,
do których zakupiony w 1925; 1913: własność Róży z Michałowskich Łempickiej, wnuczki autora

Szkice rysunkowe zob. poz. 323, 324.

Obraz powstał niedługo po powrocie artysty z Paryża do Krakowa. Lekki sposób malowania pierwszego planu kompozycji, pozostawionego w fazie szkicu wciaranego półprzezroczystym tonem czerni i asfaltu, kontrastuje z fakturalnie i kryjąco malowanym niebem planu drugiego oraz impastami określającymi postacie koni i jeźdźców. Farby nakładane śmiało pociągnię-

ciem pędzla, bez czekania na wyschnięcie kolejnych warstw, obrysowują niekiedy kształt nie tylko kolorem, ale i światłocieniem. Podobny sposób budowania kompozycji – z przeniesieniem akcentu na drugi i trzeci plan obrazu – w *Ulicy na wsi francuskiej* malowanej podczas pobytu artysty we Francji (1832–1835). [J. Szpor]

Przytoczone powyżej wyniki badań technologicznych stanowią potwierdzenie od dawna przyjętego datowania obrazu na pierwsze lata po powrocie artysty z Paryża.

Źródłem pomysłu tej kompozycji była lektura wydanych w roku 1816 *Śpiewów historycznych* Jana Ursyna Niemcewicza oraz jedna z zamieszczonych tam ilustracji – scena wjazdu Bolesława Chrobrego do Kijowa autorstwa Johanna Zachariasza Freya. Michałowski powtórzył wszystkie uwzględnione przez Freya elementy przedstawienia, a więc:

monarchę z wzniesionym mieczem wjeżdżającego na wspiętym rumaku w bramę miasta, towarzyszących mu skrzydlatych husarzy i wreszcie patriarchów kijowskich kornie bijących pokłony przed zwycięzcą. W sposób zasadniczy zmienił jednak układ kompozycji. W przeciwieństwie do autora ilustracji, który ujął scenę od zewnętrznej strony murów, sytuując narysowaną w skrócie perspektywicznym bramę na skraju po lewej stronie przedstawienia, Michałowski umieścił widza wewnątrz nich, dokładnie na wprost wjeżdżających w Złotą Bramę rycerzy. Cała scena wpisana jest w szeroko zakreślony łuk bramy. Jej partie boczne, pierwszoplanowe toną w mroku, podczas gdy monarcha na olśniewająco białym koniu, znajdujący się tuż przed bramą – nieco w głębi, lecz w centrum kompozycji – ukazany jest w potokach światła wraz z nim wdzierającego się w mroczną przestrzeń.

Ujęcie Bolesława Chrobrego w pozie bohaterskiej, na wspiętym rumaku, który zawisł kopytami nad pokonanym wrogiem, a także – co ważne – umieszczenie go w łuku bramnym, stanowi ewidentne nawiązanie do szczególnie popularnej w dobie baroku, a mającej antyczną proveniencję tradycji heroicznych triumfalnych przedstawień monarchów.

W kompozycji tej doszło do głosu romantyczne zamiłowanie dla rycerskiego średniowiecza połączone z tradycją sarmatyzmu i wzorami szczególnie bliskiej artyście sztuki barokowej.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 77); 1934 Warszawa IPS (poz. 128 pt. *Bolesław Śmiały* [sic] *pod bramami Kijowa*); 1956 Warszawa Zachęta; 1964 Włocławek (poz. 3), 1964 Zielona Góra (poz. 3), 1969 Paryż (poz. 256); 1978 Poznań (poz. 213)

Bibliografia

Łętowski 1858, s. 508; Mycielski 1897, s. 346/347; Sterling 1932, s. 48, 90, il. XII; Dobrowolski 1955, il. 26; Katalog, 1932, poz. 169; KMP MNW 1938 (poz. 188, il. 55); Dobrowolski 1956, s. 129, 130, 145; Dobrowolski 1957, s. 233, il. 179; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. 3; Masłowski 1957, s. 31, il. 2; Dobrowolski 1957b, s. 144; Sienkiewicz 1959, s. 31, il. 43; *Malarstwo polskie*, 1962, poz. 442, il. 442; Porębski 1962, s. 114, 120, il. 103; Zanoziński 1965, il. 29, s. 65/66; KMP MNW 1975, poz. 671, il. 671; Porębski 1975, s. 72, 105–106, 121, il. 48; Ostrowski 1985, s. 57, 62, 66, 87, 104–106, il. 99; Dobrowolski [PSB], s. 659; Szpor 1991, s. 111–112, il. 16–18; *Przewodnik MNW* 1995, s. 93, il. nlb.

123. Krakusi w natarciu i studium konia

Bitwa krakusów i studium konia; Potyczka krakusów i studium konia; Potyczka krakusów; Studia do krakusów i konia; Szkic walki, a z boku szkic białego konia

po 1846 (?)

olej, płótno, 60 × 86

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 1110

zakup w 1953; 1932: własność ks. Szczęsnego Dettloffa w Poznaniu



Szkie rysunkowe zob. poz. 334.

Jak to zauważyło wielu badaczy, kompozycja powstała z pewnością w wyniku przypadkowego umieszczenia na jednym płótnie, co było częstą praktyką malarza, dwóch odrębnych ujęć: pełnej impetu sceny bitewnej i pierwszoplanowego studium nieosiadłego, białego konia. Malowane prawdopodobnie w różnym czasie, motywy te ostatecznie stworzyły spójną i zarazem intrygującą całość o bardzo szczególnym wyrazie.

Studium konia oparte jest na akwaforcie Paula Pottera z roku około 1650 (zob. Suchocki 1980) i wiąże się ze studiami polskiego malarza nad różnymi wariantami barokowego portretu konnego. Z twórczością tego malarza Michałowski zetknął się bliżej podczas pobytu w Holandii wiosną 1846 roku: „Teraz widziałem arcydzieła Rembrandta, Steena, Holbeina, Pottera, o których nawet wyobrażenia nie miałem – pisał do domu – a dla których niezawodnie powrócę do Hagi jeszcze tego roku na jaki miesiąc” (Michałowska 1911, s. 95).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1967 Poznań (poz. 72 na s. 105);

1975/1976 Warszawa Zachęta; 1976 Katowice BWA (poz. 76)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 88; Masłowski 1957, il. 1; Sienkiewicz 1959, il. 30; Porębski 1962, il. nlb., s. 109; Porębski 1975, s. 67–72, 120, il. 35; Suchocki 1980, s. 139–144, il. 1; Ostrowski 1985, s. 64, il. 46

124. Bitwa

Atak kirasjerów; Szarża kirasjerów; Szkic do bitwy; Szkic do walki; Walka konnicy
olej, płótno, 57 × 87

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-742

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wśród inspirujących Michałowskiego dzieł mistrzów epoki baroku znalazły się też, co dostrzegają badacze, batalistyczne sceny Bourguignona. Widoczne jest to zwłaszcza w niniejszej kompozycji przedstawiającej w dolnym, wąskim paśmie wir bitewny stosunkowo drobnych postaci, podczas gdy pozostałą część płótna wypełnia ogromne, pokryte obłokami niebo.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 187); 1948 Kraków MNK (poz. 8, il. nłb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 50); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Kraków TPSP (poz. 61); 1980 Paryż; 1984 Wiedeń (poz. 9)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86, il. na s. 53; Sienkiewicz 1959, s. 33, il. 18; Ostrowski 1985, s. 49, il. 29; Porębski 1991, s. 29

125. Bitwa pod Możajskiem

Atak kirasjerów; Szarża kirasjerów; Szarża kirasjerów napoleońskich w bitwie pod Możajskiem; Szarża kirasjerów pod Możajskiem
olej, płótno, 59,5 × 114,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-741

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Obraz namalowany bardzo grubymi impastami z nakładaniem na jeszcze nie wyschnięte spodnie warstwy następnych warstw farby olejnej. W trakcie malowania następowały poprawki autorskie – przesunięcia i zmiany kompozycji. Na skutek dużych zniszczeń obrazu i wykruszeń warstwy malarskiej oraz maskowania ubytków w trakcie konserwacji nastąpiło dalsze unieczystnienie oryginału, szczególnie w lewej dolnej partii kompozycji.

[J. Szpor]

Bitwa pod Możajskiem, znana również jako bitwa pod Borodino, rozegrała się 7 września 1812 roku pomiędzy napoleońską Wielką Armią, w skład której wchodził korpus polski, a armią rosyjską dowodzoną przez generała Kutuzowa. Obie walczące strony poniosły ciężkie straty; Rosjanie wycofali się w kierunku Moskwy. Michałowski niejednokrotnie musiał słyszeć relacje na temat tej bitwy bezpośrednio od jej uczestników, np. od ks. Ludwika Łętowskiego, z którym był zaprzyjaźniony (zob. poz. 230).

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 9); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 71); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Kraków (poz. 61); 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 20, il. 1); 1977 Paryż (poz. 7, il); 1980 Paryż; 1984 Wiedeń (poz. 11)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 45, 86; Sienkiewicz 1957, s. 111; Ostrowski 1985, s. 112, il. 28, s. 49; Ostrowski 1988, il. 48; Dobrowolski [PSB], s. 659; Porębski 1991, s. 29

126. Potyczka kirasjerów

Bitwa; Szkic walki
olej, płótno, 29,5 × 40
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-56
zakup w 1884



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 10); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 51, il. 12); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Kraków (poz. 60); 1975/1976 Warszawa Zachęta-Katowice BWA (poz. 21); 1978 Poznań (poz. 213a); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 8)

Bibliografia

Katalog tymczasowy MNK. Obrazy i rzeźby, 1885, poz. 165; -1888, poz. 166; -1893, poz. 165; -1900, poz. 165; Sterling 1932, s. 85; Dobrowolski 1956, s. 118; Sienkiewicz 1957, s. 117-118; Sienkiewicz 1959, il. 24; Zanoziński 1967, il. 12; Kozakiewicz 1976, il. 127, s. 300; Porębski 1991, s. 27

127. Kirasjerzy w natarciu

olej, płótno, 33,5 × 30
Muzeum Narodowe w Poznaniu
nr inw. Mp 382
zakup w 1951 w antykwariacie Desa w Krakowie



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 118/119; Sienkiewicz 1959, il. 4; Zanoziński 1967, il. 13; Ostrowski 1985, il. 110

128. Potyczka

Potyczka huzarów z piechotą; Walka huzarów z piechotą austriacką
ok. 1850

olej, płótno, 63 × 48,5

własność prywatna; zakup w 1994 w Domu Aukcyjnym Agra;
od stycznia 1998 w depozycie w Muzeum Narodowym w Kra-
kowie; w latach 1938–1950 w depozycie w Muzeum Narodo-
wym w Warszawie; 1944: wywieziony przez Niemców; odna-
leżony w zamku Fischorn w Austrii, rewindykowany w 1945;
1894: własność Karola Kozłowskiego w Poznaniu



Należy do cyklu wizerunków kawalerzystów austriackich stacjonujących w Krakowie, tzw. błękitnych huzarów, malowanego przez Michałowskiego od roku 1837 do lat pięćdziesiątych. Występujący tu wątek fabularny został być może, jak zauważył Jerzy Mycielski (1897, s. 385), podpatrzony gdzieś na manewrach pod Krakowem.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 771); 1948 Wystawa objazdowa MNW (poz. 26)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 385; Sienkiewicz 1959, il. 33; Ostrowski 1985, s. 69; Agra-Art 1994, poz. 10, il. b. nlb.; Charazińska, Micke-Broniarek, Tyczyńska, 1995, il. 11



**Zaprzęgi, pocztylioni, konie juczne i pociągowe,
koń bez jeźdźca**



129. Gipsiarnia

Gipsiarnia; Piec do wypalania gipsu

ok. 1832–1833

olej, płótno, 59 × 71,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-754

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Kopia z obrazu Gericaulta, wykonana podczas pobytu Michałowskiego w Paryżu (1832–1835). Ostrożny sposób malowania, gładkie wtapianie w siebie warstw malarskich, jest pełne skrępowania w powtarzaniu studiowanej kompozycji. Cienkie paryskie płótno i sposób przygotowania zaprawy zabarwionej brązową imprimaturą są charakterystyczne dla obrazów paryskich Michałowskiego. [J. Szpor]

Kopia według obrazu Theodore'a Gericaulta *Le four a platre* będącego ówczśnie w posiadaniu jego ucznia Louisa Alexisa Jamara, obecnie zaś znajdującego się w zbiorach Luwru

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 38); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 38); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Kraków (poz. 59); 1980 Paryż

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 306; Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1955, s. 154; Dobrowolski 1956, s. 113; Sienkiewicz 1957, s. 111–112; Zanoziński 1965, s. 51; 1969 Kraków (poz. 59) Ostrowski 1985, s. 46/47; Ostrowski 1988, s. 84, 88, il. 13; Porębski 1991, s. 28; Szpor 1991, s. 123–124, il. 13–15, il. b. II

130. Koń z wozem naładowanym gipsem

Koń przy dwukolnym wózku; Koń z wozem; Zaprzęg

1832-1833

olej, płótno, 38,5 × 66

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. MP 4877

zakup w 1956; w depozycie w Muzeum w Białymstoku; 1932:

własność Aleksandra Szeptyckiego w Korczynie



Obraz od dawna uchodził za kopię według Théodore'a Géricaulta, dostrzegano jednakże, że sprawia wrażenie „jakieś bezpośredniości i niezależności” od kopiowanego dzieła (Sienkiewicz 1957, s. 112). Według nowszej literatury (Ostrowski 1988, s. 94-96) powstał najprawdopodobniej jako warsztatowe studium w pracowni N. T. Charleta i w istocie jest kopią obrazu Géricaulta, namalowaną jednak nie bezpośrednio na podstawie oryginału, lecz zapewne według kopii wykonanej przez Charleta w związku z jego działalnością dydaktyczną. Co więcej, ten ostatni zapewne również nie posłużył się oryginałem, wskazuje na to odwrócony kierunek kompozycji, lecz litografią Géricaulta powstałą przy udziale Josepha Volmara. Oprócz pracy Michałowskiego zachowały się, w zbiorach francuskich (Rouen, Musée des Beaux-Arts; Paryż, zbiory prywatne) dwa niemal identyczne studia olejne, co potwierdza powyższą hipotezę.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 306; Sterling 1932, s. 42, 45, 83, il.III; Dobrowolski 1957a, s. 90; Sienkiewicz 1957, s. 111/112, przyp. 34; Zanoziński 1963, poz. 25; Zanoziński 1965, s. 51; KMP MNW 1975, poz. 682, il. 682; Ostrowski 1983, s. 123, il. 7; Ostrowski 1985, s. 44, il. 24; Ostrowski 1987, s. 235, 240; Ostrowski 1988, s. 94-96, il. 14

131. Trzy objuczone konie

Perszerony

ok. 1832-1835 (?)

olej, papier naklejony na tekturę, 17,5 × 28,5

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Mp 1280

dar w 1930 rodziny Schwanitz-Szwantowskich z Krakowa; podczas II wojny światowej zagrabiony przez Niemców, rewindykowany



Bibliografia

Katalog obrazów wywiezionych 1951, poz. 185, il.

132. Koń w uprzęży

1832-1835 (?)

olej, papier, 25,2 × 30,2 (w świetle passe-partout)

własność rodziny autora



133. Konie pociągowe przed szopą na miejskim placu

1832–1835 (?)
olej, papier, 48,2 × 29,4 (w świetle passe-partout)
własność prywatna



neczna część ulicy to już czysto olejne malarstwo, brzmiające impastami bieli mieszanej z ugiem i różem. Obraz ten z okresu paryskiego (1832–1835) w niczym nie przypomina pełnych ostrożności malarskich studiów w pracowni Charleta [J. Szpor].

Z pewnością wiąże się z licznymi rysunkowymi studiami zabudowy francuskiej wioski (zob. poz. 453) wykonanymi przez Michałowskiego w latach 1832–1835 w okolicach Paryża (Fontainebleau, St Germain).

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 45, il. nlb.); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 39); 1956 Warszawa Zachęta; 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 3)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 45, s. 85; Dobrowolski 1955, il. 37; Sienkiewicz 1957, s. 111; Ostrowski 1985, s. 49, 51; Porębski 1991, s. 27; Szpor 1991, s. 127–128, il. 8–9

134. Ulica we wsi francuskiej

Droga podmiejska w słońcu; Podwórze chłopskie na wsi francuskiej
1832–1835
olej, karton, 27 × 37,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-766
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Kompozycja malowana na czerpanym papierze o grubości 0,5 mm podklejonym wtórnie tekturą. Forma lawowanego brązami szkicu na pierwszym planie, z przeniesieniem akcentu na drugi plan nasuwa przypuszczenie, iż w tym właśnie objawiało się zafascynowanie malarstwem mistrzów XVII i XVIII wieku. Swobodne operowanie laserunkowymi brązami z wtapieniem półkryjących tonów kojarzy się też z wprawą Michałowskiego jako akwarelisty. Sło-

135. Pocztylion francuski

Konny pocztylion; Pocztylion francuski na koniu zwróconym w prawo, prowadzący drugiego konia; Pocztylion francuski II ok. 1832–1835
olej, płótno, 46 × 53
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-765
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, w zbiorach Muzeum od 1917



Istnieje akwarelowa wersja kompozycji (zbiory prywatne).

Obraz z czasów pobytu i nauki malowania w Paryżu (1832–1833). Cienkie płótno francuskie, jasna zaprawa, format zmniejszony nieco podczas dawnej konserwacji. Kompozycja, malowana bardzo cienko farbą olejną z dużą domieszką spoiwa, sprawia wrażenie barwnego szkicu uzupełnionego półkryjącą warstwą farby w półcieniach i wykończonego kryjąco w światłach. Sposób „ławowania” farbą olejną można łączyć z doświadczeniem Michałowskiego w technice malowania akwarelą. [J. Szpor]

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 21); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 35, il. 8); 1956 Warszawa Zachęta; 1974 Zurych (poz. 141); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 2, il. s. 32)

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 113/114; Sienkiewicz 1959, il. 2; Porębski 1975, il. 40; Ostrowski 1985, s. 49, il. 30; Szpor 1991, s. 120, il. 10, il. I

136. Pocztylion francuski

Jeździec (pocztylion) jadący w lewo; Pocztylion francuski I; Pocztylion na koniu maści kasztanowej;

ok. 1832–1835

olej, płótno, 52,5 × 44,2

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-759

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Szkic rysunkowy zob. poz. 346.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 22); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 34); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Paryż (poz. 255); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 1); 1991 Kielce

Bibliografia

Kopera 1923, s. 6, poz. 11, il.; Kopera 1929, il. 101; Sterling 1932, s. 86; Sienkiewicz 1957, 113/114, 121; Sienkiewicz 1959, s. 3; Zanoziński 1965, il. 11

137. Studium konia

Gniady ogier

olej, płótno, 51,5 × 63,2

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakup w 1979; wcześniej własność Czesława Bednarczyka w Wiedniu; Emila Merwina, tamże; Ignacego Korwin-Milewskiego, tamże



Wystawy

1934 Wiedeń Galerie Wurthle (poz. 12); 1969 Wiedeń Antykwarjat Bednarczyk (poz. 8, il. na s. 29); 1992 Warszawa–Poznań (poz. i il. nlb., s. nlb. 8); 1998 Wrocław (poz. i il. nlb. na s. 23); 1999 Łódź; 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 30)

138. Koń

Koń u złoju; Koni w stajni u złoju; Studium konia
olej, płótno, 35,5 × 37
Muzeum Narodowe w Kielcach
nr inw. MNKi/ M/1017
w zbiorach Muzeum od 1945 (mienie podworskie)
na odwrociu nalepka: *Wystawa obrazów Salon Sztuk Pięknych
Józefa Ungera, Warszawa 1879*



Zdaniem Jerzego Sienkiewicza (1957, s. 103, przyp. 14), który miał okazję bezpośrednio porównać ten obraz z identycznym przedstawieniem konia na akwareli Michałowskiego znajdującej się w zbiorach prywatnych, zachodzi prawdopodobieństwo, że jest to kopia wykonana przez kogoś z otoczenia malarza.

Wystawy
1879 Warszawa; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 90);
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1957, s. 103; Modrzejewska, Oborny 1971, poz. 107;
Ostrowski [SAP], s. 518

139. Studium siwego konia

Koń siwy stojący w lewo; Studium siwego konia z uzdą na głowie, zwróconego w lewo
olej, płótno, 42 × 61,7
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-760
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Wystawy
1948 Kraków MNK (poz. 41); 1955 Kraków MNK (poz. 82); 1956 Warszawa Zachęta; 1994 Katowice Muzeum Śląskie; 1996/1997 Kalisz — 1998 Piotrków (poz. 28)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 86; Kopera 1929, s. 91, il. 98; Sienkiewicz 1959, il. 131

140. Dwa zaprzęgi

Dwa zaprzęgi ciągnących koni; Dwa zaprzęgi pod skałą; Konie ciągnące wozy; Konie wiozące ziemię

1844–1846

olej, płótno, 45,5 × 54,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-763

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Obraz został namalowany na trudnej do zidentyfikowania kompozycji spodniej, której warstwa malarska jeszcze nie wyszła w momencie tworzenia nowego dzieła. Malując nową kompozycję artysta był niezwykle oszczędny w używaniu farb, dzięki czemu przebijający spodni koloryt współtworzy tonację wierzchniej kompozycji, i tak np. przez piaskowy kolor skały przebijają granat nieba oraz czerwienie i czernie kompozycji wcześniejszej. W cienko malowanej scenie mijają się dwa zaprzęgi z końmi budowanymi czernią konturu i impastami bieli.

Gatunek płótna podobrazia używany w obrazach malowanych przez Michałowskiego we Francji.
[J. Szpor]

Najprawdopodobniej obraz powstał we Francji w połowie lat czterdziestych. Wiąże się z pobytem artysty w Les Madères, francuskiej posiadłości Ostrowskich położonej w pobliżu Tours. Wspomina o tym Celina Michałowska, dodając, że „wzoru dostarczyły podobne zaprzęgi na wybrzeżach Ligier” (1911, s. 75) – autorka zapewne miała na myśli Ligurię, którą jej ojciec mógł zwiedzić podczas swych licznych wояży, jednakże brak na ten temat bliższych informacji.

Niewątpliwie natomiast, to właśnie na drogach malowniczej, charakteryzującej się urozmaiconą rzeźbą terenu okolicy Tours Michałowski miał okazję obserwować zaprzęgi masywnych koni z wysił-

kiem ciągnących pod górę ciężko wyładowane wozy. Fascynował go obraz tych zwierząt, mozolnie, często w przysiadzie i z otwartymi pyskami pracujących przed siebie. Obserwacje te przekładał na formy malarskie.

Oprócz *Dwóch zaprzęgów* powstała wówczas seria akwareli z kolejnymi wariantami tego samego motywu, a także rysunki. Całą uwagę artysta skupił w nich na koniach, wozów zaś do swych kompozycji na ogół nie wprowadzał, czasem tylko znacząc na obrzeżu ich fragment. Zwykle natomiast przedstawiał prowadzących konie woźniców.

Gdy chodzi o powiązania artystyczne, wskazać należy podobne motywy w twórczości Theodore'a Gericaulta.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 174); 1948 Kraków MNK (poz. 14, il. nlb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 147); 1956 Warszawa Zachęta; 1969 Paryż (poz. 266); 1974 Moskwa (poz. 193); 1980 Lucerna (poz. 77); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 31)

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 75; d'Abancourt 1931, s. 306–307, il. na s. 299; Sterling 1932, il. XXVIII, s. 44, 60, 85; Dobrowolski 1955, il. 29; Dobrowolski 1957, s. 236, il. 183; Sienkiewicz 1957, s. 139; Sienkiewicz 1959, il. 61; Zanoziński 1965, s. 73–74; Kozakiewicz 1976, il. b. XVI, s. 301; Ostrowski 1985, il. 79, s. 87; Porębski 1991, s. 27; Szpor 1991, il. 25–26, il. IV



Fotografia Otto Wenz

141. Targ na konie

Pferdemarkt

ok. 1844–1846

olej, płótno, 48 × 63

Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń

nr inw. 1685

zakup 1914 od Jerzego Mycielskiego; w latach 1955–1986
w Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie w Wiedniu

Powstał we Francji w latach 1844–1846 lub wkrótce potem, już w kraju, na podstawie przywiezionych stamtąd studiów; wskazuje na to zarówno analiza stylu, jak i przedstawiony typ ciężkich, nieznanych wówczas w Polsce koni.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 22, il. na s. 28)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, il. na s. 303; Sterling 1932, s. 90; Sienkiewicz 1955, s. 104; Dobrowolski 1957a, s. 92 (pt. *Wnętrze stajni*); Sienkiewicz 1957, s. 139; Sienkiewicz 1959, il. 63; Kunsthistorisches Museum 1967, poz. 86; Ostrowski 1985, s. 87, 101, il. 77



142. Wjazd do stajni

ok. 1844–1846

olej, płótno naklejone na dyktę, 43 x 54

Muzeum Narodowe w Gdańsku

nr inw. MNG/SD/2/M

zakup w 1947

Wystawy

1949 Poczdam (poz. 44, il.); 1956 Warszawa Zachęta (il. 69);

1974 Zurych, 1977 Elbląg, 1991 Chełm

Bibliografia

Sienkiewicz 1955, il. s. 105; Masłowski 1957, il. 13; Sienkiewicz 1957, s. 139; Sienkiewicz 1959, il. 62; *Przewodnik*, 1960, s. 10; Zanoziński 1965, s. 73, il. 60; *Muzeum Pomorskie*, 1969, poz. i il. 25; Ostrowski 1985, s. 87, 101, il. 78; Ostrowski [SAP], s. 518



Studia głów końskich i krowy

143. Studium łba koniskiego i pancerza

Pancerz metalowy i łeb koniski; Studium łba koniskiego i pancerza kirasjera; Studium pancerza i głowy gniadego konia
1832–1833

olej, płótno, 57 × 78

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-746

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Studium z nauki malowania w pracowni Charleta (1832–1833) w Paryżu. Płótno obrazu – tak jak inne paryskie – cienkie, biała zaprawa przelaserowana brązową imprimiturą. Na tym samym podobrazu Michałowski rozpoczął malowanie innej kompozycji, którą energicznie zamazał pędzlem i namalował oba studia – głowy konia i pancerza. [J. Szpor]

Praca tu prezentowana ma odniesienie w następujących słowach Celiny Michałowskiej (1911, s. 56): „Wbrew zwyczajowi przez francuskich malarzy przyjętemu nie było w pracowni Charleta szkoły. Jednak wielu młodych ludzi, a nawet starszych, przebywało tam i wolno im było robić studia z natury, bo zaprzyjaźnieni z Charletem wojskowi na każde jego żądanie nadsyłali mu najlepsze konie, mundury, wszelkiego rodzaju broń, nawet armaty”. Właśnie jeden z takich rekwizytów – pancerz kirasjera umieszczony obok namalowanej osobno głowy konia – przedstawia niniejsze studium powstałe bez wątpienia we wspomnianej pracowni w latach 1832–1833.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 44); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 36); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1957, s. 117; Zanoziński 1965, s. 49; Ostrowski 1985, s. 43; Szpor 1991, s. 124–125, il. 11–12

144. Łeb gniadego konia

Głowa gniadego konia; Głowa konia; Głowa konia kasztana; Głowa konia maści kasztanowatej, w uźdźienicy, zwrócona ku prawej; Łeb konia

1832 - 1835 (?)

olej, płótno, 72 × 58,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-740

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Cienkie, równo tkane płótno oraz sposób malowania wskazują, że obraz ten powstał najprawdopodobniej w latach 1832–1835.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 40); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 37); 1956 Warszawa Zachęta; 1991 Kielce

Bibliografia

Sterling 1932, s. 86; Sienkiewicz 1959, il. 129



1902. 105

145. Łeb siwego konia

Głowa konia; Głowa konia maści siwej zwróconego ku prawej; Głowa końska; Łeb białego konia; Łeb siwosza; Studium głowy końskiej

1846 (?)

olej, płótno, 94 × 72

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-730

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917

Typ niefazowanego krosna, gatunek wiejskiego, ręcznie tkanego płótna, sposób nabijania go na krosna i typ gwoździ oryginalnie użytych przez Michałowskiego stały się – dzięki swej nienaruszonej przez późniejsze interwencje oryginalności – materiałem porównawczym dla obrazów powstałych około 1846 roku. Obraz malowany jednego dnia, z nakładaniem, mieszaniami i stapianiem szkicu z wierzchnimi impastami.

[J. Szpor]

Obraz datuje się na rok 1846 na podstawie następującego fragmentu listu Michałowskiego do Maksymiliana Oborskiego z podziękowaniem za wypożyczenie mu konia Beniszara: „Za pamięć o Beniszarze dziękuję ci bardzo. Nie mogę bez takiego modelu orientalnego zaczętego obrazu Napoleona dokończyć. Mimo zalet Tosara przekładałbym zawsze Beniszara, znanego mi nie tylko z pięknych form, ale i malowniczego układu i wspaniałego ruchu” (cyt. za Michałowska 1911, s. 99).

Na lwowskiej wystawie w 1894 roku pokazywany był w jednej ramie z obrazem o tym samym formacie przedstawiającym głowę siwego konia trzymanego za uzdę przez stajennego (poz. 147). Jerzy Mycielski (1897, s. 379) pisał na ten temat: „Iby koni naturalnej wielkości, z których dwa trzymają na uździe przepyszni swą silną charakterystyką polskiego chłopa, stajenni forysie. Są to trzy *Łby koni siwych* i jeden *skarogniadego*, po dwa zawsze razem jako *pendants* do siebie oprawne, które są *non plus ultra* prawdy, wierności, siły a zarazem życia i poezji w rozumieniu i odtworzeniu malarskim konia w ogóle”.

Wszystkie te prace (poz. 145-149), przedstawiające piękne, pełne temperamentu konie, najprawdopodobniej wiążą się ze studiami Michałowskiego nad wierzchowcem do konnego portretu Napoleona w skali monumentalnej. Mają one charakter swego rodzaju studiów portretowych.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 782); 1913 Kraków (poz. 111); 1948 Kraków MNK (poz. 42); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 151); 1956 Warszawa Zachęta; 1973 Malbork Zamek (poza kat.); 1980 Paryż; 1983/1984 Wiedeń (poz. 23); 1991 Kielce

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 379; Michałowska 1911, s. 99; d'Abancourt 1931, s. 320; Sterling 1932, s. 86; Dobrowolski 1956, s. 132; Sienkiewicz 1959, il. 128; Zanoziński 1965, s. 55; Ostrowski 1985, s. 82, il. 68; Szpor 1991, s. 126-127, il. 35-37

146. Stajenny z koniem

Głowa końska IV

ok. 1846 (?)

olej, płótno, 95 × 73,5

Zamek Królewski na Wawelu

nr inw. 6463

zakup w 1979 od Anny Jagnińskiej w Krakowie; 1913, 1894: własność Józefy Michałowskiej, córki autora, w Krakowie

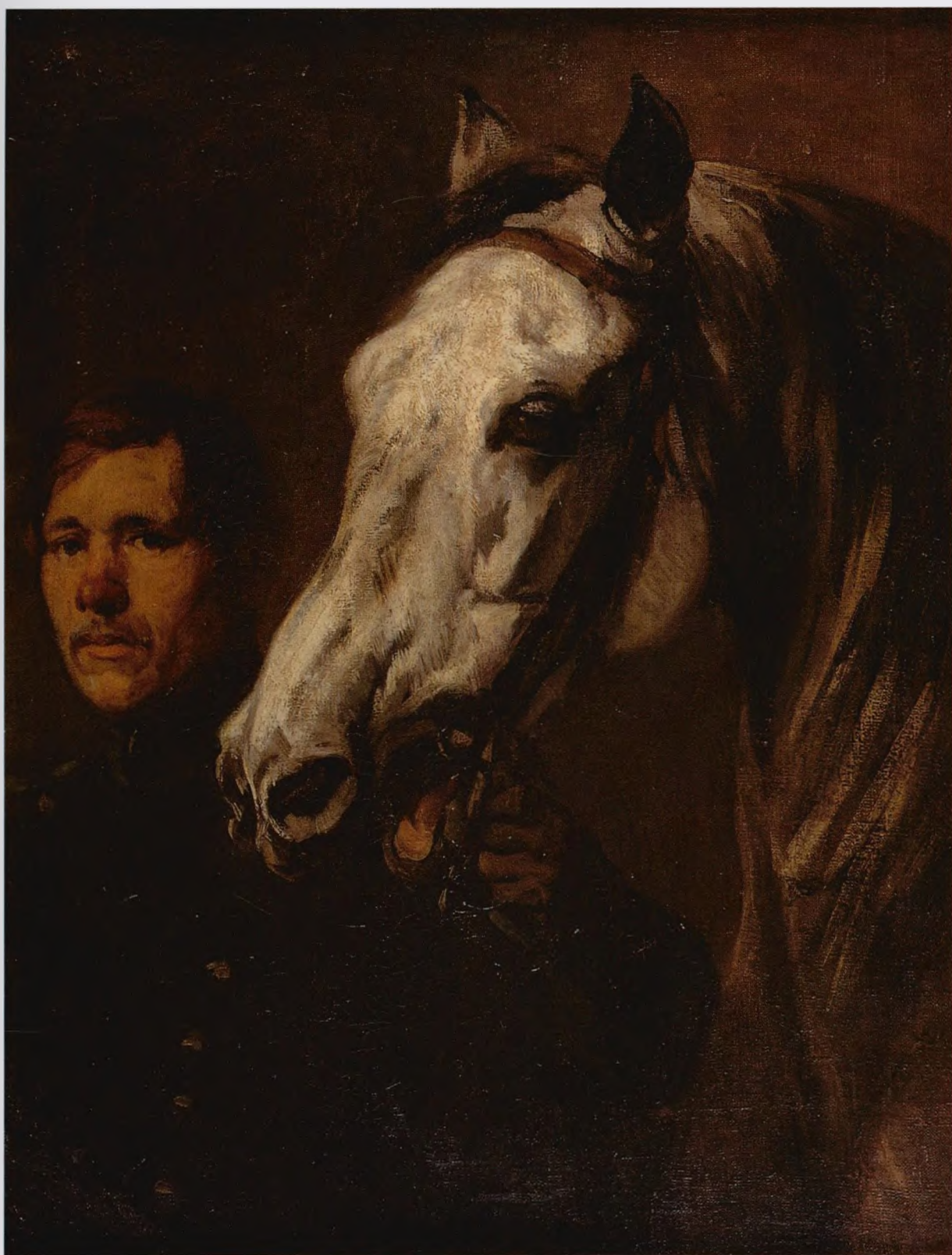


Wystawy

1894 Lwów (poz. 783), 1913 Kraków (poz. 116); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 37; Sienkiewicz 1959, il. 127; Zanoziński 1965, s. 29, 53, 55



147. Stajenny z koniem

Łeb siwosza, po lewej stajenny; Stajenny trzymający siwego konia za uzdę; Ułan trzymający za uzdę siwego konia zwróconego ku lewej

ok. 1846 (?)

olej, płótno, 94 × 72,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-a-731

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917

Płótno autorsko nabite na drewniane ramy krosna ręcznie kutymi gwoździami. Grube, nierówne płótno z wiejskiego warsztatu tkackiego podobne jest do płótna z portretu konia *Beniszara*. Konstrukcja krosna, takie same gwoździe oraz rodzaj i sposób zakładania zaprawy wskazują na powstanie obrazu również w 1846 roku w Bolestraszczykach.

Obecnie widoczne profilowe ustawienie głowy konia zanika w promieniach X na rzecz pierwszej wersji ułożenia tejże głowy – *en face*. Ta głowa konia z rozdętymi chrapami jest malarsko chyba jeszcze lepsza i przypomina ustawienie głowy konia z portretu Napoleona.

[J. Szpor]

Jerzy Mycielski (1897, s. 368) napisał w związku z tym obrazem, iż „ten sam jeden polski koń wystarczyłby, by Michałowskiego uznać za jednego z największych, a nawet najbardziej narodowych polskich malarzy”.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 781, il. nlb.); 1913 Kraków; 1948 Kraków MNK (poz. 18); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 148); 1956 Warszawa Zachęta; 1961 Bordeaux (poz. 28); 1965 Puławy (il. 6); 1973 Zamek; 1974 Zurych (poz. 153); 1980 Paryż; 1983/84 Wiedeń (poz. 29); 1987 Belgrad-Sarajewo

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 368; Sienkiewicz 1959, il. 126 i 125 (fragm.); Zanoziński 1967, il. 80; Ostrowski 1985, il. 80

148. Głowa konia

Głowa końska; Łeb karogniadego konia;

Łeb konia skarogniadego

ok. 1845 (?)

olej, płótno, 95 × 73

Muzeum Narodowe w Gdańsku

nr inw. 473/M

zakup w 1966 od rodziny autora w Krakowie



Wystawy

1894 Lwów (poz. 784); 1913 Kraków (poz. 114); 1956 Warszawa Zachęta; 1977 Muzeum Okręgowe w Elblągu; 1991 Muzeum Okręgowe w Chełmie

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 379; Ostrowski [SAP], s. 518

149. Głowa konia

Głowa końska

olej, płótno, 81,5 × 70

kolekcja Wojciecha Fibaka

zakup w 1979; 1969 w antykwariacie Czesława Bednarczyka, Wiedeń; 1934: własność Emila Merwina, tamże; wcześniej Abe Gutnajera, Warszawa; Dominika Łempickiego, wnuka autora, Warszawa; 1913: własność Józefy Michałowskiej, córki autora



Wystawy

1897 Lwów; 1913 Kraków (poz. 110); 1925 Kraków; 1934 Wiedeń Galerie Wurthle (poz. 1); 1969 Wiedeń Antykwariat Bednarczyka (poz. 8, il. na s. nlb. 25); 1992 Warszawa—Poznań (poz. i il. nlb. na s. nlb. 8); 1998 Wrocław (poz. i il. nlb. na s. 22); 1999/2000 Szczecin (poz. i il. nlb. na s. 39)

149a. Studium łba krowy

olej, płótno, 43,5 × 39

własność prywatna; pochodzi ze zbiorów Julii Konstantowej Jagnińskiej



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta





Studia psów

150. Studium białego psa

Pies biały w czarne łaty; Studium leżącego psa maści czarno-białej; Studium psa
olej, płótno, 46 × 53,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. II-a-761
zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w zbiorach Muzeum od 1917



Malowany na cienkim, fabrycznie gruntowanym płótnie. Bez wątplenia stanowi studium do obrazu *Dwa psy myśliwskie*, na którym przedstawiony jest ten sam pies.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 43), 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 91, il. 20); 1956 Warszawa Zachęta; 1980 Paryż

Bibliografia

Kopera 1929, s. 97; Sterling 1932, s. 85; Sienkiewicz 1959, il. 132

151. Dwa psy

Dwa psy myśliwskie
olej, płótno, 69 × 105
Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń
nr inw. 1686
zakup w 1914; w latach 1955-1986 w Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie w Wiedniu



W twórczości Michałowskiego obok niezliczonych przedstawień koni wierzchowych i pociągowych a także wielu wołów, buhajów i krów, psy pojawiają się stosunkowo rzadko — np. w portretach dzieci artysty, w scenach rodzajowych; znany jest tylko jeden jeszcze samodzielny wizerunek tego zwierzęcia (poz. 150).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 26, il. s. 18)

Bibliografia

Sterling 1934, s. 90, il. XXIII; Masłowski 1957, il. 8, Sienkiewicz 1959, il. 133; Ostrowski 1985, s. 90, il. 84

Aneks: obrazy nie wystawione – wybór

I. Córka artysty z nianią

Córka artysty ze służącą; Córka artysty Celina z piastunką
ok. 1840

olej na płótnie, 62 × 47

obecny właściciel nieznan; w 1932 własność Dominika Łempickiego w Warszawie, wnuka autora; 1934: Emila Merwina w Wiedniu; 1969: Antykwariat Czesława Bednarczyka w Wiedniu
repr. wg Sterling 1932, il. XVII



W katalogu wystawy prac Michałowskiego w wiedeńskiej galerii Wurthle w roku 1934 dziewczynka z prezentowanego tu portretu określona została jako Celina, córka artysty.

Mieczysław Sterling, który obraz ten znalazł z autopsji, dostrzegł w nim, podobnie jak i w kilku innych dziecięcych portretach pędzla Michałowskiego, staranność i subtelność „powolnej, okrągłej, cyzeler-skiej techniki” i wskazywał, że jedynie „w traktowaniu głowy służącej [...] czuć ruch mocnej dłoni” (Sterling 1932, s. 53). Podkreślał też wpływ Velazqueza widoczny, jego zdaniem, w sposobie malowania oczu dziecka.

Wystawy

1934 Wiedeń Galerie Wurthle (poz. 5); 1969 Wiedeń Antykwariat Bednarczyka (poz. i il. 15)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XVII, s. 52–53, 88; L[isowski] 1934, il. nlb.; Sienkiewicz 1959, il. 51 (jako zaginiony)

II. Synowie artysty z psem

Synowie artysty, Stanisław i Juliusz, z psem
ok. 1840

olej na płótnie, 115 × 71

zaginiony; w 1932 własność Dominika Łempickiego, wnuka autora, w Warszawie; spłonął wraz z mieszkaniem właściciela podczas II wojny światowej

repr. wg Sterling 1932, il. XVII



Szkic do obrazu zob. poz. 219

Chłopiec przedstawiony po lewej to najstarszy z synów artysty, jak o tym świadczy napis *Staś* położony przy tej postaci na ołówkowym szkicu do obrazu (poz. 223) a także porównanie z innymi jego wizerunkami. Natomiast chłopiec po prawej, sądząc na podstawie różnicy wieku, to z pewnością jego młodszy o dwa lata brat Juliusz.

Obraz powstał prawdopodobnie w tym samym czasie, co i portret dzieci artysty z białym królikiem, to jest w roku 1840 lub 1841.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 144 – jako własność Róży Michałowskiej)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XVII; Sienkiewicz 1959, il. 54 (jako zaginiony); Zanoziński 1965, s. 79 (informacja, że spłonął w Warszawie podczas powstania w 1944); Kozakiewicz 1976, il. 129, s. 300; Ostrowski 1985, il. 114, s. 94; *Katalog obrazów wywiezionych 1951*, poz. 182, il.

III. Portret córki artysty, późniejszej siostry Celiny

ok. 1843 (?)

olej na płótnie 52,8 × 43,5

zaginiony; 1931 i 1932: własność Klasztoru SS Niepokalanego Poczęcia w Jazłowcu

repr. wg negatywu sprzed r. 1939 w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie



Znany obecnie jedynie z reprodukcji i opisu Heleny d'Abancourt „prześliczny portrecik córki (późniejszej siostry Celiny) w wieku dziecinnym z lat około 1843, ze zbioru jazłowieckiego. Jasny koloryt twarzyczki, szeroki, modelunek delikatnymi różnicowany plamami, ciemne oczy i włosy i czerwona kokarda, szeroki rzut pędzla, wszystko stwarza w typie Velazquezowskim barwną zdecydowaną zjawę” (1931, s. 319–320).

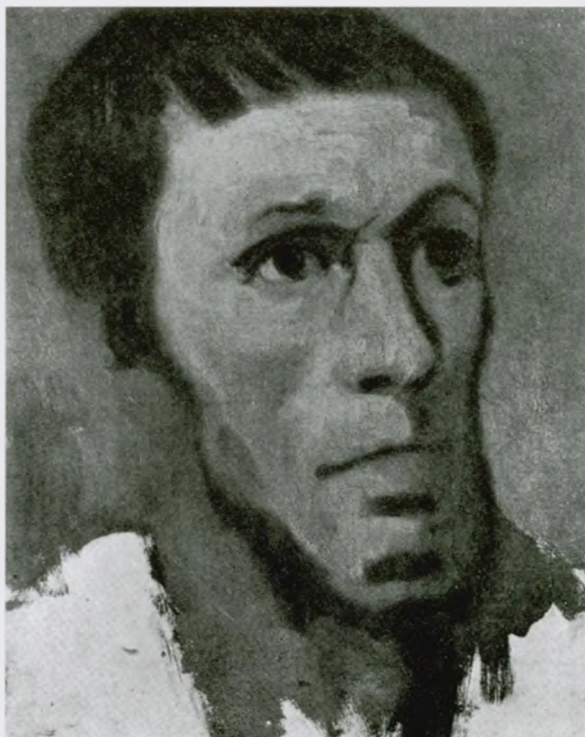
Na temat Celiny Michałowskiej zob. poz. 63.

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 319–320, 324, il. na s. 317; Sterling 1932, s. 83

IV. Studium głowy

Szkic głowy; Głowa młodzieńca
olej na płótnie, 31 × 26
zaginiony; 1932: własność Dominika Łempickiego, wnuka
autora
repr. wg Sterling 1934, il. na s. 37

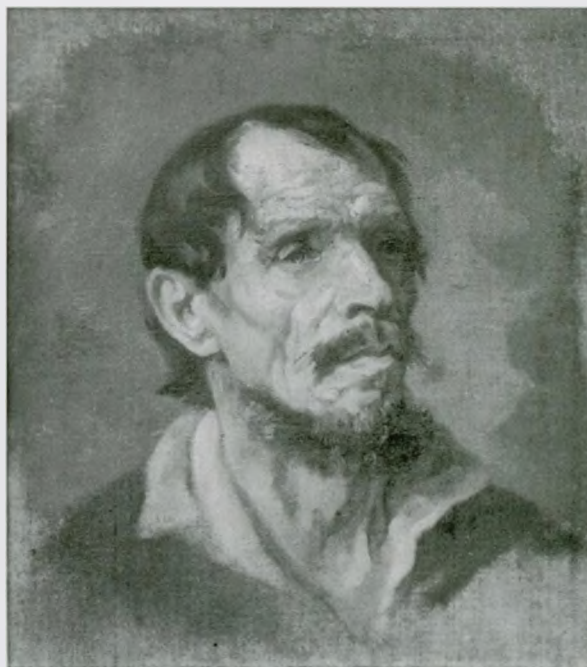


Wystawy
1934 Warszawa IPS (poz. 137)

Bibliografia
Mycielski 1897, s. 367; Sterling 1932, il. na s. 37, s. 88; Masłowski
1957, s. 37

V. Głowa robotnika

1832-1835 (?)
olej, płótno, 43 x 38
obecny właściciel nieznan; 1956: własność prywatna ze zbiorów
Julii Konstantowej Jaglińskiej, wnuczki autora; 1897: własność
Adama Łempickiego, zięcia autora, w Krzysztoforzycach (?)
repr. wg negatywu w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, fot.
Jerzy Langda, 1956



Zapewne tego właśnie obrazu dotyczy opis Bóloza Antoniewicza w katalogu wystawy we Lwowie w 1894: „Na żółtawym tle głowa starszego robotnika, zwrócona nieco ku lewej [sic]; twarz poorana zmarszczkami. Czarne włosy niedbale na czole ułożone; krótka broda i wąsy. Koszula pod szyją rozpięta. Wielkość naturalna.”, oraz Mycielskiego (1897, s. 367): „... rubaszna, surowa, zmarszczkami poorana, brzydka znowu, *Głowa robotnika* francuskiego o prawie rozczochranych czarnych włosach i rozpiętej koszuli, która całą swą śmiałą, z samych rzutów farby złożoną techniką, a charakterystyką nieledwie brutalną, znowu jako wzór swój, tylko na twórcę słynnego *Idioty* z wiedeńskiego Muzeum i całego szeregu hiszpańskich obdartych żołdaków tego może największego na świecie znawcy ludzkiej twarzy wskazuje”.

Wystawy
1894 Lwów (poz. 768); 1925 Kraków (poz. 49 – pt. *Głowa Rusina*);
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Mycielski 1897, s. 367; Sienkiewicz 1957, s. 109/110

VI. Portret

olej
obecny właściciel nieznany; dawniej własność Tadeusza Korpala
w Wieliczce
repr. wg „Głos Plastyków” 1934, il. s. 118



O ile wiadomo, w latach sześćdziesiątych obraz przeszedł na własność prof. Karola Estreichera.

VII. Wiarus

Mężczyzna w stroju żołnierza napoleońskiego; Żołnierz w stroju napoleońskim
1846
olej na płótnie 80 × 65
zaginiony; 1932: własność Dominika Łempickiego, wnuka autora, w Warszawie; 1934: własność Gustawa Wertheima
repr. wg Sterling 1932, il. XXXVII



Zob. poz. 56

Wystawy
1934 Warszawa IPS (poz. 182)

Bibliografia
Sterling 1932, il. XXXVII, s. 88; Sienkiewicz 1959, il. 93 (jako zaginiony)

VIII. Dzieci artysty wierzchem

Dzieci artysty; Dzieci artysty na kucach; Syn i córka artysty na kucach; Dzieci artysty na kucu i osle

ok. 1842

olej na płótnie, 64 × 53,5

obecny właściciel nieznany; 1932: własność Józefa Kuczyńskiego

w Krakowie; 1975: własność prywatna w Rzeszowie

repr. wg Sterling 1932, il. XIX



„Wyrafinowanym zestrojem tonów szarych, różowych i rudych zachwyca również portret podwójny, noszący tytuł *Dzieci artysty wierzchem*” – zanotował na temat tego obrazu Jerzy Zanoziński (1965, s. 72).

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 160 – mylnie (?) jako własność Gustawa Wertheima); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 73); 1975 Rzeszów (poza katalogiem)

Bibliografia

Sterling 1932, il. XIX, s. 84; Dobrowolski 1955, il. 30; Dobrowolski 1956, s. 134; Masłowski 1957, il. 7, s. 37, 41; Sienkiewicz 1959, il. 58; Zanoziński 1965, s. 72 (jako własność prywatna w Rzeszowie); Porębski 1975, il. 57

IX. Celina Michałowska na koniu

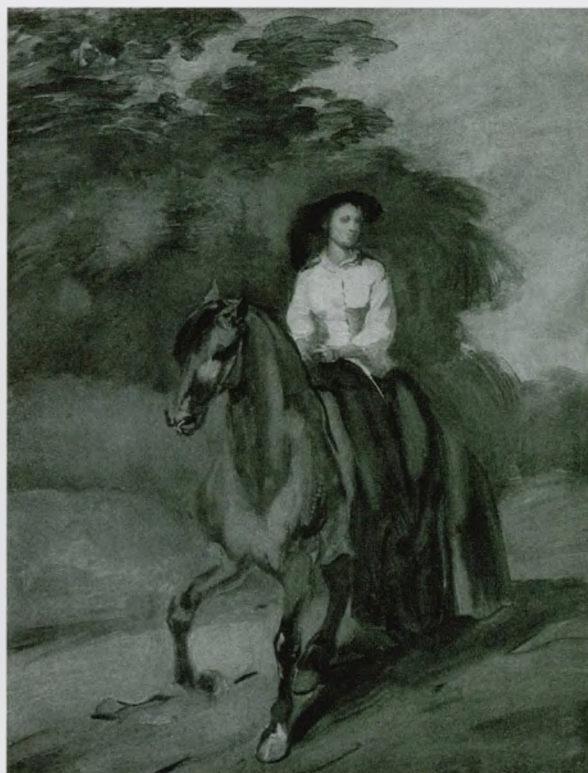
po 1850

olej na płótnie, 48 × 37

obecny właściciel nieznany; 1969: Antykwariat Czesława Bednarczyka, Wiedeń; 1934: własność Emila Merwina, Wiedeń;

wcześniej Dominika Łempickiego, wnuka artysty, Warszawa

repr. wg fotografii ze zbiorów prywatnych w Wiedniu



Celina dzieliła z ojcem jego pasję do koni i konnej jazdy.

Na temat Celiny Michałowskiej zob. poz. 63

Wystawy

1934 Wiedeń Galerie Würthle (poz. 7); 1969 Wiedeń Antykwariat Bednarczyka (poz. i il. b. 18)

Bibliografia

Ostrowski 1985, il. b. 93, s. 98

X. Kirasjer z koniem

Kirasjer trzymający konia

1832–1835

olej na płótnie, 47 × 57

zaginiony podczas II wojny światowej; 1932: własność Władysława Kościelskiego w Warszawie

repr. wg Sterling 1932, il. II



Szkice rysunkowe do tego obrazu por. poz. 262.

Tę niezbyt udaną kompozycję, malowaną w początkowym okresie studiów Michałowskiego u Charleta, wiązano z dużym obrazem Theodore'a Gericaulta *Ranny kirasjer*, znajdującym się obecnie w Luwrze, ówczesnie zaś wchodzącym w skład kolekcji Ludwika Filipa. Jednakże nie jest to kopia tego dzieła, lecz zestawienie motywów pochodzących z przynajmniej dwu innych kompozycji francuskiego malarza (Ostrowski). I tak, przedstawienie samego konia wzorowane jest na na obrazie Gericaulta *Koń z wozem naładowanym gipsem* (zob. poz.), postać zaś kirasjera pochodzi najprawdopodobniej z jego litografii *Na koń*, ewentualnie z innej, zatytułowanej *A Party of Life-Guards*.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 108)

Bibliografia

Sterling 1932, il. II, s. 39, 89; Sienkiewicz 1957, s. 113; Zanoziński 1965, s. 51/52; Ostrowski 1985, s. 44, 47; Ostrowski 1988, s. 95–96, il. 16

XI. Oficer ułanów francuskich

Ułan na koniu

1832–1835 (?)

olej na płótnie, 45 × 51 lub 52 × 41

obecny właściciel nieznany; 1932: własność Aleksandra Szeptyckiego w Korczynie

repr. wg Sterling 1932, il. na s. 67



Bibliografia

Sterling 1932, il. na s. 67, s. 83; Ostrowski 1985, s. 49

XII. Huzar austriacki na koniu (Eustachy Dunin-Wąsowicz)

Portret pana Wąsowicza, Portret Eustachego Wąsowicza
ok. 1840 (?)

olej na płótnie, 57 x 47

obecny właściciel nieznany; 1913: własność Teresy Morstin
w Krakowie, 1929: Lduwika Morstina



Malarz skoncentrował się tu przede wszystkim na portretowym ujęciu postaci jeźdźcy — swego szwagra Eustachego Dunina-Wąsowicza. Wierzchowca natomiast powtórzył wiernie według konnego portretu Ludwika Popiela (poz. 77). Kompozycja niniejsza różni się jednak od wspomnianej swobodniejszą formą malarską, charakterystyczną dla dojrzałego okresu twórczości malarza, a także mocniejszą linią nóg rumaka.

Eustachy Dunin-Wąsowicz — nota biograficzna zob. poz. 15.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 143), 1929 Kraków (poz. 198), 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 95)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 85, Dobrowolski 1956, il. 32, s. 145; Sienkiewicz 1959, il. 35

XIII. Huzar austriacki

Huzar austriacki na koniu

1836–1850 (?)

olej na płótnie, 53 x 43

obecny właściciel nieznany; 1932: własność Dominika Łempickiego, wnuka autora, w Warszawie
repr. wg Sterling 1932, il. IX



Bibliografia

Sterling 1932, s. 88, il. IX

XIV. Huzar na gniadym koniu

olej na płótnie, 53 × 43,5

własność prywatna w Stanach Zjednoczonych; 1969: własność Czesława Bednarczyka w Wiedniu; 1934: Emila Merwina, tamże; wcześniej własność I. Korwina Milewskiego
repr. wg fotografii ze zbiorów prywatnych w Wiedniu



Wystawy

1934 Wiedeń, Galerie Wurthle (poz. 8); 1969 Wiedeń, Antykwarjat Bednarczyka (poz. 9, il. 9)

Bibliografia

Klein 1927/1928, il. po s. 436; L[isowski] 1931, s. IV

XV. Jeździec polski

olej na płótnie,

zaginiony; 1932: własność Aleksandra Szeptyckiego w Korczynie
repr. wg Sterling 1932, il. na s. 61



Kompozycja jest niemal lustrzanym odbiciem *Lisowczyka* (poz. 98) według ustaleń Jana K. Ostrowskiego (Ostrowski 1984, s. 117; tenże, 1988, s. 117–118, il. 34) stanowi wariant (różnica polega przede wszystkim na odwiedzeniu ku tyłowi ręki jeźdźcy z dobytą szablą) tego samego schematu ikonograficznego; wyraża też podobne treści odnoszące się, mówiąc najogólniej, do zwycięskiej walki z siłami zła. Posiada jednakże swój osobny pierwowzór, niezależny od bezpośredniej genealogii obrazu poznańskiego: niebiańskiego jeźdźcy z fresku Rafaela *Wypędzenie Heliodora ze świątyni*, który zyskał w sztuce wiele naśladownictw.

Bibliografia

Sterling 1932, il. na s. 61; Suchocki 1980; Ostrowski 1984, passim, il. 4; Ostrowski 1985, s. 85, 106, 108; Ostrowski 1988, rozdział 5, il. 34

XVI. Generał Legeditsch na koniu

ok. 1848–1850

Generał austriacki Legeditsch bez ręki, na koniu; Austriacki generał Legeditsch; Austriacki generał Legeditsch na białym koniu; Generał austriacki Legeditsch na białym koniu olej na płótnie, 53 × 44

obecny właściciel nieznany; 1932: własność Józefa Kuczyńskiego w Krakowie; 1913: Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora; 1894: Adama Łempickiego w Krzysztoforzycach, zięcia autora

repr. wg „Głos Plastyków” 1934, il. na s. 113



Zob. też poz. 335.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 761); 1913 Kraków (poz. 79)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 378; Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 37; Ostrowski 1985, s. 98, 100

XVII. Defilada oddziału huzarów austriackich

Husary austriackie

olej na płótnie, 48 × 64

sygnowany u dołu po prawej: P. Michałowski

obecny właściciel nieznany; 1969: Atykwariat Czesława Bednarczyka, Wiedeń; 1934: własność Emila Merwina, Wiedeń; wcześniej Dominika Łempickiego, Warszawa; 1913: Józefy Michałowskiej, córki autora



Wystawy

1913 Kraków (poz. 120); 1925 Kraków ZPAP (poz. 36); 1934 Wiedeń Galerie Würthle (poz. 9); 1969 Wiedeń Antykwariat Bednarczyka (poz. 10, il. 10)

Bibliografia

Łjisowski], „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, z 30 VIII, s. IV; Łjisowski] 1934, il. na s. III; H. Tietze, Piotr Michałowski, „Die Kunst”, 1934, nr 1, il. nas. 29

XVIII. Bitwa

Dwie poczty angielskie; Dylizans sprzed 80 laty

olej

obecny właściciel nieznany

repr. wg fotografii sprzed 1939 w zbiorach Instytutu Sztuki Pan w Warszawie



XIX. Dylizanse

Dwie poczty angielskie; Dylizans sprzed 80 laty
olej na płótnie, 66 × 105
zaginiony; 1932: własność Edwarda Natansona w Warszawie;
1894: Karola Kozłowskiego w Poznaniu
repr. wg fotografii sprzed 1939 A. Masłowskiego w zbiorach
Instytutu Sztuki PAN w Warszawie



Wystawy
1894 Lwów (poz. 777); 1913 Warszawa Zachęta

Bibliografia
B[reza] A. Z TZSP w Warszawie. Wystawa Piotra Michałowskiego,
„Świat” R. VII, 1913, nr 16, il. nlb.; d’ Abancourt 1932, il., s. 311;
Sterling 1932, s. 90, il., s. 23

XX. Don Kichot i Sancho Pansa

olej na płótnie, 54 × 73
obecny właściciel nieznan; 1932: własność Antoniego Mańkow-
skiego w Krakowie
repr. wg Sterling 1932, il. XIII



Niezmiennie lubił Cervantesa i nieraz wieczorami kazał sobie Don Quixotta w oryginale czytywać, a potem odtwarzał na płótnie typy i szkice natchnione tym arcydziełem, a do takich typów dobierał sobie często wieśniaków” — napisała o ojcu Celina Michałowska (1911, s. 70/71). Na reprodukowanym tu zaginionym obrazie ujęty w dwornej pozie błędny rycerz na chudym jak i on sam Rosynancie, w towarzystwie opasłego giermka na objuczonym osle podąża oto bezkresną drogą, by walczyć z prawdziwymi i wymaginowanymi niegodziwościami tego świata. Syntetycznie zaznaczony pusty pejzaż zdaje się wskazywać na ponadczasowy wymiar tej wędrówki.

Praca ta powstała prawdopodobnie jako szkic do większej, nigdy nie namalowanej kompozycji, o czym świadczy przede wszystkim studium postaci tzw. Seńki (poz. 50) oraz studium chłopca w kapeluszu (poz. 51). Najprawdopodobniej Michałowskiemu nie była obca bogata wcześniejsza ikonografia Don Kichota, zwłaszcza zaś sztych z czterotomowego hiszpańskiego wydawnictwa z roku 1780 (Ostrowski 1985, s. 67).

Nieodparcie nasuwa się też tutaj porównanie z nieco późniejszymi wizerunkami rycerza z Manczy pędzla Honore Daumiera — wspólne źródło inspiracji, romantyczna wrażliwość i wreszcie wspólna obu twórcom zdolność upraszczania formy doprowadziły w tym wypadku do efektów w pewnym stopniu porównywalnych.

Wystawy
1934 Warszawa IPS (poz. 129)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 49/50, 84, il. XII; Samotyhowa 1948, il. nlb. s. 762; Dobrowolski 1955, s. 160, il. 25; Dobrowolski 1956, s. 121, 137, 142; Masłowski 1957, s. 34, 41, il. 5; Sienkiewicz 1959, il. 41; Zanoziński 1965, s. 69 („od czasu wojny poza granicami kraju”); Porębski 1975, s. 97, il. 43; Ostrowski 1985, s. 67/68, 118, il. 50



Akwarele i rysunki



Prace wczesne – do roku 1832

152. Zaprzęg artylerii konnej Księstwa Warszawskiego

Artyleria konna Księstwa Warszawskiego, Artyleria Księstwa Warszawskiego, Artyleria konna polska z 1809, Zaprzęg artylerii konnej

1813

akwarela, papier, 36,8 × 54,5
sygnowana u dołu po prawej białym gwaszem: *P.M. 9 mars 1813*,
powyżej czarną farbą ręką Ambrożego Grabowskiego: *Malował
Piotr Michałowski / r. 1811*, u góry po lewej tą samą ręką czarną
farbą: *Artylleria polska / X-twa Warszawskiego. / R 1809*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-38
zakup przed 1950; pochodzi ze zbioru Ambrożego Grabowskiego



Akwarela ta jest pierwszą datowaną pracą Piotra Michałowskiego. Podobnie jak rysunek kredką *Grenadierzy* oraz nie zachowana *Podwoda* (Ostrowski 1985, s. 31) powstała w okresie nauki u Michała Stachowicza. We wszystkich wymienionych utworach doszła do głosu, tak charakterystyczna dla dojrzałej twórczości malarza, fascynacja tematyką militarną w ogóle, napoleońską zaś w szczególności. Prace te odnoszą się do pamiętnych wydarzeń roku 1809 związanych z wkroczeniem do Galicji armii Księstwa Warszawskiego, których Michałowski, wówczas dziewięcioletni chłopiec, był świadkiem.

Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 7, poz. 47, il. nlb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 1, il. 1); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Łuniński 1911, il. na s. 224; Masłowski 1957, s. 15; Zanoziński 1965, s. 42; Sienkiewicz 1959, s. 7; Ostrowski 1985, s. 30/31

153. Grenadierzy Księstwa Warszawskiego

1813

akwarela, kredka czarna i biała, papier, 41,7 × 50,5
napis obcą ręką (zapewne Ambrożego Grabowskiego) u góry
po lewej: *Woysko polskie / z czasów X-twa Warszawskiego / Grenadiery*, u dołu po lewej: *Malował / Piotr Michałowski / r 1811*.
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-39
zakup przed 1950



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 105); 1955 Kraków MNK (poz. 2); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1956, il. 1; Masłowski 1957, s. 15; Sienkiewicz 1959, s. 7; Zanoziński 1965, s. 42; Ostrowski 1985, s. 30/31, il. 12

154. Trójka koni i dżokej

Dżokej i trzy konie; Dżokej wierzchem prowadzący dwa konie luzem

1817

ołówek i częściowo pióro w tonie brązowym, papier, 22,5 × 20,8
u dołu napis tuszem, ręką Józefa Brodowskiego: *Ten rysunek
iego Kompozycji Piotra Michałowskiego / którego w czasie mu dawa-
nia lekcji: rysunków przy mnie odręsojwan / a teraz Celujący
i w Paryżu*

u góry po prawej tuszem: 19

Verso:

Szkic postaci kobiecej i wojskowego

Zakład Narodowy im Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 5839: *Rękorysy Polaków Prace Malarskie Ziomek Naszych*
(jeden z 164 fascykułów należących do spuścizny po
Ambrozym Grabowskim)



Rysunki Inw. g. 5839-5842 opracione we wspól-
nym passe-partout, wraz z dwoma notkami Ambro-
zego Grabowskiego.

Bibliografia

Solski, Zembatówna 1953, s. 153, poz. 139 Sienkiewicz 1959,
s. 7–8, 58; Ostrowski 1985, s. 31, 162, il. 13

[opr. B. Studzińska]

155. Para koni i wsiadający jeździec

1817 (?)

sangwina, papier, 21 × 23,3

u dołu napis tuszem, ręką Józefa Brodowskiego: *Y ten rysunek
z Głowy rysował / Piotr Michałowski; poniżej tuszem ręką
Ambrozego Grabowskiego: Powyższy zapis, jak i na poprzednim
rysunku, jest Józefa Brodowskiego / Professora Malarstwa w Krako-
wie, — który był oraz nauczycielem rysunków / ś. p. Piotra Micha-
łowskiego, zmarłego r 1855*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 5840

pochodzenie: *Rękorysy Polaków Prace Malarskie Ziomek Naszych*
(jeden z 164 fascykułów należących do spuścizny po Ambrozym
Grabowskim)



Bibliografia

Solski, Zembatówna 1953, s. 153, poz. 140; Sienkiewicz 1959, s.
7–8, 58; Ostrowski 1985, s. 31

[opr. B. Studzińska]

156. Studium koni

ołówek, papier, 21 × 15,8

u góry napis tuszem ręką Władysława Łuszczkiewicza:

autentyczność z tekstu p. Piotra Michałowskiego / W Łuszczkiewicz
Verso:

Szkice jeźdźca na koniu oraz studia koni

ołówek

u dołu po lewej napis ręką Ambrożego Grabowskiego:

Piotr Michałowski rysował

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 5841

poходzenie: *Rękorysy Polaków. Prace Malarskie Ziomków Naszych*
(jeden z 164 fascykułów należących do spuścizny po Ambrozym Grabowskim)



Bibliografia

Solski, Zembatówna 1953, s. 153, poz. 141

[opr. B. Studzizba]

157. Głowa konia

Łeb konia

pióro w tonie brązowym, ołówek, papier, 20 × 15,5

po prawej u dołu napis tuszem ręką Ambrożego Grabowskiego:

Rysował Piotr Michałowski

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 5842

poходzenie: *Rękorysy Polaków. Prace Malarskie Ziomków Naszych*
(jeden z 164 fascykułów należących do spuścizny po Ambrozym Grabowskim)



Bibliografia

Solski, Zembatówna 1953, s. 153, poz. 142.

[opr. B. Studzizba]

158. Bitwa pod Wagram

Bitwa; Napoleon wydający rozkazy podczas bitwy
ok. 1820

pióro, lawowanie, papier 35,6 × 47,6

sygnowany u dołu po prawej tuszem: *Potr Michałowski rys.*

na odwrociu ołówkiem obcą ręką: *Rysował Potr Michałowski*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 4837

przekaz w 1921 Jana Gwalberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich)



Bitwa pod Wagram — największa z bitew wojny francusko-austriackiej 1809; w efekcie niezwykle krwawych walk (poległo 34 tysiące żołnierzy francuskich i 50 tysięcy austriackich) armia napoleońska odniosła zwycięstwo nad wojskami austriackimi dowodzonymi przez arcyksięcia Karola.

Najwcześniejsza znana praca Michałowskiego o tematyce związanej z postacią Napoleona. Rysunek swą kompozycją wiernie naśladuje grafikę — akwafortę J. F. Swebacha (Schwebacha). Równocześnie dzięki lawowaniu artysta uzyskał tu efekt zbliżony do akwatinty — zob. też poz. 159.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 807); 1954 Poznań (s. 84, poz. 410);

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 87; Gronska, Ochońska 1960, s. 135, poz. 835;

Ostrowski 1985, s. 32–33, 162, il. 15

[opr. B. Studzizba]

159. Adiutant pędzący cwałem

Adiutant; Adiutant pędzący na koniu
ok. 1820

pióro, lawowanie, papier, 31,5 × 37

sygnowany u dołu po prawej tuszem: *Potr Michałowski*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 4840

przekaz w 1921 Jana Gwalberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich)



Jedna z prac Michałowskiego naśladujących grafikę (zob. też poz. 158). Rysunek o cechach karykatury.

Wystawy

1954 Poznań (s. 83, poz. 409)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 88; Gronska, Ochońska 1960, s. 136, poz. 838;

Ostrowski 1985, s. 32–34, 162, il. 16

[opr. B. Studzizba]

160. Młot kuzniczy w Tomaszowie

Młot parowy w Tomaszowie; Młot parowy w Tomaszowie Mazowieckim
1821

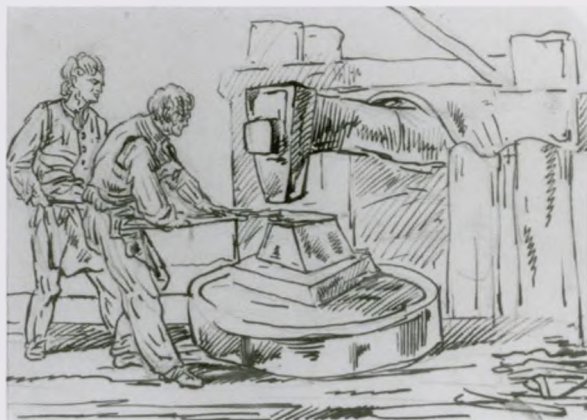
pióro brązowe na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy,
18,1 × 25,6

u dołu pośrodku napis: *Tomaszów 1821*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6325

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Rysunek powstał w kwietniu 1821 roku w Tomaszowie, gdzie Michałowski, w drodze na studia do Getyngi, zatrzymał się u swej siostry Antoniny i jej męża Antoniego Ostrowskiego.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 10; Ostrowski 1985, s. 34, il. 3; Ostrowski 1988, s. 52, il. 8

161. Mieszczaństwo tomaszowskie

1821–1824 (?)

akwarela, papier, 22,5 × 85

ponizej każdej postaci trudno czytelne podpisy

własność prywatna Marka Walickiego w Stanach Zjednoczonych

Tomaszów, położony w dobrach Ostrowskich na Mazowszu i nazwany tak od imienia ojca Antoniego Ostrowskiego, w pierwszych dekadach XIX wieku przekształcił się z małej osady w miasteczko liczące ponad trzy i pół tysiąca mieszkańców. Antoni Ostrowski na znaczną skalę rozwinął w nim przemysł włókienniczy i handel – osadników o odpowiednim fachu sprowadzał m. in. ze Śląska, Saksonii, Francji. Mieszczaństwo tomaszowskie tworzyli więc z pewnością interesującą społeczność. Michałowski wykonał wizerunki ośmiu z nich, układając je w rodzaj fryzu. Daje się tu zauważyć jego zacięcie realisty a także sympatia, jaką najwyraźniej żywił dla sportretowanych osób.



Poz. 161

162. Kobieta w czepcu z różową kokardą

1821

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 26,2 × 21,1
sygnowana i datowana – u dołu po lewej: *Protr Michałowski*, po
prawej: *Ujazd 1821*, napisy poniżej: s. *Kowrańska* [?] *najprzód M* [nie-
czyt] *potem Kotarska* [lub: *Kafarska*]; wzdłuż krawędzi po lewej:
Kowrański [?], po prawej: *Najlepszy mąż na całą Europę Polską!*
własność prywatna



163. Gadamowicz

1821

akwarela, ołówek, papier zeberkowy, 23,7 × 18,4
u dołu po lewej napis ołówkiem ręką autora: *Gadamowicz* /
Ujazd 1821., poniżej: *Oczywista żem stracił na dzierżawie*
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6333
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



W latach 1821–1823 Michałowski wykonał serię satyrycznych rysunków i akwarel przedstawiających m. in. osoby związane z kręgiem rodziny Ostrowskich, jak o tym świadczą położone na niektórych z nich napisy: *Tomaszów* i *Ujazd*. W większości prace te opatrzone są także podpisami określającymi tożsamość osób portretowanych oraz żartobliwym komentarzem.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

164. Huzar hanowerski na koniu

Huzar jadący na siwym koniu ku lewej

1822 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 27,5 × 20

oznaczony u dołu po prawej: *Piotr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-22

dar w 1895 Seweryny Czajkowskiej (pochodzi z jej albumu)



Wizerunki kawalerzystów hanowerskich wykonywał Michałowski w roku 1822 podczas pobytu na studiach w Getyndze. Specjalnie jeździł wówczas do Hanoweru, by podziwiać i rysować tamtejszą malowniczą kawalerię. Pisał na ten temat w liście do matki: „Nie mogę zamilczeć przyjemnego wrażenia, jakiego doznałem na dwóch rewiach kawalerii hanowerskiej; nic piękniejszego, jak to wojsko na koniu angielskim, w ślicznym uniformie, kawalerzysta hanowerski ma całą grację, a więcej swobody w ruchach niż obecnie żołnierz polski” (cyt. za: Michałowska 1911, s. 36).

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 64); 1955 Kraków MNK (poz. 4, il. 2); 1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 37)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 135; Zanoziński 1965, s. 43; Ostrowski 1985, s. 35, il. 112

165. Pan Woyski

Karykatura; Pan Woyski

1823

akwarela, ołówek, papier, 27,4 × 17,3

napisy u góry: *Ein [nieczyt.] Mann*, u dołu po lewej: *[nieczyt.] von Woyski*, po prawej: *[nieczyt.] / 1823*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6332

zakup w 1956 od Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 137; Zanoziński 1965, il. 2; Ostrowski 1985, s. 35, il. 17

166. Karykatury

1823

ołówek podmalowany akwarelą, papier, 17,3 × 27,4
datowany u dołu po prawej: 31 grud 1823 / Tomaszów
pod każdą postacią osobny podpis: *P Michał Potocki* [nieczyt.],
Pauline [nieczyt.]; *Vous etez bien aimable Mlle; Lechowska /*
l'Imperatrice; prędjey mi włosy na dłoni wyrosną
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6320
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sterling 1932, s. 30, il. na s. 15 (jako własność Dominika Łempickiego [sic]); Sienkiewicz 1959, il. 136, poz. 136 na s. 63

167. Jankiel

Studium Żyda

1823

ołówek, papier żeberkowy, 25,2 × 9,3
datowany u dołu po prawej: 1823, po lewej napis: *Jankiel*
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6334
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Zanoziński 1965, il. 3; Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 237



168. Trzej młodzieńcy w cylindrach

ok. 1823–1830

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 19 × 25

Verso:

Pięć szkiców postaci męskich

własność prywatna; pochodzi ze zbioru Anny Jagnińskiej



Akwarela przedstawiająca trzech młodych mężczyzn w modnych strojach pochodzi z lat młodzieńczych artysty, kiedy to przywiezione przez niego samego z zagranicy stroje wywarły w Krakowie duże wrażenie, o czym świadczy następujące wspomnienie Kazimierza Girtlera: „syn senatora Józefa [...] wróciwszy pokazał się we fraku, którego stan padał prawie wpół figury, na wcięciu bioder, poły jego krótsze były niż do kolan; podobny krój był jego surduta. Nieoswojone oczy zatrzymywały się i odwracały od ubrania tak przeciwnego ubraniu powszechnemu, lecz wkrótce poznano się, że moda ta praktyczniejsza niżli płaczące się między nogami suknie i te szkaradne stany, co każdego garbatym czyniły. [...] zeszło kilka miesięcy, zanim większość była kusych, a między tymi ogoniaści nie mogli się pokazywać bez zarobienia na śmieszność” (Girtler 1971, t. I, s. 323).

169. Szkicownik

1823

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6145 / 1-38

zakup w 1946 od Zenona Burdynskiego

Złożony z 38 kart zarysowanych przeważnie jednostronnie ołówkiem i piórem, papier żeberkowy, 21,2 x 28,6, oprawny, nalepka firmy: *Au Coq Honore / Rue du Coq S. Honore No 7 / Chez Alph. Giroux*; na fragmentach wybranych kart pomiędzy kartą 7 a 8 napis: *Salon de Me Michel 31 x 823*.

Jest to najstarszy zachowany szkicownik artysty. Michałowski posługiwał się nim podczas pobytu w Warszawie. Zawiera m. in. scenki rodzajowe o charakterze satyrycznym. Niektóre rysunki są zniszczone przez obrysowanie, zapewne ręką dziecka.



karta 7

karta 7

Dzokej na koniu biorącym przeszkodę
pióro brązowe

karta 10

Dwaj wojskowi
ołówek

u góry napis: *Damn your blood*

karta 11

Dwaj wojskowi
ołówek

u góry napis: *D n your eyes home*



karta 10



karta 11



170. Rewia Wielkiego Księcia Konstantego w Warszawie

Rewia przed ks. Konstantym na placu Saskim; Rewia wielkiego księcia Konstantego na placu Saskim
ok. 1823 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 32 x 42
u dołu po prawej ołówkiem obcą ręką: *Rewia W Ks. Konstantego*
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
nr inw ML. K. 981

zakup w 1959 w antykwariacie Desa; 1932, 1934: własność Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Rewie wojskowe, organizowane regularnie na placu Saskim w Warszawie z rozkazu naczelnego wodza armii Królestwa Kongresowego wielkiego księcia Konstantego, nie mogły ująć uwagi zamiłowanego w tematyce militarnej Piotra Michałowskiego.

Wynikająca bez wątpienia z satyrycznego zacięcia artysty charakterystyczna maniera, widoczna tu w sposobie przedstawiania postaci wojskowych o sztywnym, nieco kukiełkowym wyglądzie, występuje także na kartach szkicownika, z którego malarz

korzystał w Warszawie z końcem roku 1823 (zob. poz. 169). Praca niniejsza powstała mniej więcej w tym samym czasie.

Wystawy
1934 Warszawa IPS (poz. 105)

Bibliografia
Mycielski 1897, s. 348; Sterling 1932, s. 85; Ostrowski 1985, s. 36

171. Wielki Książę Konstanty na koniu

Ks. Konstanty na koniu; Wielki Książę Konstanty wydający rozkazy w czasie przeglądu

ok. 1823

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 38 × 29,5

sygnowana piórem po prawej na 1/3 wysokości: *m*

Zamek Królewski na Wawelu

nr inw. 696

zapis w 1929 Jerzego Mycielskiego dla Państwowych Zbiorów Sztuki; do 1946 w Muzeum Narodowym w Warszawie; 1911: własność Jerzego Mycielskiego w Krakowie; 1897: Józefa Łakocińskiego w Krakowie



Wielki Książę Konstanty (1779–1831), naczelny wódz armii Królestwa Kongresowego, brat cara Aleksandra I i cara Mikołaja I.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 170); 1925 Kraków ZPAP; 1934 Warszawa IPS (poz. 106); 1955 Warszawa (poz. 83); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Łuniński 1911, il. na s. 364; Sterling 1932, s. 87; Album biograficzne 1900, il. na s. 43; Sienkiewicz 1959, il. 142; Ostrowski 1985, s. 36

172. Żołnierz Pułku Strzelców Konnych Gwardii Napoleona I

Strzelec konny *d'apres Vernet*

akwarela, ołówek, papier, 33 × 25

napis obcą ręką: *d'apres Vernet*

Muzeum Okręgowe w Białymstoku

nr inw. MB/S/386

zakup w 1967 w Warszawie



Do źródeł artystycznych inspiracji Michałowskiego, szczególnie w jego okresie amatorskim, należała twórczość Carla i Horacego Vernetów, ciesząca się w owych latach powszechnym uznaniem i szeroko rozpowszechniona dzięki litografiom. Zarówno w niniejszej akwareli, jak i wielu innych pracach omawianego twórcy występuje tak charakterystyczny dla Vernetów, lecz także np. dla Aleksandra Orłowskiego, typ smukłego, filigranowego rumaka.

Bibliografia

Ostrowski 1983, s. 116, il. 2; Ostrowski 1988, s. 82, il. 10

**173. Żołnierz Pułku Strzelców Konnych
Gwardii Napoleona I**

akwarela, ołówek, papier, 33 × 25
Muzeum Okręgowe w Białymstoku
nr inw. MB/S/387
zakup w 1967 w Warszawie



174. Huzar na wspiętym koniu

ok. 1823–1824
pióro w tonie sepia na szkicu ołówkowym i akwarela, papier,
37,6 × 27
napis ołówkiem u góry ręką zapewne Julii Michałowskiej: z
Warszawy w R. 1858
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6303
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Praca tu prezentowana oraz dwie następne, podobnie jak większość warszawskich utworów Michałowskiego, powstały przypuszczalnie w początkowych latach jego pobytu w Warszawie, gdzie w roku 1823 objął stanowisko w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Ostrowski 1985, s. 35

175. Ułan drugiego pułku z czasów Królestwa Kongresowego

Ułan trzymający konia za uzdę; Ułan z koniem
ok. 1823–1824

akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy, 30 × 27,5
(w świetle passe-partout)

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1961

zakup w 1956 w antykwariacie Desa; 1932: własność Henryka
Dembińskiego w Krakowie



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 83; Zanoziński 1965, il. 5; Ostrowski 1985, s. 35

176. Ułan pierwszego pułku z czasów Królestwa Kongresowego

Ułan na koniu

ok. 1823–1824

akwarela, ołówek, papier, 29,5 × 26 (w świetle passe-partout)

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1962

zakup w 1956 w antykwariacie Desa; 1932: własność Henryka
Dembińskiego w Krakowie



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 304; Sterling 1932, s. 83; Sienkiewicz 1959
il. 143

177. Masztalerz trzymający konia za munsztuk

Masztalerz z koniem

akwarela i pióro brązowe na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy, 25,7 × 36,5

u dołu po lewej obcą ręką: *Michałowski*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 4848

przekaz w 1921 Jana Gwałberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich)



Bibliografia

Sterling 1932, s. 87; Grońska, Ochońska 1960, s. 137, poz. 846, il. 70

[opr. B. Studzińska]

178. Krakowiak z koniem

akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem, 24 × 33

sygnowana (?) u dołu po lewej tuszem: *Piotr Michałowski*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich

nr inw. Inw. g. 4839

przekaz w 1921 Jana Gwałberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich)



Bibliografia

Sterling 1932, s. 87; Grońska, Ochońska 1960, s. 136, poz. 837

[opr. B. Studzińska]

179. Osiodłany wierzchowiec

Koń osiodłany

1826 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem, 24 × 31

sygnowana (?) u dołu po lewej tuszem: *Piotr Michałowski rys*

na odwrocie napis ołówkiem obcą ręką (?) *Piotr Michałowski 1826*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich

nr inw. Inw. g. 4842

przekaz w 1921 Jana Gwałberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich)



Bibliografia

Sterling 1932, s. 87; Grońska, Ochońska, 1960, s. 136, poz. 840;

Ostrowski 1985, s. 37 (o całym zespole rysunków oznaczonych datą 1826)

[opr. B. Studzińska]

180. Przy słupie granicznym

Dwaj piesi żołnierze, Grenadier milicji Wolnego Miasta Krakowa akwarela, pióro, 37 × 28

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-27

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Akwarela odnosi się do czasów Wolnego Miasta Krakowa i przedstawia żołnierza milicji krakowskiej stojącego na straży przy słupie granicznym (z herbem Krakowa), ku któremu zbliża się austriacki podoficer szcharakteryzowany satyrycznie jako nieprzyjemne indywiduum; na dalszym planie Wisła i szkicowo zaznaczony pejzaz z parterową zabudową na drugim brzegu.

Praca powstała nie bez wpływu ryciny Michała Stachowicza zamieszczonej w kalendarzyku krakowskim na rok 1811 (Ostrowski 1985, s. 31). Postać krakowskiego żołnierza bliska jest też grenadierom Michałowskiego z jego młodzieńczego rysunku z roku 1813 (poz. 153).

Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 7, poz. 50, il. nlb.); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 8); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 304; Sienkiewicz 1959, il. 139; Zanoziński 1965, s. 42; Ostrowski 1985, s. 31, 35/36, il. 18

181. Podoficer austriacki i grenadier Milicji Wolnego Miasta Krakowa

pióro częściowo podmalowane akwarelą, papier zeberkowy z filigranem, 37 × 20,7

u góry pośrodku napis ręką zapewne Julii Michałowskiej: z Warszawy (...) 1858

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6319

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

182. Pułkownik Józef Dwernicki i kapitan Jurgenko

Gen. Józef Dwernicki w rozmowie z kapitanem Jurgaszko
ok. 1823–1829
akwarela, papier 28 × 23,5 (w świetle passe-partout)
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 1960
zakup w 1956 od Ludwika Dembińskiego



Późniejszy generał Józef Dwernicki przedstawiony tu został w mundurze oficera Drugiego Pułku Ułanów armii Królestwa Kongresowego, którego dowódcą był od roku 1815 do 1829, kiedy to otrzymał szlify generalskie.

Wystawy
1981 Krosno, Muzeum (poz. 16)

183. Dwaj wojskowi

Grenadier gwardii podczas przeglądu – karykatura; Oficer łajający grenadiera
ok. 1823–1829
akwarela, papier, 32 × 22,5 (w świetle passe-partout)
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 1959
zakup w 1956 od Ludwika Dembińskiego



Wystawy
1981 Krosno, Muzeum (poz. 15)

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 138; Zanoziński 1965, s. 42

184. Dwaj bokserzy w walce

Dwóch Anglików boksujących się

1828 (?)

ołówkę, papier zeberkowy, 21,2 × 24,3

u dołu po prawej obcą ręką: *Michałowski*

na odwrociu ołówkiem nieczytelny napis i data: 1835

Zakład Narodowy im Ossolińskich we Wrocławiu

nr inw. Inw. g. 4841

przekaz w 1921 Jana Gwalberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich).



Rysunek powstał najprawdopodobniej podczas wizyty Michałowskiego w Anglii, jednakże nie w roku 1835, jak sugeruje napis na odwrociu, lecz w 1828.

Wystawy

1954 Poznań (s. 88, poz. 429), 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 88; Grońska, Ochońska 1960, s. 136, poz. 839; Dobrowolski 1957a, s. 85; Sienkiewicz 1957, s. 125; Sienkiewicz 1959, s. 16; Ostrowski 1985, s. 37

[opr. B. Studzińska]

185. Przejazdźka

Powóz z damami; W powozie;

ołówkę podmalowany akwarelą, papier zeberkowy z filigranem, 33,2 × 52,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6104

pochodzi ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych



Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 124); 1950 Sopot (poz. 45); 1956 Warszawa Zachęta; 1983 Londyn (poz. 35); 1999 Rapperswil (poz. 43, il. na s. 97)

Bibliografia

Piątkowski 1925, poz. 449; Niewiadomski 1926, il. na s. 67; d'Abancourt 1931, il. na s. 297; Sterling 1932, s. 90; Sienkiewicz 1959, il. 140; Zanoziński 1956, s. 42

186. Portret młodego mężczyzny

1830

ołówek podmalowany akwarelą, 26,2 × 21,1

sygnowany u dołu po lewej: *Piotr Michałowski*, datowany u dołu po prawej: *1 go Stycznia 1830*

własność rodziny autora



W opinii krewnych artysty jest to autoportret, jednakże zestawienie tej pracy z młodzieńczymi wizerunkami Michałowskiego: akwarelą pędzla J. Kriehubera (il. 1 na s. 33) i *Autoportretem przy sztalugach* (poz. 1) nie potwierdza tego. Wprawdzie wszystkie te prace przedstawiają młodego człowieka o regularnych, wyrazistych rysach, kędzierzawych jasnych włosach i jasnych oczach, ale niniejszy wizerunek pozbawiony jest wyrazu pewnej surowości, tak charakterystycznego dla innych przedstawień malarza. Opisana tu aparycja Michałowskiego może nieco zaskakiwać, jeśli ma się w pamięci jego późny autoportret (poz. 10), na którym, niewątpliwie pod wpływem portretów Velazqueza, przedstawił się jako mężczyzna ciemnowłosy i ciemnooki.

187. Popiersie mężczyzny

z grymasem niezadowolenia na twarzy

1830

ołówek lawowany akwarelą, papier, 19,5 × 17,1

u dołu po prawej data: *1830*, wzdłuż prawej krawędzi słabo czytelny

napis: *Gdybym | ... | wiedział [?] żem taki wypaliłbym sobie w łeb!*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6331

zakup w 1956 od Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

188. Dwie kobiety zajęte szyciem

1832

akwarela na szkicu ołówkowym, 24 × 28,7

u dołu po lewej: JM i LM 13 Stycz 1832

własność prywatna



Kompozycja ta, namalowana, jak na to wskazuje położona data, w styczniu 1832 roku, odnosi się do okresu bezpośrednio po upadku powstania listopadowego, kiedy to Piotr Michałowski, opuściwszy Królestwo Kongresowe, przebywał przez parę miesięcy wraz z żoną w Krakowie i Podgórzu przed udaniem się na emigrację. Szkicował wówczas motywy powstańcze oraz zwłaszcza sceny z codziennego życia w wąskim kręgu rodziny i przyjaciół (zob. poz. 191). Sądząc na podstawie inicjałów, jedna z przedstawionych pań to prawdopodobnie Julia Michałowska, żona artysty.

189. Żydzi krakowscy

1832

ołówki, papier, 29,8 × 25,2

datowany u dołu po prawej: *Kraków Stycz 1832* (napis zniekształcony ręką dziecka)

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw Rys. Pol. 6301

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 18

190. Potyczka

Krakus w walce z kawalerzystami rosyjskimi

ok. 1831–1832 (?)

czarna kredka, papier zeberkowy, 46 × 60

Verso:

Mężczyzna w półpostaci i szkice koni

czarna kredka

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4708

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Odnosi się najprawdopodobniej do wydarzeń powstania listopadowego i pochodzi z przełomu lat 1831 i 1832. Przekonuje o tym porównanie z rysunkami w szkicowniku używanym przez artystę we wspomnianym czasie (poz. 191).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 13)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 254

191. Szkicownik

1832

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 7244/1-38

zakup w 1959 w antykwariacie Desa

Oprawny w wiśniowy półskórek ze złoceniami i niebieski glansowany papier, złożony z 38 kart o wymiarach 22 × 29,5 zarysowanych ołówkiem i malowanych akwarelą, przeważnie jednostronnie; karty 3, 11, 14, 23, 34 puste; na karcie 35 ślad po wyrwanym rysunku; karta 38 luźna; niektóre z kart oznaczone są datami ze stycznia 1832.

Michałowski korzystał z niego wkrótce po upadku powstania listopadowego, podczas paromiesięcznego pobytu w Krakowie i w Podgórzu, zanim 2 marca 1832 roku wraz ze swym teściem Antonim Ostrowskim udał się na emigrację do Paryża.

Szkicownik ten zawiera rysunki tworzące trzy serie tematyczne. Są to: reminiscencje z powstania — motywy bitewne i portrety wojskowych; przedstawienia związane z pobytem w Podgórzu — głównie kameralne sceny we wnętrzach mieszkalnych z udziałem kilku bliskich osób; motywy z podróży do Francji.

Rysunki te odróżniają się od wcześniejszych prac Michałowskiego starannym, nieco szkolnym traktowaniem formy, modelowanej z zastosowaniem drobnego szrafowania. Poniżej reprodukcje wybranych kart.

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 37–40, 72



karta 2 — Studium portretowe Antoniego Ostrowskiego, ołówek

Szkic do akwareli (poz. 193); pobieżny szkic tej samej postaci znajduje się na karcie 1. niniejszego szkicownika.



karta 5 – Dwaj wojskowi konno
ołówek

Szkic szarży dowodzonej najprawdopodobniej przez gen. Józefa Dwernickiego, którego charakterystyczną, korpulentną sylwetkę Michałowski malował wielokrotnie.



karta 13 – Młody mężczyzna z fajką
ołówek

Być może jest to wizerunek własny autora.



karta 6 – Ułan z proporcem na koniu



karta 15 – Przy podwieczorku
ołówek

Trzy panie i młodzieniec przy stole u dołu po prawej: 15. Janu 832.



karta 8 – Oddział piechoty w marszu
ołówek
Zob. poz. 192.



karta 16 – Oficer konno
ołówek
u dołu pośrodku: 15 Janvier 832 Podgórze



karta 18 – **Podczas lekcji**
ołówek



karta 22 – **Dama (siostra artysty Antonina Ostrowska?)**
z robótką
ołówek
u dołu pośrodku: 19 Janu 832. Podg



karta 20 – **Oficer powstańczej armii**
ołówek



karta 3i – **Atak krakusów**
ołówek



karta 32 – **Krajobraz z pasmami wzgórz na horyzoncie**
akwarela



karta 36 *verso*: **Krajobraz z jeziorem i dwoma sosnami**
(Jezioro w górach)
akwarela

192. Piechota w marszu

1832 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy z filigranem,
23,5 × 36,5

u dołu po lewej napis: 30 fr

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 5709

zakup w 1926 od Marceliego Nałęcz Dobrowolskiego



Zapewne oparty na szkicach z natury motyw piechoty w marszu: na przedzie idą saperzy z łopatkami na ramionach, za nimi konno podąża wydający rozkazy oficer, dalej zaś tamburmajor na czele doboszów; żołnierz na skraju drugiego szeregu spogląda w stronę szkicującego go malarza.

Charakterystyczna twarda, sucha kreska, napis: 30 fr położony w dolnym lewym rogu a także podobieństwo do rysunku w szkicowniku z przełomu lat 1831 i 1832 (poz. 191, karta 8) wskazują, że praca ta powstała w roku 1832, najprawdopodobniej już we Francji.

193. Antoni Ostrowski

1832

akwarela na szkicu ołówkowym, 39,5 × 27
własność prywatna



Antoni Ostrowski w mundurze dowódcy Gwardii Narodowej na tle pałacu w Tomaszowie. Wizerunek ten, poprzedzony rysunkami w szkicowniku używanym przez malarza na przełomie lat 1831 i 1832 (poz. 191), wiąże się z serią akwarel poświęconych żołnierzom powstania listopadowego (poz. 194–197).

Wykonany został ponadto w technice litografii w zakładzie I. Veltena w Karlsruhe oraz w również litograficznej kompozycji, powstałej zapewne bez udziału Michałowskiego jeszcze w roku 1832 w tym samym zakładzie, a przedstawiającej Antoniego Ostrowskiego w otoczeniu gwardzystów na tle pałacu Krasieńskich, który był siedzibą władz powstańczych (zob. Ostrowski 1985, il. 44).

Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 13, il. 4)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 25; Ostrowski 1985, s. 38, 59, 60, il. 42

194. Wojsko polskie w 1831 – żołnierz 1. Pułku Strzelców Pieszych

ok 1833

akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem:

J. WHATMAN, 44 × 27,5

u dołu napis ręką autora: *Armée Polonaise en 1831 / Soldat du 1er régiment de Chasseurs à pied*

u góry po prawej obcą ręką: 173; poniżej: 23

Zamek Królewski na Wawelu

nr inw. 7427

Fundacja Wawelska im. Leona Pinińskiego zatwierdzona w 1934; do 1987 obiekt znajdował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. III-r.a.-28)



W Paryżu około roku 1833 Michałowski wykonał cykl kompozycji przeznaczonych do publikacji w albumie litografii Józefa Straszewicza *Armée polonaise. Révolution du 29 novembre 1830* (wyd. Paryż 1835), wśród których znalazły się też cztery akwarelowe wizerunki żołnierzy-powstańców roku 1831 (poz. 194–197). Należą one do gatunku niezwykle

w epoce popularnych, powielanych w graficznych seriach kompozycji przedstawiających wojskowych, będących przede wszystkim wiernym, o charakterze dokumentu, zapisem wyglądu mundurów. W akwarelach tych Michałowski dał również wyraz zamiłowaniu do rodzajowości. Inspirował się wydawnym w Paryżu w 1822 albumem litograficznym *Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814* Carla i Horacego Vernetów i Eugène'a Lamiego.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 49/a); 1955 Kraków MNK (poz. 12); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 25; Ostrowski 1983, s. 116, 119; Ostrowski 1985, s. 59, 60, 114; Ostrowski 1988, s. 83

195. Wojsko polskie w 1831 – oficer sztabowy Gwardii Narodowej

Oficer sztabu Gwardii Narodowej
ok. 1833

akwarela, ołówek, papier, 37,5 × 28,5

u dołu napis ręką autora: *Garde Nationale de Varsovie en 1831 / Officier de l'Etat-Major.*, u góry po prawej obcą ręką: 172; poniżej: 3 Zamek Królewski na Wawelu

nr inw. 7426

Fundacja Wawelska im. Leona Pinińskiego zatwierdzona w 1934; do 1987 obiekt znajdował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. III-r.a.-29)



Zob. poz. 194.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 48a); 1955 Kraków MNK (poz. 11); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 25; Ostrowski 1983, s. 119; Ostrowski 1985, s. 59, 60, il. b.43

196. Wojsko polskie w 1831 – kanonier Gwardii Narodowej Warszawskiej

Artylerzysta Gwardii Narodowej Warszawskiej z r. 1831; Artylerzysta z Gwardii Narodowej (1831)

ok. 1833

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 37,5 × 27,5

u dołu napis ręką autora: *Garde nationale de Varsovie, en 1831 / (Artilleur)*; niżej po prawej obcą ręką: 174

Zamek Królewski na Wawelu

nr inw. 7425

Fundacja Wawelska Leona Pinińskiego zatwierdzona w 1934; do 1987 obiekt znajdował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. III-r.a.-6)



Zob. poz. 194.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 48b); 1954 Poznań MNP (poz. 413); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 10); 1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 38)

Bibliografia

Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nłb. przy s. 64; Masłowski 1957, il. 32; Sienkiewicz 1959, s. 25, 26, 63, il. 145; Zanoziński 1965, s. 43; Ostrowski 1985, s. 59, 60

197. Wojsko polskie w 1831 – grenadier 4. Pułku Piechoty liniowej w ubiorze zimowym

ok. 1833

Żołnierz 4. Pułku Piechoty liniowej Królestwa Kongresowego z r. 1830; Żołnierz 4. Pułku Piechoty liniowej 1830 r. w ubiorze zimowym; Żołnierz 4. Pułku Piechoty z r. 1830

akwarela na szkicu ołówkowym, 44 × 27

u dołu napis ręką autora: *Armée Polonaise en / 1830 / Soldat du 4-e régiment d'Infanterie de ligne*; niżej po prawej obcą ręką: 175

Zamek Królewski na Wawelu

nr inw. 7424

Fundacja Wawelska Leona Pinińskiego zatwierdzona w 1934; do 1987 obiekt znajdował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. III-r.a.-7)



Zob. poz. 194.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 49b); 1954 Poznań (poz. 412); 1955 Kraków MNK (poz. 9); 1956 Warszawa Zachęta (il. 4)

Bibliografia

Masłowski 1957 il. 30; Sienkiewicz 1959, s. 25, 26, 63, il. 144; Ostrowski 1985, s. 59, 60



**Studia postaci – modeli pracownianych,
portretowe i fizjonomiczne**

198. Dragoni

Kirasjerzy francuscy

1832–1833

akwarela na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy, 39 × 22
(w świetle passe-partout)

u dołu po prawej oznaczony: *Piotr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr. /3234

dar w 1930 rodziny Schwanitz-Szwantowskich; podczas II wojny światowej obiekt zaginął; odkupiony od osoby prywatnej w Poznaniu



Bibliografia

Sterling 1932, s. 88; Sienkiewicz 1959, il. 151 (jako zaginiona); Ostrowski 1985, s. 43

199. Rycerz

1832–1833

tusz, pędzel na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy, 45,5 × 29,5
Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-6753

zakup w 1964 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



W zbiorach prywatnych znajduje się w pełni wykonane studium akwarelowe tego samego modelu, bez wątpienia z pracowni Charleta, ujętego w pozycji siedzącej (zob. Sienkiewicz 1959, il. 150).

Wystawy

Poznań 1967 (poz. 16 na s. 86)

200. Akt z fajką i karabinem

Siedzący mężczyzna z fajką; Studium aktu; Studium aktu męskiego z fajką; Studium aktu mężczyzny z fajką i karabinem; Szkic siedzącego mężczyzny z fajką i karabinem 1832–1833

rysunek ołówkiem podmalowany akwarelą w kolorze sepii, papier kremowy, 40,4 × 27,8

Verso:

Szkice chłopców

Cztery postacie chłopców

akwarela w tonie sepii na szkicu ołówkowym

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr/83

zakup w 1949



Rzadkie u Michałowskiego przedstawienie aktu, dalekie jednak od konwencji aktów akademickich. Jak spostrzegają badacze twórczości tego artysty, nonszalancka poza mężczyzny, siedzącego z karabinem w rękę i z fajką w zębach, dobrze ilustruje swobodną atmosferę panującą w pracowni Charleta.

Wystawy

(*ad recto*)

1954 Poznań (poz. 424); 1956 Warszawa Zachęta (il. 20)

Bibliografia

(*ad recto*)

Masłowski 1957, il. 39; Sienkiewicz 1957, s. 109; Sienkiewicz 1970, poz. 120, il.; Ostrowski 1985, s. 43

201. Studia dzieci

ok. 1832–1833

ołówek, papier zeberkowy, 35 × 45,5

oznaczony u dołu po prawej ołówkiem: Piotr Michałowski

Verso:

Studium kirasjera na koniu

akwarela w tonie sepii

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-232

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy

1950 Sopot; 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

(*ad recto*)

Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 251

202. Studia postaci chłopców

ok. 1832–1833

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier, 43,4 × 27
(w świetle passe-partout)

Verso:

Studia koni w trzech rzędach

własność: Galeria „Mokra” w Poznaniu



203. Pięć studiów chłopca wiejskiego

1832–1833

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier, 45,8 × 28,7
u góry po prawej oznaczony: Michałowski

Verso:

Pięć studiów tego samego modelu

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1756

zakup w 1946 od Tadeusza Wierzejskiego



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

204. Studium starca i chłopca

Dwa studia przedstawiające siedzącego starca i stojącego chłopca
1832–1833

akwarela w tonie sepii, papier, 28 × 43,4

Verso:

Woźnica droczący się z koniem

ołówki

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-220

zapis Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Poz. 205 *verso*



Wystawy

1894 Lwów (s. 7, poz. 810 — *ad recto*); 1948 Kraków MNK (poz. 53 — *ad recto*); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 23 — *ad recto*); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 362 (*ad recto*); Sienkiewicz 1957, s. 109; Sienkiewicz 1959, il. 149 (*ad recto*); il. 247 (*ad verso*)

205. Chłopiec rozcierający farby

Chłopiec ucierający farbę; Studium chłopca rozcierającego farby
1832–1833
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 18,7 × 19,7
na odwrociu kartka z napisem: *Poświadczam, że rysunek niniejszy / jest oryginalnym własnoręcznym rysunkiem Piotra Michałowskiego / i wyobraża Francuza, który mu rozcierał farby w czasie pobytu artysty w Paryżu / Kraków. d. 28 grudnia 1909 roku. / Zygmunt Sarniecki.*
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 1682
zakup w 1930 od Karoliny Jerzmanowskiej



Wystawy
1938 Warszawa MNW (poz. 46); 1954 Poznań (poz. 427); 1956 Warszawa Zachęta (poz. 88); 1974 Rzeszów (poz. 6)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 89; Masłowski 1957, il. 42; Sienkiewicz 1959, il. 148; Ostrowski 1995, s. 43

206. Studium chłopca śpiącego w fotelu

1832–1833
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 22,1 × 19,1
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6360
zakup w 1956 od Andrzeja Oborskiego



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 146; Ostrowski 1985, s. 43

207. Studium chłopca w granatowej bluzie

1832–1833

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 22,9 × 26,4

u dołu po prawej napis ołówkiem: *Atelier de Charlet*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6361

zakup w 1956 od Andrzeja Oborskiego



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 147

208. Studium damy

Dama siedząca w białej sukni w atelier Charleta w Paryżu; Dama

w białej sukni siedząca w fotelu; Dama w fotelu; Siedząca dama;

Studium młodej damy

1833

akwarela, papier, 34,6 × 23,4

u dołu po prawej ołówkiem napis: *Atelier de Charlet 1833*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a -230

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wystawy

1894 Lwów (poz. 787); 1948 Kraków MNK (s. 7, poz. 52); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 24); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 362; Kopera 1929, s. 87, il. 94; Sienkiewicz 1957, s. 109; Sienkiewicz 1959, il. 53; Zanoziński 1965, s. 49; Kozakiewicz 1976, s. 301, il. 142; Ostrowski 1985, s. 43, il. 23

209. Charlet i Billoux na przechadzce

Charlet i kapitan Billoux; Malarz Charlet z towarzyszem; Portret Charleta z towarzyszem

1832–1833

ołówek częściowo podmalowany akwarelą, papier, 37,7 × 25,7
u dołu po lewej napis ołówkiem: *le Cap. Billoux*, po prawej: *Charlet*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6297

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora; 1932, 1934: własność tejże



Michałowski dał wyraz swemu poczuciu humoru i zmysłowi satyrycznemu przedstawiając Charleta, szczupłego i wysokiego, na przechadzce w towarzystwie jego „serdecznego przyjaciela, autora wstępu do katalogu późniejszej, zbiorowej jego wystawy, popularnego w Paryżu grubasa, kapitana Billoux” (Sienkiewicz 1957, s. 108). Równocześnie powstał drugi rysunek, bez użycia akwareli (poz. 210). Scenki te dodatkowo nabierają życia w zestawieniu ze wzmianką Celiny Michałowskiej, że pracownia wspomnianego malarza stanowiła „artystyczne i wojskowe ognisko, pełne życia i ruchu, skąd rozchodziły się wyborne rysunki, karykatury, dowcipy obiegające całe miasto”. Celował w nich sam Charlet. Michałowski „nadawał się do tego grona [...]

i był wśród niego jak u siebie, najprzychylniej przyjęty i podziwiany” (Michałowska 1911, s. 56).

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 209); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 46, 85, il. na s. 18; Sienkiewicz 1957, s. 108; Sienkiewicz 1959, il. 152; Zanoziński 1965, s. 49; Ostrowski 1985, s. 43, il. 5

210. Charlet i Billoux

1832–1833

ołówek, papier żeberkowy z filigranem, 35,4 × 27,2

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6300

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 108

211. Przekupki francuskie

Dwie kobiety francuskie; Kobiety francuskie

1833

ołówek lawowany akwarelą, papier, 45 × 37

sygnowany (?) u dołu po prawej: PM, pośrodku napis: Fontainebleau 1833

Muzeum Narodowe w Kielcach

nr inw. MNKi/M/1363

zakup w 1963; 1932, 1934: własność Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Jak to wynika z napisu położonego zapewne ręką artysty, akwarela powstała w Fontainebleau, gdzie Michałowski, podobnie jak i Ostrowscy, zamieszkał na pewien czas wkrótce po przybyciu do Francji.

Wystawy

1934 Warszawa (poz. 179)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Modrzejewska, Oborny 1971, poz. 109, il. nlb.; Ostrowski 1985, s. 46

212. Rodzina królewska

1835 (?)

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, 36 × 51,6

Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej

nr inw. MPS-999

zakup w 1978; pochodzi ze zbioru Zofii i Jana Michałowskich w Krakowie



Jest to akwarelowa notatka według portretu Karola I z rodziną pędzla Antona van Dycka wykonana prawdopodobnie podczas podróży Michałowskiego do Anglii w roku 1835.

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 46

213. Rycerz z XVII wieku

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 39 × 23,2
własność prywatna



214. Portret Filipa IV

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 27,8 × 16,8
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 10 577
zakup w 1968 od Adama Michałowskiego; 1932: własność Róży
z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Swobodna kopia portretu Filipa IV pędzla Velazqueza.

Bibliografia
Sterling 1932, il. na s. 32; Zanoziński 1965, s. 77; Ostrowski 1985,
s. 63

215. Szkice portretów malarzy

po 1840 (?)

ołówek, papier, 31,2 × 20,8

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VII-11217a

przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1949



Rysunkowe portrety malarzy flamandzkich (a także holenderskich), inspirowane sztychami według A. van Dycka z II tomu *Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII siècle* (Amsterdam – Leipzig 1759), albumu, który Michałowski zakupił w Paryżu w 1828 (znajdującego się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Portrety zostały narysowane prawdopodobnie na jednej z kart szkicownika bolestraszyckiego, założonego w roku 1840. Po lewej stronie u góry szkic głowy Fransa Franckena II (według akwaforty A. van Dycka zamieszczonej w albumie po s. 8), po lewej u dołu oraz po prawej u góry – Jana Snellincka (według miedziorytu P. de Jode, po s. 10 i akwaforty A. van Dycka, po s. 11), po prawej zaś stronie pośrodku oraz na dole szkic głowy Michiela van Mierevela (według miedziorytu W. I. Delphiusa, po s. 18).

Francken (Franck) Frans II (1581–1642) – malarz antwerpski, autor scen historycznych i rodzajowych, sztycharz; Snellinck (Snellinx, Snellinx) Jan (Hans, Joan), (1544/9–1638) – malarz kompozycji o tematyce historycznej, batalista; czynny głównie w Antwerpii; Miereveld (Mierevelt, Miereveldt) Michiel van (1567–1641) – malarz holenderski, związany głównie z Utrechttem.

Zob. też szkice portretowe J. Wildensa, J. Jordansa, L. van Udena (Sienkiewicz 1959, s. 68, fig. 5).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 23)

Bibliografia

Dobrowolski 1957a, s. 85–86; Sienkiewicz 1959, s. 16, 39–40, 68, fig. 4; Łukaszewicz 1965, s. 24; Zanoziński 1965, s. 77; *Malarstwo polskie*, 1967, s. 75, poz. 307.

Verso:

Portret malarza Hendrika van Balen

po 1840(?)

akwarela

nr inw. VII-11217b



Poz. 215 verso

Balen (Baelen) Hendrik van (1575–1632) — malarz antwerpski, autor obrazów o tematyce historycznej, pejzażysta. Wykształcił liczną rzeszę uczniów — wśród nich Antona Van Dycka (był jego pierwszym nauczycielem) i Fransa Snydera.

Szkic portretowy na podstawie miedziorytu P. Pontiusa według A. van Dycka (zamieszczonego w II tomie albumu *Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII siècle*, po s. 16; zob. *recto*)

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 22)

Bibliografia

Dobrowolski 1957a, s. 85–86; Sienkiewicz 1959, s. 16, 39–40; Łukaszewicz 1965, s. 5, 23, il. s. 13; Zanoziński 1965, s. 77; *Malarstwo polskie* 1967, s. 75 poz. i il. 307

[opr. B. Studzińska]

216. Portret Jana hrabiego Nassau i szkice woźniców francuskich

akwarela, ołówek, papier zeberkowy, 28,3 × 19,5

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VII-11219a

przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1949

Jan VI hrabia Nassau (1536–1606). Jeden z pierwszych kalwinistów w stanach cesarstwa; uczynił Nassau bazą polityki antykatolickiej. Zarządca prowincji Geldern. W roku 1579 zgłosił akces do unii utrechckiej; współzałożyciel Rzeczypospolitej Zjednoczonych Prowincji.

Szkic portretowy malowany na podstawie miedziorytu P. Pontiusa według A. van Dycka, zamieszczonego w I tomie albumu *Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII siècle*, po s. 28 (zob. *Szkice portretów malarzy*, poz. 215 *recto*).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Łukaszewicz 1965, s. 23; Sienkiewicz 1959, s. 16 (ogólnie o portretowych szkicach wg *Iconographie*); Zanoziński 1965, s. 77; *Malarstwo polskie* 1967, s. 74, poz. (i il.) 301



Verso.

Szkic konia

ołówek

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VII-11219b

[opr. B. Studzińska]

217. Jan hrabia Nassau

akwarela, papier, 13,4 × 12,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6302

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

218. Studia głów i konia

Studia głów, N. Rockox i Żyd

po 1840(?)

ołówki, papier zeberkowy, 28,4 × 20,8

u dołu po lewej kredką, obcą ręką: 43

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VII-11216

przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1949

Nicolas Rockox (1560–1640) — antykwariusz antwerpski, mecenas sztuki; zaprzyjaźniony z P. Rubensem i A. van Dykiem. Wielokrotnie sprawował funkcję burmistrza Antwerpii.

Szkic głowy N. Rockoxa (po lewej) został narysowany według miedziorytu P. Pontiusa zamieszczonego w I tomie albumu *Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII siecle* (zob. *Szkice portretów malarzy*, poz. 215 *recto*) po s. 70; malarskim pierwowzorem tej grafiki był *Portret Nicolasa Roc-*



koxa pędzla A. van Dycka (1636, olej na desce, owal o śr. 15,2; własność prywatna; eksponowany na wystawie monograficznej A. van Dycka w National Gallery of Art w Waszyngtonie, 1990/1991).

Karta ze szkicownika bolestraszyckiego, założonego przez artystę w 1840.

Bibliografia

Łukaszewicz 1965, s. 24, il. s. 12 (fragm.); Sienkiewicz 1959, s. 16, 39–40; Zanoziński 1965, s. 77; Ostrowski 1985, s. 65, 163, il. 49

[opr. B. Studzińba]

219. Synowie artysty z psem

Dzieci artysty z psem

ok. 1841

ołówek, papier zeberkowy, 34,4 × 25,3

napis u góry po prawej nad głową wyższego z chłopców: *Stas*

Verso:

Szkic dwu koni

ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6314

zakup w 1956 od Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Rysunek powstał na uprzednich, odwróconych w stosunku do niego o 90 stopni, szkicach tych samych postaci. Stanowi szkic kompozycyjny do zaginionego *Portretu synów artysty z psem* zob. poz. II

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 291; Zanoziński 1965, il. 64

220. Julia Michałowska

ok. 1842

sangwina, papier zeberkowy z filigranem, 24 × 19,1

u dołu po prawej napis ręką artysty: *Mme MICHAŁOWSKA*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 159 003/2

zakup w 1951 za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki



Julia z Ostrowskich Michałowska (1807–1875), córka Antoniego Ostrowskiego i Józefy z Morskich, w 1831 roku poślubiła Piotra Michałowskiego.

Wystawy

1975 Rzeszów (poz. 7, il. 7)

221. Portret syna artysty Julka

1842

ołówek, papier zeberkowy z filigranem, 26,8 × 24,2
u góry po prawej napis ręką artysty: *Julek 842 w lecie*



Verso:

Portret młodej kobiety i dziewczyny

Portret żony i córki artysty (?)

datowany u góry po prawej: 1842

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6150

zakup w 1953 od Karola Tchorka



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

222. Młoda kobieta w czepku

1842 (?)

ołówek, papier, 24 x 20

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 159 003/1

zakup przed 1951 od Mieczysława Młudzika



223. Portret Stasia, syna artysty

1842

ołówek, papier, 22,7 x 15,1

u góry po prawej napis ręką artysty: *Stas 1842*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 159 017

zakup przed 1951 od Mieczysława Młudzika



224. Maria (Lińcia) Michałowska

ok. 1853

akwarela na szkicu ołówkowym, 20 × 15,3 (w świetle ramki)
własność rodziny autora



Stanowi akwarelową wersję olejnego portretu córeczki artysty (poz. 8); zob. też poz. 14.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

225. Studium portretowe stojącego chłopca

akwarela, papier, 31,6 × 23,7

u dołu po prawej napis obcą ręką: *Marceli Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. N.I. 156 016

dar w 1949 Leona Kostki



Marceli Michałowski, syn Ignacego Michałowskiego (zob. poz. 251) i Marii z Oborskich, brat Zygmunta (poz. 251 *verso*)

**226. Portret nauczyciela muzyki
– w popiersiu**

1840–1845 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 14 x 16
własność prywatna



Zob. poz. 18 i 227.

**227. Portret nauczyciela muzyki
*en pied***

1840–1845
akwarela, papier, 38 x 24,5
u dołu ołówkiem ręką Julii Michałowskiej: *Niemiec Herbr*
nauczyciel muzyki w Bolestraszcach
Verso:
Szkice koni zwróconych w prawo
ołówek
Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej
nr inw. MPS-4146



W tle ołówkowy zarys wnętrza mieszkania z forte-
pianem, przy którym widoczna postać mężczyzny.

Zob. dwa inne portrety nauczyciela Herbra:
olejny (poz. 18) i akwarelowy (poz. 226).

228. Portret pana Duranda, guwernera synów Michałowskiego

1840–1848

akwarela, karton, 34,5 × 29

u dołu po prawej ołówkiem ręką Julii Michałowskiej: *P. Durand*
/ guwerner synów Potra / Michałowskiego

Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej

nr inw. MPS-712

zakup w 1976 w antykwariacie Desa w Krakowie



229. Maksymilian Oborski w fezie

1840–1848

ołówek, częściowo pióro brązowe, papier, 38,6 × 25

sygnowany (?) u dołu po prawej ołówkiem: *PMichałowski*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6359

zakup w 1956 od Andrzeja Oborskiego



Studium do obrazu olejnego przedstawiającego Maksymiliana Oborskiego w fezie, w całej postaci. Według informacji antykwariusza p. Marka Sosenki, wspomniany obraz znajdował się w spuściźnie po Maksymilianie Oborskim; obecny właściciel nie jest znany. Zob. też poz. 16.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

230. Biskup Ludwik Łętowski

Portret biskupa Łętowskiego

ok. 1850

akwarela, ołówek, papier żeberkowy szary, 30 × 18

u dołu napis ręką Seweryny Czajkowskiej: *Biskup Łętowski*

Malował Piotr Michałowski

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a -234

dar w 1895 Seweryny Czajkowskiej



Biskup Ludwik Łętowski (1786–1868), znacząca w Krakowie osobistość i zarazem barwna i ekscentryczna postać. Były wojskowy, uczestnik kampanii rosyjskiej Napoleona — walczył m. in. pod Smoleńskiem i Możajskiem. Do stanu duchownego wstąpił po opuszczeniu w roku 1817, w stopniu kapitana, armii Królestwa Kongresowego. Administrator diecezji krakowskiej; członek Senatu Rządzącego Wolnego Miasta Krakowa; historyk, autor m. in. bibliofilskiego dzieła *Katedra krakowska na Wawelu*; lite-

rat, publicysta. Brał żywy udział w życiu kulturalnym i towarzyskim Krakowa. W roku 1858 opublikował *Rys życia Piotra Michałowskiego*.

Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 168); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1956, s. 126; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nłb. przy s. 273; Sienkiewicz 1959, il. 203; Ostrowski 1985, s. 98

231. Paweł Popiel i Julia Potocka

Popiel i dama w kapeluszu; Rozmowa wysokiego mężczyzny w cylindrze z damą

ok. 1850

akwarela, ołówek, papier żeberkowy, 35,1 × 26

napis atramentem na odwrociu: *Piotr Michałowski pisał / Pan Paweł Popiel i Pani Julia z Głogowskich Stefanowa Potocka*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1668

pochodzenie niewiadome



Paweł Popiel (1807–1892), znany w ówczesnym Krakowie polityk i publicysta. We wspomnieniu o Piotrze Michałowskim, opublikowanym na łamach „Czasu” 17 czerwca 1855 w związku ze śmiercią

artysty, napisał między innymi: „żadna humorystyczna strona życia nie uszła jego oka i ołówka”. „Sam to doświadczył na sobie” – skomentował tę opinię Jerzy Sienkiewicz (1959, s. 48).

Michałowski był autorem innego jeszcze wizerunku Pawła Popiela: rysunku wykonanego również z domieszką „trochę karykaturalnego humoru”, przedstawiającego go konno, „ubranego w długi angielski surdut i czapkę z daszkiem modnego sportsmana z r. 1845” (Mycielski 1897, s. 378).

Wystawy

1949 Poczdam (poz. 50); 1950 Sopot (poz. 63); 1954 Poznań (poz. 434); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1957 a, s. 89; Masłowski 1957, il. 37; Sienkiewicz 1959, s. 48, il. 203; Ostrowski 1985, s. 98, il. 120

232. Konsylium lekarskie

„Sectio Caesaria est facienda” – scena humorystyczna
po 9 X 1850

akwarela, ołówek, papier zeberkowy, 35,4 × 49,7

u góry napis: *Sectio Caesaria est facienda*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4716

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Czas powstania akwareli określa fakt, że szkice do niej wykonał malarz na podaniu z datą 8 października 1850 roku (zob. poz. 233). Stopień zindywidualizowania wyglądu uczestników konsylium skłania, by to swoiste nawiązanie do *Lekcji anatomii doktora Tulpa* uznać za przedstawienie określonych osób – humorystyczny grupowy portret lekarzy praktykujących w Krakowie około 1850. I tak np. mężczyzna badający pacjenta to bez wątpienia, sądząc na pod-

stawie portretu ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, dr Maciej Jakubowski (1808–1869), lekarz batalionowy Wojsk Polskich osiadły w Krakowie po upadku powstania listopadowego, założyciel tutejszego Szpitala Dziecięcego św. Ludwika. Na skraju po prawej zaś przedstawiony został najprawdopodobniej dr Józef Oettinger, pierwszy wykładowca żydowski na Uniwersytecie Jagiellońskim, który w roku 1850 obronił pracę doktorską z zakresu chirurgii. Jego rysy zdaje się też mieć leżący pacjent. *Trzeba wykonać cesarskie cięcie* – głosi łaciński napis umieszczony ponad kompozycją.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 54)

Bibliografia

Dobrowolski 1957 a, s. 89; Sienkiewicz 1957, s. 97; Ostrowski 1985, s. 98

233. Szkice portretowe do akwareli *Konsylium lekarskie*

po 9 X 1850

ołówek, papier zeberkowy z filigranem, 36,7 × 33,4

Verso:

Szkic mężczyzny z *pince-nez*

Muzeum Narodowe w Warszawie

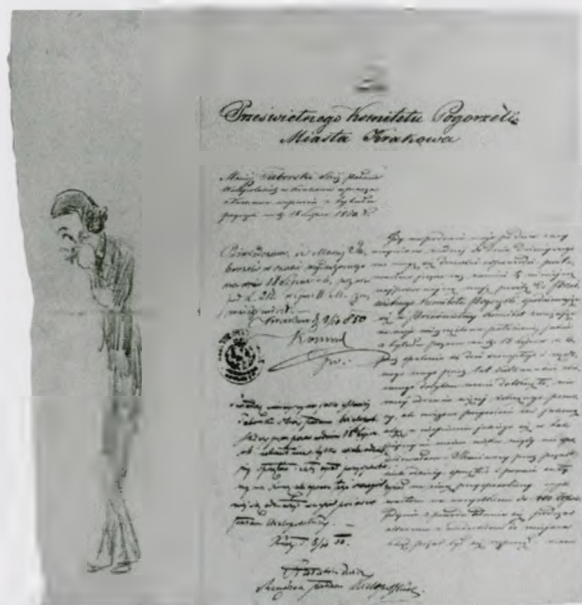
nr inw. Rys. Pol. 4715

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



poz. 233 verso

Rysunek wykonany na podaniu z dnia 8 października 1850 Macieja Taborskiego, stróża w pałacu Wielopolskich w Krakowie do Komitetu Pogorzei Miasta Krakowa. Na podaniu poświadczenie Rady Miejskiej z dnia 9 października 1850.



poz. 233 recto

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta (il. 55)

234. Studium wiejskiego chłopca

akwarela, papier, 22 × 17
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-3443
zakup w 1960 od państwa Oborskich



235. Popiersie starego mężczyzny

Studium portretowe wieśniaka
akwarela, papier z filigranem, 18,7 × 16,7
napis wzdłuż prawej krawędzi atramentem: *malował Piotr Michałowski*
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 619



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

236. Studium portretowe mężczyzny

akwarela, papier zeberkowy, 20,5 × 16,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-4342
zakup w 1960 od państwa Oborskich



237. Studium portretowe kobiety wiejskiej

1840–1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 13 × 17,5
własność prywatna; pochodzi ze zbiorów Anny Jagińskiej



Akwarelowa wersja studium olejnego — zob. poz. 46.

238. Studium portretowe kobiety wiejskiej

Wieśniaczka — szkic do obrazu

1840–1848

akwarela, ołówek, 19,2 × 16,7

Verso:

Szkic przedniej części konia

ołówek

u góry po lewej ołówkiem: Akwarela *Potra* Michałowskiego /
Jerzy Sienkiewicz / 8/X 54

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r a.-3447

zakup w 1960 od państwa Oborskich



Akwarelowe studium kobiety po prawej stronie
w obrazie *Studium portretowe dwóch kobiet wiejskich* (poz. 45).

Wystawy

1967 Poznań (poz. 17 na s. 86)

239. Portret księdza Janułka

ołówki, papier, 14,7 × 13,5

napis u dołu: *Ksiądz Janułka*; na verso: *Ksiądz Janułka proboszcz w Ruszczy / parafia Krzysztoporzyc*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6316

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

240. Studium portretowe chłopa francuskiego

Szkic chłopca francuskiego; Wieśniak francuski

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier, 25,8 × 15

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr/86

dar w 1930 rodziny Schwanitz-Szwantowskich z Krakowa



Wystawy

1954 Poznań (poz. 440)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 88; Masłowski 1957, il. 40; Sienkiewicz 1959, il. 207; Zanoziński 1965, il. 73

241. Studium portretowe chłopa francuskiego

Szkic głowy chłopca francuskiego; Typ włóścianina francuskiego
akwarela w tonie sepi na szkicu ołówkowym, papier, 23,9 × 17,8
Muzeum Narodowe w Poznaniu
nr inw. Gr/87
dar w 1930 rodziny Schwanitz-Szwantowskich z Krakowa



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sterling 1932, s. 88; Sienkiewicz 1959, il. 206; Zanoziński 1965, il. 72

242. Studia wojskowych

ok. 1846–1848
ołówek, papier, 24 × 34,3 (w świetle passe-partout)
Verso:

Studium wieśniaka
własność prywatna



Poz. 242 verso

Stylistyka rysunków na *recto* ujawnia, że powstały one w drugiej połowie lat czterdziestych.

Na *verso* znajduje się studium modela w całej postaci do obrazu *Portret chłopca w kapeluszu* (poz. 51); jego ujęcie w popiersiu zob. poz. 243. Zapewne jest to ten sam wieśniak, którego Michałowski przedstawił jako Sancho Pansę zarówno w szkicu rysunkowym – poz. 368, jak i w zaginionym obecnie obrazie olejnym – poz. XX

243. Studium wieśniaka

ok. 1846–1848

ołówek, papier, 24 x 34,3 (w świetle passe-partout)

własność prywatna



Studium postaci do obrazu *Portret chłopca w kapeluszu* (poz. 51).

244. Ekonom

1840–1848 (?)

ołówek, papier, 30 x 17,5

u dołu po lewej napis ołówkiem: *ekonom*

własność rodziny artysty



245. Popiersie brodatego starca

ok. 1852–1855

akwarela na szkicu ołówkowym, 35 × 29,5

Verso.

Szkic głowy

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 159 008

zakup w 1951 od Mieczysława Młudzika



246. Brodaty starzec

1852–1855

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 34,5 × 29,5

Verso:

Studium do postaci Mohorta

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 159 009

zakup w 1951 od Mieczysława Młudzika



Poz. 246 verso



Portret konny – przyjaciół, znajomych

247. Portret konny Leona Sapiehy

1840–1848

Jeździec; Książę Leon Sapieha na koniu, w krakusce, Leon Sapieha na koniu; Leon Sapieha na koniu zwróconym w prawo akwarela, ołówek, papier, 40 × 28

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-68

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Leon ks. Sapieha (1803–1870), przyjaciel Michałowskiego z czasów, gdy blisko ze sobą współpracowali jako urzędnicy w Oddziale Hutniczym ministerstwa finansów Królestwa Polskiego. Utraciwszy po powstaniu listopadowym dobra w zaborze rosyjskim, osiadł Sapieha w Krasieczynie w obwodzie przemyskim. Zasłużył się na polu organizacji życia gospodarczego Galicji, m. in. jako współzałożyciel i działacz Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego (1841), Galicyjskiej Kasy Oszczędności (1844), Galicyjskiego Towarzystwa Gospodarskiego (1845). W latach 1861–1875 pełnił urząd marszałka krajowego Galicji.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 785); 1948 Kraków MNK (poz. 69); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 121); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 378, Niesiołowski 1934, il. nlb. na s. 120; Sienkiewicz 1959, il. 196, Zanoziński 1965, il. 55, Ostrowski 1985, s. 98, il. 91

248. Jeździec na wspiętym koniu

akwarela, ołówek, papier z filigranem, 30,5 × 26

u dołu po prawej atramentem obcą ręką: Michałowsk[i]

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 2626

w Muzeum od 1946, pochodzi ze zbiorów Branickich w Suchej, do których zakupiony w 1869



Bibliografia

Kraszewski J.I., *Catalogue d'une collection iconographique...*, Dresden 1865, s. 57; *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego. Katalog MNW*, Warszawa 1961, s. 145, poz. 419, il. 46

249. Jeździec na koniu palący fajkę

Jeździec na koniu

akwarela, ołówek, papier, 29,8 × 23,4 (w świetle passe-partout)

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6134

przekaz w 1938 z Państwowych Zbiorów Sztuki; podczas II wojny światowej wywieziony przez okupanta, rewindykowany w 1946;

1894: własność Adama Łempickiego



Wystawy

1894 Lwów (poz. 809); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 378; Sterling 1932, s. 90, il. na s. 49 (1840–1845)

250. Portret konny Władysława Sanguszki

Portret ks. Władysława Sanguszki; Władysław Sanguszko na koniu
ok. 1845–1846 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 48 × 36

Muzeum Okręgowe w Tarnowie

nr inw. MT-A-M/30

pochodzi ze zbiorów książąt Sanguszków w Gumniskach



Z Władysławem ks. Sanguszką (1803–1870) łączyły artystę przyjazne stosunki – „był to człowiek prawy i dobrego serca, co Michałowskiemu zawsze najwięcej ujmowało (Michałowska 1911, s. 81).

Sposób malowania konia zdaje się sytuować ten portret mniej więcej w latach 1845–1846.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1957 a, s. 89; Chrzanowska P., *Katalog portretów książąt Sanguszków w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie*, Tarnów 1994, poz. 87, il.

251. Szkic do portretu Ignacego Michałowskiego

Szkice koni i jeźdźców

1846

ołówek, papier żeberkowy z filigranem: „PA Brons | en Zoone”

(arkusz tworzy dwie karty, prawdopodobnie ze szkicownika),

45,2 × 58,4

Verso:

Szkice koni i jeźdźców

ołówek

po lewej obcą ręką: *Etudes de Pierre / Michałowski / Gand 1846.*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4723

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki

autora



Ignacy Michałowski (1805–1895), stryjeczny brat Piotra; podoficer w armii Królestwa Polskiego; po upadku powstania listopadowego, w którym walczył w artylerii konnej, osiadł na emigracji w Belgii; w latach 1832–1852 służył w armii belgijskiej (R. Bielecki, *Słownik oficerów powstania listopadowego*, Warszawa 1998, t. III).



Poz. 252 verso

Ignacy Michałowski ożeniony był z siostrą Maksymiliana Oborskiego, Marią. Piotr przebywał u nich w Gandawie w roku 1846. Rysunek na *recto* stanowi szkic do akwarelowego portretu (poz. 252) Ignacego Michałowskiego w mundurze belgijskiego oficera. Na *verso* znajduje się szkic kompozycyjny do konnego portretu małego Zygmunta Michałowskiego, (1839–1882), syna Ignacego, na tle pejzażu (akwarela w zbiorach prywatnych).

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1956, s. 111

252. Ignacy Michałowski na koniu idącym w prawo

Oficer belgijski na gniadym koniu zwróconym w prawo;
Wojskowy na koniu
1846
akwarela, papier, 48 × 36
Muzeum Okręgowe w Bielsku- Białej
nr inw. MB-B/S/99
zakup w 1949; 1932, 1934: własność Róży z Łempickich
Michałowskiej, wnuczki autora



Kompozycję tę oraz następną (poz. 253) skopiował, również w technice akwareli, Juliusz Kossak (zob. Olszański 2000, s. 20, il. 18).

Wystawy
1934 Warszawa (poz. 120)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 84

253. Ignacy Michałowski na koniu idącym w lewo

Dragon na koniu
1846 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 45,5 × 33,5 (w świetle
passe-partout)
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
nr inw. MGB/Sz 3694
zakup w 1965 w Warszawie



254. Portret konny

Maksymiliana Oborskiego w cylindrze

Jeździec na koniu

1840–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 58 × 47

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS Sp 1320

zakup przed 1980 w antykwariacie Desa w Szczecinie



Maksymilian Oborski, – zob. poz. 16.

255. Portret konny

Maksymiliana Oborskiego w burce

Jeździec na kasztanie; Portret konny Maksymiliana Oborskiego

1840–1848 (?)

akwarela, 54,6 × 44,5

własność Michała Sapięhy — depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, ND 7267

Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 123); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 198 i 200 (fragm.); Ostrowski 1985, s. 97

256. Portret pana Brześciańskiego

1850

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 38 × 29

u dołu napis obcą ręką: *Portret Pana Brześciańskiego malował w r. 1850 Piotr Michałowski, poniżej: 300 rz [?]*

Muzeum Lubelskie w Lublinie

nr inw. S/G/3643/ML

zakup w 1963 od Feliksy Zdunowskiej



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta



257. Portret konny nieznanego mężczyzny

po 1850 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, papier naklejony na karton;
41,8 × 46,5 (w świetle passe-partout)
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 4405
zakup w 1954 od Ludwika Dembińskiego



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

258. Autoportret (?)

Portret własny artysty na koniu
1850–1855
akwarela, papier, 50,5 × 41,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-1343
zakup w 1956; pochodzi ze zbioru Kazimierza Kostaneckiego



Ten portret jeźdźcy w orientálním ubiorze: w bur-nusie i w zawoju na głowie, uchodzi za wizerunek własny Michałowskiego, chociaż zdania na ten temat są podzielone. Zestawienie niniejszej akwareli z innymi podobiznami artysty nie wyklucza takiej identyfikacji.

Koń przypomina wierzchowca z *Błękitnego chłopca* (poz. 64) — zapewne w obydwu wypadkach malarz posłużył się tymi samymi studiami. Spostrzeżenie to oraz analiza stylu skłaniają, by datować tę akwarelę na lata 1850–1855.

Wystawy
1929 Kraków (poz. 196); 1955 Kraków MNK-TPSP (s. 17, poz. 122, il. 29); 1956 Warszawa Zachęta; 1970 Londyn (poz. 341); 1975 Bukareszt (poz. 60); 1980 Warszawa TPSP (poz. 1); 1983/1984 Wiedeń (poz. 44, il. na s. 34); 1999 Kraków MNK-Sukiennice

Bibliografia
Dobrowolski 1956, s. 136; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. przed s. 161; Wallis 1966, s. 258; Porębski 1975, s. 106, il. 56; Ostrowski 1985, s. 98, il. 111



Jeździec – żołnierz, wódz, rycerz

259. Dragon francuski na koniu

1832

ołówek, papier, 44,5 × 25

oznaczony u dołu po prawej ołówkiem: *P. Michałowski*

nr inw. III-r.a.-25

Muzeum Narodowe w Krakowie

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Celina Michałowska (1911, s. 56) przytacza następującą, wzmiankowaną już wcześniej przez Jerzego Mycielskiego (1897, s. 56), anegdotę, odnoszącą się do pierwszych chwil pobytu artysty w pracowni Charleta: „Po zapoznaniu się, Charlet, którego pracownia bywała pełna artystów i znawców, zaproponował nowo przybyłemu, aby wyrysował pozującego na koniu dragona. Wśród zgiewu i gwaru nikt nie zwrócił uwagi, że Michałowski zaczyna szkico-

wać. Wkrótce jednak zaczęto zbliżać się do rysującego. Szkic postępował tak szybko, że wszyscy zamilkli — otoczono go dookoła i z podziwieniem spoglądano na tę wspaniałą i błyskawiczną pracę. Charlet zdumiony, nie chciał wierzyć oczom. Wreszcie zwracając się do obecnych wyrzekł te słowa: «To nie amator, nie uczeń, to mistrz!»»

Studiów przedstawiających dragonów, kirasjerów, lansjerów etc., ujętych z niewielkiej odległości i pozujących wciąż na tym samym wypchanym koniu służącym jako pracowniany rekwizyt, Michałowski wykonał następnie w tejże pracowni bardzo wiele, podobnie jak i studiów spieszonych kawalerzystów. Bez wątpienia należy do nich prezentowany tu *Dragon francuski na koniu* czy też dwa następne rysunki. Znaczny zespół tych prac przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. III-r.a.-11, 23, 26 i in.) oraz w innych kolekcjach muzealnych a także prywatnych.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 119); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 18, il. 5); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 43, il. 22

260. Dragon francuski na koniu

1832–1835 (?)

sepia, papier, 31 × 23,5

Verso:

Dwa studia spieszzonego dragona

ołówek

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-20

zakup od Jana Kozłowskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 74); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 20);

1956 Warszawa Zachęta

261. Dragon na koniu

Kirasjer francuski

1832–1835

ołówek, papier żeberkowy z filigranem, 55,7 × 37,9

u góry po prawej kredką obcą ręką: 74

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VII-11214a

przekaz w 1949 Ministerstwa Kultury i Sztuki



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 360–361 (o całej grupie tego typu przedstawień); Łukaszewicz 1965, s. 8, 24, il. s. 4; Zanoziński 1965, s. 48–49



Verso:

Dragon na koniu i szkice koni

Kirasjer i szkice koni; Studia dragona francuskiego i koni
1832–1835

ołówki i częściowo wódy

oznaczony u góry po lewej ołówkiem: 124

nr inw. 11214b

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 6)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 360–361; Masłowski 1957, s. 46, il. 51; Łukaszewicz 1965, s. 24; Zanoziński 1965, s. 48–49

[opr. B. Studzińska]

262. Dragoni francuscy na koniach

Dragoni francuscy; Grupa francuskich dragonów na koniach
1832–1835

kredka, papier, 28 × 46

oznaczony u dołu po prawej ołówkiem: *Piotr Michałowski*
Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a-9

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Oprócz pojedynczych żołnierzy pozujących w pracowni, Michałowski w okresie swych studiów u Charleta rysował i malował, z pewnością gdzieś na placach musztry, także grupy wojskowych jeźdźców.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 109, il. nlb.); 1954 Poznań (poz. 428);
1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 21); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. nlb. przed s. 113 (odwrócona);
Masłowski 1957, il. 58; Sienkiewicz 1959, il. 239; Sienkiewicz
1970, s. 375, il. 117

263. Dwaj kirasjerzy i studia koni

czarna kredka, papier naklejony na tekturę, 27,0 × 46,6

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr / 82

zakup w 1949 Ministerstwa Kultury i Sztuki



Wystawy

1950 Poznań (poz. 6); 1951 Poznań – wystawa objazdowa (poz. 48)

264. Kirasjer z koniem — cztery szkice

1832–1835

ołówki, papier żeberkowy, 46,5 × 30,2

luźna kartka ze szkicownika

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4729

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Szkice kompozycyjne do obrazu olejnego *Kirasjer z koniem* znanego obecnie jedynie z reprodukcji (poz. X), niegdyś w zbiorach W. Kościelskiego w Warszawie

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 241; Ostrowski 1983, s. 119; Ostrowski 1985, s. 44; Ostrowski 1988, s. 95, il. 17 i na obwolucie

265. Szarżujący kirasjer

Kirasjer na galopującym koniu; Studium do kirasjera

1832–1835 (?)

ołówki, papier, 46,6 × 29,8

Verso:

Szkice francuskich wieśniaków konno

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr/580



Poz. 265 recto



Poz. 265 verso

Motyw kirasjerów oraz dosyć twarde linie rysunku sugerują, że powstał we Francji w latach 1832–1835, co dodatkowo potwierdzają szkice na *verso*. Niewątpliwie, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni, poprzedził obraz olejny *Kirasjerzy w natarciu* (poz. 127), datowany przez Jerzego Sienkiewicza na lata po roku 1840.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1957, s. 118, il. 18

266. Lansjer francuski

po 1832

Szkic *recto i verso*

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy z filigranem: Morel-Savenere 1832, 57,5 × 45,9

recto po prawej u góry kredką obcą ręką: 2

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VIII-19

przekaz w 1948 z Okręgowej Galerii Obrazów we Lwowie (do 1939 — Galerii Narodowej miasta Lwowa; nr inw. II 54)



Poz. 266 *recto*



Poz. 266 *verso*

Filigran papieru, na którym wykonano rysunki, świadczy o tym, iż powstały one po roku 1832. Temat i cechy stylistyczne z dużym prawdopodobieństwem pozwalają je wiązać z pobytem Michałowskiego w Paryżu w latach 1832–1835. W dolnej partii arkusza na stronie *recto* dostrzegamy rysunkowe, anatomiczne studia nóg końskich — liczne szkice tego typu artysta wykonywał w okresie paryskim.

Szkic na *recto* jest kompozycyjnie bardzo zbliżony do obrazu olejnego *Szwależer w ataku* (poz. 82).

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Łukaszewicz 1965, s. 23; *Malarstwo polskie* 1967, s. 74, poz. 303

[opr. B. Studzińska]

267. Żandarm francuski

1832–1835

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 47,5 × 36

Muzeum Narodowe w Gdańsku

nr inw. MNG/SD/1581/R

przekaz w 1951 Ministerstwa Kultury i Sztuki



Bibliografia

Fabjańska-Przybytko K., *Muzeum Pomorskie w Gdańsku*. Folder: *Piotr Michałowski* [b.r.w.]

268. Trębacz

po 1835

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 47,4 × 35

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-66

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wystawy

1848 Kraków MNK (poz. 63); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 60);
1956 Warszawa Zachęta

269. Żołnierz jazdy wołyńskiej z r. 1831

Polski ulan na gniadym koniu zapalający fajkę; Ulan zapalający fajkę; Żołnierz jazdy wołyńskiej zapalający fajkę; Żołnierz z pułku jazdy wołyńskiej (z r. 1831)

po 1835 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 48 × 37

sygnowany (?) u dołu po lewej ołówkiem: P. M

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a -233

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wystawy

1894 Lwów (poz. 799); 1913 Kraków (poz. 90); 1948 Kraków MNK (poz. 61); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 83); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 381/382; Sienkiewicz 1959, il. 170; Zanoziński 1965, s. 62, il. 24

270. Krakus z lancą, konno

Krakus IV; Krakus-kosynier na białym koniu, zwrócony w prawo; Krakus na koniu; Krakus na siwym koniu; Szarżujący krakus na siwym koniu

akwarela, ołówek, papier naklejony na tekturę, 68 × 51,1

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4700

dar w 1946 Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Olejna wersja kompozycji zob. poz. 83; na temat pułku krakusów — poz. 77.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 88); 1950 Sopot (poz. 37); 1955/1956 Warszawa MNW (poz. 94); 1956 Warszawa Zachęta; 1983 Londyn (poz. 36, il. nlb.); 1999 Rapperswil (poz. 45, il. na s. 99)

Bibliografia

Michałowska 1911, il. na s. 74; Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 171; Ostrowski 1985, s. 57, il. 40

271. Krakusi

ołówek, pióro, papier z filigranem: W.S., 30,8 × 44,5
sygnowany (?) u dołu po lewej: P. Michałowski
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 1580
zakup w 1946 od pani Zakrzewskiej



Wystawy
1954 Warszawa (poz. 44); 1955 Warszawa (poz. 96); 1956 Warszawa Zachęta

272. Krakus

akwarela, ołówek, papier, 55 × 49
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6341
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Zanoziński 1965, il. 25

273. Krakus na koniu

1840–1848 (?)
akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier,
30,6 × 31,2

Verso:

Krakus na koniu i inne szkice

ołówek

u góry po prawej i u dołu pośrodku obliczenia i mało czytelne
napisy (notatki gospodarskie) ręką Michałowskiego
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 1954
zakup w 1956 od Stefana Cybulskiego



274. Krakus na koniu i szkice jeźdźców

1840–1848 (?)

ołówek, papier z filigranem *G ETTEL*, 38,2 × 50,5 (sklejony z dwóch części)

luźna karta ze szkicownika

Verso.

Szkice jeźdźców w różnych kierunkach i jedne na drugich
ołówek, pióro, tusz

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1775

zakup w 1932 od Anny Fudakowskiej; znajdował się w zbiorach Oborskich; podczas II wojny światowej wywieziony przez okupanta; rewindykowany w 1946



Poz. 274 *verso*

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

275. Krakus

Studium Krakusa

ołówek, papier, 43 × 52

Verso:

Szarża krakusów na armaty

Szarża na stanowisko artylerii

ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6340

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Poz. 275 *verso*

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 28 – ad. recto)

Bibliografia

Sienkiewicz 1955, il. na s. 107; Sienkiewicz 1959, il. 308



276. Napoleon wydający rozkazy

Napoleon na siwym koniu przed frontem żołnierzy; Napoleon odbierający defiladę; Napoleon wydaje rozkaz; Napoleon z grenadierami;

ok. 1835 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 47,5 × 57

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-64

dar w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917

Kompozycja ta ujawnia zależność od *Bitwy pod Jeną* Horacego Verneta. Postać Napoleona w identycznym ujęciu przedstawił Michałowski w obrazie olejnym ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu (poz. 89).

Wystawy

1913 Kraków (poz. 104); 1948 Kraków MNK (s. 8, poz. 65, il. nlb.); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK (poz. 43, il. 9); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Łuniński 1911, il. na s. 72; Kopera 1929, s. 91, il. 9; Sterling 1932, s. 42, il. VI; Sienkiewicz 1959, s. 27, il. 165, Ostrowski 1983, s. 116; Ostrowski 1985, s. 56, 57, 80, il. 66, Ostrowski 1988, s. 82

277. Napoleon na koniu i szkic konia

akwarela, ołówek, 19,8 × 35,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 5705

zakup w 1925 od Andrzeja Oborskiego



Wystawy

1974 Rzeszów (poz. 10, il. 9)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 164

278. Napoleon na koniu

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 40,5 × 34,5
własność prywatna — depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie,
ND 8744



93). Zwróćmy uwagę na zarys postaci grenadiera dostrzegalny po lewej stronie: ten sam motyw pojawia się w obrazie łódzkim.



279. Napoleon na koniu

Jeździec na koniu; Napoleon pod Champaubert
ołówek, papier, 18 × 15,3
u dołu na środku naklejony skrawek papieru z napisem (ołówkiem): *Champaubert*
na odwrocie ołówkiem obcą ręką: *Michałowski*
pieczęć sucha zbioru Gwalberta Pawlikowskiego
Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu
nr inw. Inw. g. 4845
przekaz w 1921 Jana Gwalberta Pawlikowskiego (wraz ze zbiorami Biblioteki Pawlikowskich)

W kampanii obronnej roku 1814 wojskom napoleońskim udało się w kilku świetnie rozegranych bitwach — pod Champaubert, Montmirail, Chateau Thierry i Vauchamps — pokonać armię pruską dowodzoną przez feldmarszałka Bluchera; 10 lutego pod Champaubert żołnierze francuscy odznaczyli się szczególną walecznością.

Rysunek kompozycyjnie jest bardzo zbliżony do akwareli z Muzeum Narodowego w Poznaniu (nr inw. Gr/1450) oraz do olejnego portretu Napoleona ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi (zob. poz.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sterling 1932, s. 88; Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 259; Grońska, Ochońska 1960, s. 136, poz. 843

[opr. B. Studzińska]

280. Napoleon

ołówek, papier, 23 × 22

u dołu po prawej ołówkiem obcą ręką: Piotr Michałowski
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-32

dar 1895 Seweryny Czajkowskiej



Wystawy

1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 149)

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1956, il. 39; Morkowicz-Olczakowa 1956, il. nłb.
przy s. 33

281. Portret

generała Ottona Kniaziewicza

General Kniaziewicz I

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 39,5 × 30,8 (w świetle
passe-partout)

u dołu po lewej ołówkiem obcą ręką (?): *General/Kniaziewicz*
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
nr inw. VIII-374

zakup w 1951 Ministerstwa Kultury i Sztuki



Karol Otton Kniaziewicz (1762–1842), wybitny dowódca, wsławiony bohaterstwem uczestnik kampanii roku 1792 i powstania kościuszkowskiego; w 1794 mianowany generałem. Współtwórca legionów polskich we Włoszech (w roku 1797 objął dowództwo I Legionu). Jako dowódca Legii Naddunajskiej znacząco przyczynił się do zwycięstwa sił napoleońskich pod Hohenlinden w roku 1800. Michałowski znał Kniaziewicza osobiście, odwiedził go w 1821 podczas pobytu w Dreźnie (zob. Michałowska 1911, s. 26).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1974 Zabrze

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 26; Dobrowolski 1956, s. 129–130; Dobrowolski 1957a, s. 88; Sienkiewicz 1959, s. 64, il. 183; Łukaszewicz 1965, s. 3, 23, il. s. 9; *Malarstwo polskie*, 1967, s. 74, poz. i il. 305; Ostrowski 1985, s. 112; Ostrowski 1987, s. 134
[opr. B. Studzińska]

282. Generał Kniaziewicz konno

Generał Otton Karol Kniaziewicz; Studium do portretu gen. Kniaziewicza

akwela na szkicu ołówkowym, papier, 40 × 32

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4703

pochodzenie niewiadome; 1932: własność Julii Konstantowej Jaglińskiej; podczas II wojny światowej wywieziony przez okupantów; rewindykowany



Wystawy

1955 Warszawa MNW (poz. 101); 1956 Warszawa Zachęta (il. 57)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 84; Sienkiewicz 1959, il. 182

283. Generał Dwernicki

akwela w tonie sepji na szkicu ołówkowym, 51,5 x 41,2

Lwowska Galeria Sztuki

nr inw. Γ-V-139



Zob. poz. 112

284. Trzy studia jeźdźców

Studia trzech jeźdźców; Trzech jeźdźców; Trzej jeźdźcy

1840–1848 (?)

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier, 33 × 44

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4658

zakup w 1925 od Antoniego Oborskiego



Koń u dołu po lewej dosiadany przez krakusa stanowi wariant wierchowca Napoleona z obrazów w Muzeum Sztuki w Łodzi (poz. 93) oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie (poz. 94).

Wystawy

1955 Warszawa MNW (poz. 97); 1956 Warszawa Zachęta (il. 35)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 89; Zanoziński 1965, il. 53

285. Arab na koniu

akwarela na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy z filigranem, 17,1 × 14,4

Verso:

Koń w uprzęży

ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 803

pochođenje niewiadome; 1932: własność Dominika Łempickiego w Warszawie, wnuka autora

Wystawy

1954 Poznań (poz. 436); 1955 Warszawa (kat. poz. 92); 1956 Warszawa Zachęta.

Bibliografia

Sterling 1932, s. 89, il. na s. 57; Sienkiewicz 1955, il. na s. 101; Zanoziński 1965, il. 34



poz. 285

286. Szwedzi na koniach

ok. 1831

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier,

24,5 × 34,6

Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej

nr inw. MPS-8654

zakup w 1985 w antykwaracie Desa w Przemyślu; 1913: własność Macieja Wentzla w Krakowie



Wystawy

1913 Kraków (poz. 180); 1925 Kraków ZPAP

287. Dwaj jeźdźcy w strojach szwedzkich z XVII wieku

Dwaj konni rycerze w strojach szwedzkich; Rajtarzy; Rajtarzy w strojach szwedzkich
akwarela w tonie sepii na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy
naklejony na tekturę, 41 × 49
na odwrociu napis ołówkiem ręką Dominika Witke Jezewskiego:
Kupiono od Kulikowskiego.
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 3880
zakup w 1925 od Dominika Witke Jezewskiego



Wystawy

1954 Poznań MN (poz. 437); 1955 Warszawa MNW (poz. 98);
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 89; Sienkiewicz 1959, il. 184; Sienkiewicz 1970,
poz. 123, il.

288. Jeździec w stroju z XVII wieku

Rajtar
akwarela w tonie sepii, papier, 26,2 × 19 (w świetle passe-
partout)
u dołu po prawej obcą ręką: *Michałowski*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r. a.-37
dar w 1920 Feliksa Jasieńskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 71); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-
TPSP (poz. 85); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 185

289. Jeździec w zachodnioeuropejskim stroju

Jeździec w hiszpańskim stroju, na koniu zwróconym w lewo (Władysław IV); Studium
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 48,4 × 38
sygnowany (?) u dołu po prawej: *P. Michałowski*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a -42
dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy
1948 Kraków MNK (poz. 70); 1955 Kraków MNK (poz. 56, tabl. 13);
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Kopera 1929, tabl. 11

290. Trębacz

akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy z filigranem,
45,9 × 32,8
u góry po lewej kredką obcą ręką: 5
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
nr inw. VIII-18
przekaz w 1948 z Okręgowej Galerii Obrazów we Lwowie (do
1939 — Galerii Narodowej miasta Lwowa); 1932: własność Galerii
Narodowej miasta Lwowa (nr inw. II-94)



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sterling 1932, s. 88; Łukaszewicz 1965, s. 23, il. s. 19; *Malarstwo
polskie*, 1967, s. 74, poz. i il. 302

[opr. B. Studzizba]

291. Jeździec w stroju z XVII wieku

ołówek, papier żeberkowy, 27,5 × 23,7

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys Pol 6305

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Zanoziński 1965, s. 77; Ostrowski 1985, s. 85; Ostrowski 1988, s. 188, 128, il. 35

292. Żołnierz na koniu

Jeździec

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 36,6 × 30,9

sygnowana u dołu po lewej pędzlem: P. Michałowski

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr/153

zakup w 1952 od Ewy Michałowskiej z Lublina



Wystawy

1950 Wystawa objazdowa MNP (poz. 7); 1951 Poznań (poz. 47)

293. Hetman Stanisław Jabłonowski

Hetman Jabłonowski na koniu; Jeździec w hełmie i misiurce z tarczą na rękę i kołczanem w tyle siodła
akwarela, papier, 49,5 × 39,2
sygnowana u dołu po lewej ołówkiem: P.M., po prawej napis:
Piotr Michałowski
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-65
dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Stanisław Jabłonowski (1634–1702) jeden ze sławnych wodzów Rzeczypospolitej, doświadczony zwłaszcza w walkach z Turkami i Tatarami. W latach „potopu” dochował „nieskażonej i niezłomnej wiary” Janowi Kazimierzowi. Sztuki wojennej uczył się pod komendą Stefana Czarnieckiego, Stanisława „Rewery” Potockiego, Jana Sobieskiego. Od 1676 hetman polny koronny. W 1683 otrzymał wielką buławę koronną.

Kompozycja ta należy do szeregu studiów wykonanych przez Michałowskiego z myślą o monumentalnych malowidłach z przedstawieniami hetmanów dla wnętrz zamku wawelskiego (zob. poz. 103). Istnieje wersja tej akwareli przedstawiająca jeźdźcę zwróconego w odwrotnym kierunku z widoczną dzierżoną przez niego w prawicy buławą (zob. Sienkiewicz 1959, il. 176, własność prywatna). Do postaci hetmana pozował Leon Sapieha w zbroi z zamku w Krasicy.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 786); 1948 Kraków MNK (s. 9, poz. 68); 1955 Kraków MNK (poz. 64, tabl. 15); 1956 Kraków TPSP (poz. 80, pt. *Hetman*); 1956 Warszawa Zachęta, 1983/1984 Wiedeń (poz. 43, il. na s. 19)

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 72; Mortkowicz-Olczakowa 1956, tabl. przy s. 160, Dobrowolski 1956, il. 21; Sienkiewicz 1959, il. 177; Zanoziński 1965, s. 68; Ostrowski 1985, s. 84, il. 70

294. Kiełznanie konia

Luzak; Rycerz przytrzymujący karego konia; Rycerz z koniem na tle Krasicy; Rycerz zmagający się z koniem;
1840–1848
akwarela, papier z filigranem, 55 × 67,6
własność Michała Sapiehy — depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, ND 7268
1934: własność Leona Sapiehy



Scena rozgrywa się na tle zamku w Krasicy, ówczynie w posiadaniu Sapiehów. Do postaci rycerza pozował zamkowy stróż w tej samej zbroi, w której Michałowski portretował Leona Sapiehę jako hetmana Jabłonowskiego (poz. 293); koń nosił imię Dzedran.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 128a); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 129, il. 31); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 321/322; Dobrowolski 1956, s. 138, 146, il. 36 (1845–1848), Sienkiewicz 1959, il. 186; Zanoziński 1965, s. 68; Porębski 1975, il. 51; Ostrowski 1985, s. 88, il. 121

295. Rycerz na siwym koniu

ok. 1846

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 36 × 23
sygnowany u dołu po prawej ołówkiem: PM
Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej
nr inw. S/985/MBP
zakup w 1986 w antykwariacie Desa w Krakowie



Olejna wersja tej kompozycji — zob. poz. 94.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1986 Biała Podlaska (poz. 13); 1995
Biała Podlaska (poz. 13, il.)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 64, il. 180

296. Studium do portretu hetmana

Król Jan III Sobieski na koniu; Sobieski na koniu
akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, 59,3 × 47,1
(w świetle passe-partout)
napis u dołu po lewej: XXXVIII
Zamek Królewski na Wawelu
nr inw. PZS 695
zapis w 1928 Jerzego Mycielskiego



Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 169)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 87

297. Hetman

Hetman Jabłonowski; Hetman (Jabłonowski ?) na koniu
lata 40. XIX wieku

akwarela na szkicu ołówkowym, karton groszkowany,
58,5 × 45,2

oznaczona u dołu po prawej ołówkiem obcą ręką: *PM*

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu

nr inw. 6616

zakupiony w 1981 od Anny Jagnińskiej z Krakowa; 1929: własność Julii Konstantowej Jagnińskiej, wnuczki autora; 1913: własność Józefy Michałowskiej, córki autora



298. Hetman

Mężczyzna w polskim stroju, z płaszczem na ramionach
1837-1840 (?)

akwarela, ołówek, papier, 55 × 48

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-2585

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Wystawy

1955 Kraków MNK (s. 9, 10, poz. 66, il. nlb.); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 178

Niemal identyczna kompozycja zob. poz. 298.

Wystawy

1913 Kraków TPSP (poz. 96); 1929 Kraków TPSP (poz. 187)

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 64; Sterling 1932, il. XXIV (mylnie jako własność MNK); Sienkiewicz 1959, s. 31; Zanoziński 1965, s. 67, 68; Masłowski 1986, s. nlb.

299. Jeździec w stroju czerkieskim

akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem,
54,1 × 41,8
własność prywatna — depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie,
ND 7264



Wystawy
1956 Kraków MNK-TPSP (poz. 63); 1956 Warszawa Zachęta

300. Michał Czajkowski — Sadyk Pasza

ok. 1850
tusze piórkami, akwarela, papier naklejony na podkład, 23 × 19
Verso:
Szkic krowy
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r a -18
dar w 1895 Seweryny Czajkowskiej



Michał Czajkowski (1804–1886), uczestnik powstania listopadowego, a następnie działacz emigracyjny; od 1841 na terenie Turcji; pisarz, miłośnik kozaczyzny. W 1850 roku przeszedł na służbę sułtana, przyjął islam jako Sadyk Pasza. Podczas wojny krymskiej (1853–1856), będąc w wojsku tureckim w randze generała, stanął na czele sotni kozaków, które sam organizował.

Michałowski, jak wspomina jego córka, nie był obojętny na wydarzenia tej wojny. „Wiadomość o wzięciu Sewastopola, [...] tak silnie na nim uczyniła wrażenie, że gdy okazała się fałszywą, nie mógł przyjść do siebie: «byłbym oddał wszystko, co posiadam, aby była prawdziwą!» mówił” (Michałowska 1911, s. 86/87).

Wystawy
1955 Kraków MNK (poz. 169); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 310; Zanoziński 1965, s. 69

301. Jeździec na wspinającym się koniu

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier,

39,5 × 31,2 (w świetle passe-partout)

własność prywatna



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

302. Mohort

Mężczyzna w polskim stroju, siedzący na siwym koniu zwrócony w prawo

1852–1855

akwarela, ołówek, papier, 61 × 46,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-1.a-62

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917

Szymon Mohort, kresowy szlachcic, uczestnik konfederacji barskiej, tytułowy bohater wydanej w roku 1854 wierszowanej gawędy Wincentego Pola, uosobienie polskiej tradycji, wiary i patriotyzmu, był przez Michałowskiego rysowany i malowany (w technice akwareli i oleju) wielokrotnie. Wiąże się z tym następujące wspomnienie Celiny Michałowskiej (1911, s. 82): „Gdy tylko Mohort wyszedł z druku, P. Adam Potocki zachwycony poematem przybiegł z propozycją, aby go Michałowskiemu



przeczytać (gdyż ślicznie czytał), ale go w tym już był uprzedził sam Wincenty Pol i z rękopismu [sic] był mu przeczytał swoje arcydzieło”. Cytowanemu tekstowi we wspomnianej książce towarzyszy reprodukcja *Mohorta*, prawdopodobnie akwareli (oryginał nie jest znany), od tu prezentowanej różniącej się jedynie szczegółami.

Warto wspomnieć, że w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. Rys. Pol. 159 014/2) znajduje się satyryczny rysunek autorstwa Michałowskiego przedstawiający Wincentego Pola w płaszczu i w kapeluszu, ujętego od tyłu.

Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 9, poz. 67); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 173, tabl. 44); 1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 59)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 300; Ostrowski 1985, s. 124, il. 109 (1832–1855)

303. Mohort

Jeździec na koniu

1852–1855

ołówek, papier, 68,5 × 50,2

Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej

nr inw. 713

zakup w 1981 w antykwariacie Desa w Warszawie



Zwraca uwagę sucha, twarda kreska oraz modelunek rozległym szrafowaniem, które to cechy są charakterystyczne dla ołówkowych rysunków Michałowskiego w jego ostatnich latach, chociaż przywodzą na myśl niektóre prace tego artysty z lat 1832–1835.

Wystawy

1986 Biała Podlaska (poz.8); 1995 Biała Podlaska (poz.8)

304. Mohort

1852–1855

akwarela na szkicu ołówkowym, papier,

61 × 46,7 (w świetle passe-partout)

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VIII-20

przekaz w 1946 z dawnego Muzeum Lubomirskich we Lwowie;

1932: w tymże Muzeum (nr inw. 65/407); 1864: nabyty od Win-

centego Pola

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Pawłowicz 1889, s. 207, poz. 589; *Album biograficzne*, s. 20; Świejkowski 1905, s. 433; Treter 1909, s. 97, poz. 497; Michałowska 1911, s. 82; Sterling 1932, s. 88; Dobrowolski 1956, s. 140; Dobrowolski 1957a, s. 88–89; Sienkiewicz 1959, s. 48, 65, il. 188; Melbetchowska 1960, s. 316, il. 2; Zanoziński 1965, s. 68; Łukaszewicz 1965, s. 14, 21, 23, il. s. 21; *Malarstwo polskie*, 1967, s. 75, poz. i il. 310; Ostrowski 1985, s. 124; Ostrowski 1987, s. 134; Malinowski 1987, s. 20

[opr. B. Studzińska]



305. Mohort i książę Józef Poniatowski

1852–1855

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 33,7 × 28
sygnowana u dołu po prawej tuszem: P. Michałowski

Zakład Narodowy im. Ossolińskich

nr inw. Inw. g. 6136

zakup w 1955 od Adama Czartoryskiego



Książę Józef Poniatowski (1763–1813), naczelny wódz Księstwa Warszawskiego, szczególnie wsławiony kampanią przeciw Austriakom w roku 1809. Dowódca V Korpusu armii francuskiej w czasie wojny z Rosją. Jako marszałek Francji brał udział w bitwie pod Lipskiem, osłaniając armię Napoleona; kilkakrotnie raniony, utonął w Elsterze.

Wincenty Pol w swoim poemacie przywołał tradycję według której książę Józef Poniatowski darzył Mohorta przyjaźnią i szacunkiem; zasłużony kresowy żołnierz był ponoć wychowawcą młodego księcia, przysposabiał go do „polskiej komendy” i obyczajów (zob. W. Pol, *Mohort*, w. 1023–1045). Ideą poety było przedstawienie „ostatniego rycerza Starej Rzeczypospolitej”, który „pierwszemu rycerzowi Polski porozbiorowej” przekazuje „tradycję służby, wojskowego honoru, w ogóle wszystkiego, co było w starej Polsce najlepsze i najpiękniejsze” (A. Łucki, *Wstęp* [w:] W. Pol, *Mohort*, Kraków, 1922, s. XXVII).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 59); 1967–1968 Wrocław: Ossolineum
w służbie kultury 1867–1967

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 48, 65, il. 189; Zanoziński 1965, s. 68; Radojewski 1969, s. 98, poz. 226, il. 78; Ostrowski 1985, s. 102, 124

[opr. B. Studzińba]

306. Zarys budowli antycznych, jeźdźcy na koniach i inne szkice

ok. 1850 (?)

pióro, papier, 28,8 × 23,5

Verso:

Rycerz w antycznym stroju na wspiętym koniu

Jeździec rzymski

pióro brązowe

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6048

zakup w 1946 od pani Klajman-Zakrzewskiej



Poz. 306 recto

307. Ułan na koniu

pióro, papier, 29,6 × 19,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1956

zakup w 1956 od Ludwika Dembińskiego



Poz. 306 verso

Wystawy

1954 Poznań (poz. 417); 1955 Warszawa (poz. 395); 1956 Warszawa Zachęta (il. 60)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. nlb. 312; Zanoziński 1965, il. 35



305. Mohort i książę Józef Poniatowski

1852–1855

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 33,7 × 28
sygnowana u dołu po prawej tuszem: P. Michałowski
Zakład Narodowy im. Ossolińskich
nr inw. Inw. g. 6136
zakup w 1955 od Adama Czartoryskiego



Książę Józef Poniatowski (1763–1813), naczelny wódz Księstwa Warszawskiego, szczególnie wsławiony kampanią przeciw Austriakom w roku 1809. Dowódca V Korpusu armii francuskiej w czasie wojny z Rosją. Jako marszałek Francji brał udział w bitwie pod Lipskiem, osłaniając armię Napoleona; kilkakrotnie raniony, utonął w Elsterze.

Wincenty Pol w swoim poemacie przywołał tradycję według której książę Józef Poniatowski darzył Mohorta przyjaźnią i szacunkiem; zasłużony kresowy żołnierz był ponoć wychowawcą młodego księcia, przysposabiał go do „polskiej komendy” i obyczaju (zob. W. Pol, *Mohort*, w. 1023–1045). Ideą poety było przedstawienie „ostatniego rycerza Starej Rzeczypospolitej”, który „pierwszemu rycerzowi Polski porozbiorowej” przekazuje „tradycję służby, wojskowego honoru, w ogóle wszystkiego, co było w starej Polsce najlepsze i najpiękniejsze” (A. Łucki, *Wstęp* [w:] W. Pol, *Mohort*, Kraków, 1922, s. XXVII).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 59); 1967–1968 Wrocław: Ossolineum w służbie kultury 1867–1967

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 48, 65, il. 189; Zanoziński 1965, s. 68; Radowski 1969, s. 98, poz. 226, il. 78; Ostrowski 1985, s. 102, 124

[opr. B. Studzizba]

306. Zarys budowli antycznych, jeźdźcy na koniach i inne szkice

ok. 1850 (?)

pióro, papier, 28,8 × 23,5

Verso:

Rycerz w antycznym stroju na wspiętym koniu

Jeździec rzymski

pióro brązowe

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6048

zakup w 1946 od pani Klajman-Zakrzewskiej



Poz. 306 recto

307. Ułan na koniu

pióro, papier, 29,6 × 19,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1956

zakup w 1956 od Ludwika Dembińskiego



Poz. 306 *verso*



Wystawy

1954 Poznań (poz. 417); 1955 Warszawa (poz. 395); 1956 Warszawa Zachęta (il. 60)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. nlb. 312; Zanoziński 1965, il. 35

308. Ułan

pióro, papier, 29,5 × 20

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1958

zakup w 1956 od Ludwika Dembińskiego



309. Huzar

pióro, papier, 29,5 × 19,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1957

zakup w 1956 od Ludwika Dembińskiego



310. Konny portret Mikołaja I

Car Mikołaj I; Generał (przypuszczalnie niemiecki) jadący na koniu maści kasztanowej

1849

akwarela, papier, 58 × 45

sygnowana u dołu po prawej: P. M

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-63

dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Cara Mikołaja I Michałowski miał okazję widzieć po raz pierwszy w Warszawie w roku 1829. Dokładnie dwadzieścia lat później ujrzał go ponownie w Krakowie podczas przemarszu przez Galicję armii rosyjskiej zdążającej na Węgry, by wspomóc Austriaków w tłumieniu tamtejszego powstania. Na krakowskich Błoniach car dokonał wówczas przeglądu swych pułków. Michałowski oglądał go ponoć z okien swego mieszkania w domu „na Kochanowie”, jadącego na czele wojska ówczesną ul. Wołoską (obecnie Piłsudskiego). W związku z tym wydarzeniem powstał prezentowany tu portret, w którym Jerzy Mycielski (1897, s. 378) dojrzał wyraz „wojskowej tęgości i stalowej zaciętości charakteru” cara. Portret ten charakteryzuje się drobiazgowym wykończeniem, szczególnie w partii twarzy.

Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 10, poz. 75); 1955 Kraków MNK-TPSP (s. 21, poz. 162); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 378; Dobrowolski 1956, s. 140; Ostrowski 1985, s. 98, 101, il. 92

311. Cesarz Franciszek Józef I na koniu

1851

ołówek, papier, 47 × 36,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6131

zakup w 1932 od Anny Fudakowskiej; wcześniej w zbiorach Oborskich; podczas II wojny światowej wywieziony przez okupantów; rewindykowany w 1946



Rysunek niniejszy oraz dwa następne powstały w związku z wizytą w Krakowie w październiku 1851 roku młodego wówczas cesarza Franciszka Józefa I. Piotr Michałowski, jako prezes Rady Administracyjnej Okręgu Krakowskiego, dwukrotnie witał przybywającego monarchę: na granicy w Szczakowej oraz u jednej z trzech okolicznościowych bram, wzniesionej na nie istniejącym już dzisiaj moście podgórskim, nazwanym później imieniem cesarza.

W tle przedstawienia, jak się wydaje, widnieje nie ufortyfikowany jeszcze w tamtym czasie kopiec Kościuszki.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

312. Cesarz Franciszek Józef I na koniu

1851
tusze piórkami, papier, 43,3 × 35,6
u dołu po prawej obcą ręką: *Cesarz Fr. Józef / za pierwszą bytnością w Krakowie.*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-61
dar Józefy Michałowskiej, córki autora, 1902, w Muzeum od 1917



Jerzy Mycielski napisał na temat wizerunku tu prezentowanego oraz drugiego, ujmującego cesarza prawie z profilu (zob. Sterling 1932, il. na s. 57; obecne miejsce przechowywania nie znane): „oba są dziś może więcej pamiątką niż dziełami sztuki, ale na obydwóch [...] postać dwudziestoletniego cesarza, przyrośniętego do siodła, na koniu w lansadach, pełna jest wdzięku i wojskowej elegancji, a figura cała ówczesnego wytwornego austriackiego oficerka, zdumiewająca do dziś dnia ciągle swymi sprężystymi ruchami, i twarz miła, prawie dzie-

cinna jeszcze, wszystko to i w dzisiejszym pełnym powagi i monarszego smutku Cesarzu odnaleźć się daje” (1897, s. 379).

Wystawy
1894 Lwów (poz. 812 lub 811); 1948 Kraków MNK (poz. 116); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 172, il. 43); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Mycielski 1897, s. 379; Dobrowolski 1956, s. 140; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. przy s. 192; Ostrowski 1985, s. 26, 98, il. 8

313. Franciszek Józef I na koniu

Cesarz Franciszek Józef na białym koniu
1851
pióro, papier zeberkowy naklejony na karton, 46,8 × 35,7
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 4718
zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora, 1934: własność tejże



Wystawy
1934 Warszawa IPS (poz. 191)



Wojsko – przemarsz, postój, bitwa, potyczka



314. Błękitni huzarzy

1836 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 32 x 37,8

sygnowana u dołu pośrodku: *P. Michałowski*

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VIII-17

przekaz w 1948 z Okręgowej Galerii Obrazów we Lwowie

(do 1939 – Galerii Narodowej miasta Lwowa)

Jedna z akwarel, które Michałowski malował z przeznaczeniem na sprzedaż w pierwszych latach po powrocie z Francji do kraju (1835). Jak we wszystkich tego typu pracach, artysta zadbał tu o staranny układ sceny i o wykończenie szczegółów.

O przesłanej wcześniej do Paryża kompozycji z błękitnymi huzarami wspomina Julia Michałowska w liście do rodziców; niewykluczone, iż wzmianka ta dotyczy omawianego dzieła (list z 23 lutego 1837, cyt. w: Ostrowski 1985, s. 146).

W 1836 Michałowski namalował olejny obraz o bardzo podobnym układzie (zob. poz. 107); zapewne w tym samym roku powstała powyższa akwarela (zob. Ostrowski w: 1999/2000 Warszawa, katalog wystawy, s. 246, poz. 58).

Wystawy

1955 Opole; 1956 Warszawa Zachęta; 1999/2000 Warszawa (s. 246, poz. 58)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 64, il. 174; Zanoziński 1965, s. 48, 63–64, il. II; Łukaszewicz 1965, s. 3, 23, il. s. 5; *Malarstwo polskie*, 1967, s. 74, poz. i il. 304; *Przewodnik MNWr*, 1983, il. 48; Ostrowski 1985, s. 55, 69, 163, il. na obwolucie, il. 52

[opr. B. Studzizba]

315. Błękitni huzarzy

Huzarzy austriaccy; Oficer i sześciu kawalerzystów
1835–1837

akwarela, papier, 38,2 × 46,2

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu

nr inw. 1427

dar przed 1932 Antoniny z Suchodolskich i Dawida Abrahamowiczów; do 1946 znajdował się w Muzeum Narodowym w Warszawie



Bibliografia

Sterling 1932, s. 87; Sienkiewicz 1959, il. 175 (jako własność MNW); Zanoziński 1965, s. 63–64; Ostrowski w: 1999/2000 Warszawa, katalog wystawy, s. 246

316. Przemarsz artylerii

po 1833

akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem: KOOL 1833, 37,6 × 63

własność prywatna

Regularna siatka wykreślonych ołówkiem linii pionowych i poziomych pokrywająca tę wyjątkowo dużych rozmiarów akwarelę świadczy, że najprawdopodobniej powstała ona jako projekt obrazu olejnego. Doszła tu do głosu zarówno ulubiona przez artystę tematyka militarna, jak i równie go fascynujący motyw koni pociągowych przy pracy. Zwraca uwagę narracyjność przedstawienia: masywne, mocne konie, „zaprzężone do dział i jaszczów”, z wysiłkiem pokonują drogę wznoszącą się ku górze zakolami; któryś potknął się i upada; oficerowie z koni wydają rozkazy, piesi żołnierze pchają grzęznące w ziemi działa, inni wiodą konie za uzdy.

Przedstawienie wojska przemieszczającego się od lewej ku prawej stronie kompozycji, mniej lub bardziej górzysty pejzaż, horyzontalny układ całości i wreszcie sposób malowania łączą *Przemarsz artylerii* z *Somosierrą* również wykonaną w technice akwareli (poz. 317). Ponadto w obu tych pracach malarz użył podobnego papieru z filigranem zawierającym datę: 1833.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 120–121, il. 23; Ostrowski 1985, s. 56, 73, 75, il. 60

317. Somosierra

Bitwa pod Somosierrą

ok. 1835–1837 (?)

akwarela i pióro na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy z filigranem: KOOL 1833, 50 × 65

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 7656

zakup w 1961 od Franciszka Studzińskiego z Paryża za pośrednictwem antykwarium Desa; 1911: własność Józefy Michałowskiej, córki autora, w Krakowie

Odbiciem wizji słynnej szarży szwoleżerów gwardii Napoleona I w wąwozie Somosierry, przez lata – jak o tym już wspomniano – nurtującej wyobraźnię artysty, są nie tylko obrazy olejne (poz. 118–121), lecz również niniejsza akwarela oraz szkice rysunkowe (poz. 318–322). Jerzy Sienkiewicz, wiążąc powstanie reprodukowanej tu pracy z okresem paryskim artysty, z rokiem zapewne 1835, sugeruje, że być może „jest ona *suis generis* odpowiedzią na popularny wtedy obraz wykonany przez H. Verneta [w roku 1816] dla gen. Krasińskiego, odpowiedzi o tyle ciekawą, że świadomie gubiącą w tumultach walki nazwiska bohaterów szarży, a wysuwającą na pierwszy plan heroizm bezimiennego polskiego żołnierza” (1957, s. 126). Owa rezygnacja z szczegółów historycznego opisu na rzecz wartości metaforycznych znamieną jest dla wszystkich późniejszych kompozycji batalistycznych Michałowskiego realizujących typ ikonograficzny „bitwy bez bohatera” (zob. Ostrowski 1985, s. 112).

Omawiana akwarela pod względem stylistycznym i kompozycyjnym bliska jest *Przemarszowi artylerii* (poz. 316) i również namalowana została na papierze z filigranem zawierającym datę: 1833. Pochodzi najprawdopodobniej z lat 1835–1837



Poz. 316



Poz. 317

i bez wątpienia poprzedziła *Somosierrę* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (poz. 118), z którą łączy ją horyzontalne ujęcie wąwozu wypełnionego bitewnym wirami oraz barwa, wbrew prawdzie historycznej, białoczerwonych szwoleżerskich mundurów. Dzieli natomiast stosunkowo szeroko zakreślona przestrzeń wąwozu, nieco przypominająca topografię terenu utrwaloną po latach przez Wojciecha Kossaka na podstawie studiów z natury. Analiza cyklu wykazuje, że przedstawienia stanowiące jego kolejne ogniwa nasycane były coraz większym dramatyzmem – poczynając od ujęcia pełnego dynamiki, lecz zarazem względnie realistycznego, aż po romantyczną wizję oddziału mknącego lotem błyskawicy ku górze, ku przełęczą zasnutą świetlistą poświatą.

Wystawy

1975 Rzeszów (poz. 11, il. 10); 1983 Londyn (poz. 37, il. nlb. 2); 1999 Rapperswil (poz. 46, il. na s. 101); 1999/2000 Warszawa (s. 220, poz. 49, il. nlb. na s. 229)

Bibliografia

Luniński 1911, il. na s. 125; Sienkiewicz 1957, s. 125–126, il. 13; Sienkiewicz 1959, s. 32, il. 166; Zanoziński 1965, il. 16, s. 47, s. 59, 61; Ostrowski 1985, s. 56, 75, il. 60

318. Szkic do *Somosierry*

Szarża w wąwozie *Somosierry*

1840–1844 (?)

ołówek, papier zeberkowy z filigranem, 62,5 × 68 (w świetle *pas-partout*)

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6342

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Rysunek ten wiąże się z wczesną koncepcją Michałowskiego przedstawienia szarży pod *Somosierrą* w układzie horyzontalnym. Występujący tu motyw konia upadającego ze wzniesioną do góry głową, skłonił Jerzego Sienkiewicza (1957, s. 122) do łączenia go, podobnie jak *Studia przewróconego konia* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu (poz. 451), z pobylem artysty, po roku 1837, w Krzysztoforzycach, gdzie istniała pracownia wyposażona podobno w specjalne urządzenie do podnoszenia koni (Michałowska 1911, s. 70). Jednakże w świetle nowszych badań, które wykazały, że Michałowski wprowadził ten motyw do swej twórczości już około roku 1835 (zob. poz. 115), przytoczony argument upada. Przekonujące jest natomiast spostrzeżenie Sienkiewicza o wręcz identyczności lewej dolnej części rysunku na *recto* z analogiczną częścią namalowanej olejno *Somosierry* (poz. 119), na której atak przebiega w układzie poziomym, lecz szwoleżerowie noszą już granatowe mundury. Najprawdopodobniej niniejszy szkic bezpośrednio poprzedził wspomnianą kompozycję, co pozwala przyjąć, że pochodzi mniej więcej z lat 1840–1844.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 122, 126, il. 11; Ostrowski 1983, s. 129, il. 17; Ostrowski 1988, s. 97, il. 23

319. Szkic do Somosierry

Szkic do *Bitwy pod Somosierrą*
po 1843 (?)
ołówek, pióro, papier, 41,5 × 26,5
u dołu pośrodku napis ołówkiem: *Somosierra*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a -190
zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1894 Lwów (poz. 824), 1948 Kraków MNK (poz. 106), 1950 Sopot; 1954 Poznań (poz. 435); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 67); 1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 45, il. na s. 27), 1999/2000 Warszawa (poz. 50, il. nlb. na s. 231)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 373; Kopera 1929, s. 95; Sterling 1932, s. 32, il. nlb. na s. 43; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. przy s. 224; Masłowski 1957, il. 59; Sienkiewicz 1957, il. 17; Sienkiewicz 1959, il. 256; Sienkiewicz 1970, s. 375, il. 116

320. Dwa szkice do Somosierry

ok. 1844
karta 49 (*verso*) w szkicowniku
ołówek, papier, 43,5 × 27,5
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 1755/49
zakup w 1946



Szkicownik, zawierający ten rysunek składa się z 57 kart zarysowanych przeważnie dwustronnie ołówkiem i piórem – są to głównie studia koni, niektóre z jeźdźcami, i wołów, na karcie 24. znajdują się szkice według albumu *Iconographie ou vies des hommes illustres du XII siècle...*, na karcie 41 – szkic kompozycji przedstawiającej Napoleona pod piramidami, etc. Kartę 55. po większej części zajmuje opatrzone datą rozliczenie z Oborskim: wiersz 1. i 2. od góry: *Oborski wnien / Oborski ma*, wiersz 17.: *3 go Lipca 844*.

Wspomniana powyżej data oraz analiza całego cyklu w powiązaniu z badaniami technologicznymi

(zob. poz. 121) wskazują, że idea przedstawienia szarży w układzie pionowym pochodzi tuż sprzed połowy lat czterdziestych.

Wystawy

1955 Warszawa (poz. 87); 1956 Warszawa Zachęta (il. 42); 1999/2000 Warszawa (poz. 52, il. na s. 235)

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 128, il. 16; Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 257

321. Szkic do *Somosierry* i studia krów

Somosierra

ok. 1844–1855 (?)

ołów, papier, 20,5 × 16,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6337

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, il. 15; Ostrowski 1988, s. 97, il. 24

322. Szkic do *Somosierry*

ok. 1844–1855 (?)

ołów, papier, 56,8 × 43,5

Verso:

Koń

akwarela, z jeźdźcem pozostawionym w szkicu ołówkowym

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6292

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



O ile szkice zamieszczone wcześniej przedstawiają poszczególne fragmenty wąwozu i toczony w nim bitwy, rysunek niniejszy ukazuje go nieomal w całości, wraz z przełęczą i potężnymi górami po bokach i w oddali, u dołu zaś na pierwszym planie postać Napoleona na koniu obserwującego szarżę. Niewykluczone, że jest to szkic kompozycyjny monumentalnego obrazu, w związku z którym powstały obydwie pionowe olejne wersje kompozycji (poz. 120 i 121).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1999/2000 Warszawa (s. 220–221, poz. 51, il. na s. 220 i 233)

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 128, il. 14 (pt. *Szkic II do Somosierry*); Ostrowski 1985, s. 78, 80, il. 64

323. Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa

ok. 1837
ołówek, papier żeberkowy z filigranem: *F. Sterz. (?)*, 29,3 × 42,5
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 4594
dar w 1946 Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Szkic kompozycyjny do obrazu olejnego *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa* (poz. 122).

„Zamykający kompozycję od lewej strony, widoczny od tyłu koń jest ujęty identycznie jak wspaniały wierzchowiec ze słynnego obrazu Velazqueza *Poddańie Bredy*. Michałowski nie mógł znać znajdującego się w Madrycie oryginału, ale dokonane za pośrednictwem reprodukcji zapożyczenie stanowi najwcześniejszy dowód zainteresowania sztuką wielkiego Hiszpana, wyprzedzającą zapewne spotkanie z jego obrazami w muzeach wiedeńskich” (Ostrowski 1985, s. 66).

Wystawy

1894 Lwów (poz. 819); 1955 Warszawa (poz. 84); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 252; Ostrowski 1985, s. 64, 66, il. 98

324. Studia klęczących postaci do obrazu *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa*

ok. 1837
ołówek, papier z filigranem, 31,7 × 48,5
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 4709
zakup w 1955 od Róży Michałowskiej



Geometryzująca maniera tych rysunków stanowi dodatkowy argument za datowaniem wykonanego na ich podstawie obrazu olejnego (poz. 122) na wczesny okres twórczości artysty.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 15)

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 87; Sienkiewicz 1959, il. 253

325. Szkice do obrazu
Przejazd artylerii przez rzekę

Szkic I do Artylerii w przejeździe przez strumień
ok. 1844 (?)

ołówek, papier, 42 × 26,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6148/1

Verso:

Szkice koni

zakup od Karola Tchorka



Bibliografia

Sienkiewicz 1957, 120, il. 21; Zanoziński 1965, il. 20

Poz. 325 verso

Zob. poz. 116.

326. Szkic do obrazu

Przejazd artylerii przez rzekę

Artyleria w pędzie, szkic do obrazu; Szkic II do *Artylerii w przejeździe przez strumień*

ok. 1844

ołówek, papier zeberkowy, 16,5 × 25,5

sygnowany u dołu pośrodku ołówkiem: P.M.

Verso:

Szkice koni i jeźdźców na uprzednim szkicu budowli

ołówek

napisy ołówkiem: *wielkość zwyczajnych okien domowych, poniżej:*

okna od frontu wpuszczone w mur na 6 cali

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6161

pochođenje niewiadome



Wystawy

1955 Warszawa (poz. 88); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 120, il. 22

327. Szkice koni do obrazu

Przejazd artylerii przez rzekę

ok. 1844 (?)

ołówek, papier zeberkowy, 55 × 68,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r a.-3448

zakup w 1960 od Jana Michałowskiego z Krakowa



328. Krakusi po bitwie

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier z filigranem, 29,3 × 49,8

Verso:

Dwa szkice jeźdźców i łeb konia

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1590

zakup w 1925 od Andrzeja Oborskiego



Wystawy

1955 Warszawa (poz. 95); 1956 Warszawa Zachęta (il. 29); 1975 Rzeszów (poz. 21)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 89

329. Krakus konno i jeźdźcy w stosowanych kapeluszach

akwarela, czarna kredka, papier, 54 × 67,5

Verso:

Jeździec na wspiętym koniu

akwarela, czarna kredka

Muzeum Narodowe w Gdańsku

nr inw. MNG/SD/4/DR

depozyt w 1948 Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa



330. Atak strzelców konnych z roku 1831

Atak strzelców konnych; Konnica pędząca do ataku
akwarela w tonie sepii na szkicu ołówkowym, 31,2 × 51
u dołu po lewej obcą ręką: *Piotr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-30

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 60); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 130); 1956 Warszawa Zachęta; 1983/1984 Wiedeń (poz. 46, il. na s. 30)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 169; Niesiołowski 1934, nr 9–12, il. na s. 115

331. Atak kirasjerów

Jeźdźcy

ołówek częściowo podmalowany akwarelą, papier, 11,2 × 36

Muzeum Narodowe w Gdańsku

nr inw. MNG/SD/1583/R

zakup w 1959 od osoby prywatnej



Poz. 329 verso

332. Walka Francuzów z Arabami

Bitwa z Arabami; Walka z Arabami

1844–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier naklejony na papier, 46,3 × 55

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4630

przekaz w 1938 Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, do których zakupiona w 1925



Wiąże się z prowadzonymi przez Francuzów w północnej Afryce w XIX wieku wojnami, które znalazły szerokie odbicie w sztuce francuskiej, szczególnie doby romantyzmu.

Wystawy

1932 Warszawa Galeria Sztuki Polskiej (poz. 168); 1934 Warszawa IPS (poz. 170); 1955 Warszawa (poz. 91); 1956 Warszawa Zachęta; 1980 Londyn (poz. 38); 1999 Rapperswil (poz. 47, il. na s. 101)

Bibliografia

Katalog, 1932, poz. 168; Sterling 1932, s. 59, il. na s. 52; *Katalog galerii MNW* 1938, poz. 187, il. 54; *Katalog obrazów wywiezionych*, 1951, poz. 183, il. nlb.; Dobrowolski 1956, s. 115, 117, il. 15 i 25 (fragm.); Masłowski 1957, il. 50; Sienkiewicz 1959, il. 187; Zanoziński 1957, s. 69; Dobrowolski [PSB] 1975, s. 660; Ostrowski 1985, s. 62

333. Napoleon na pobojoisku i sceny batalistyczne

ok. 1845–1848

pióro w tonie brązowym, papier żeberkowy, 39,4 × 30,9

Verso:

Hetman na koniu

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6299

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora





Poz. 333 verso

Do postaci hetmana przedstawionego na *verso* pozował Leon Sapieha – zob. poz. 293

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Michałowska 1911, il. na s. 73

334. Szkice batalistyczne i portretowe

ok. 1846 (?)

pióro brązowe, papier, 33 x 21,5

karta z rachunkowej księgi gospodarskiej

u góry napisy, częściowo nieczytelne: ... pszenicy 8 gar / Kar-
woska (?) 8

Verso:

Szkice amazonki na koniu

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

nr inw. K.1238

zakup w 1965 od Alicji Lutosławskiej; wcześniej własność Adama
Michałowskiego w Krakowie



W środkowej części karty, na *recto*, szkice koni do obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu *Krakusi w natarciu* i studium konia (poz. 123).

335. Studia koni i rycerzy

ok. 1845–1848 (?)
pióro, papier zeberkowy z filigranem, 38,2 × 56,2
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
nr inw. VII-11295a
zakup w 1960 od Adama Michałowskiego z Krakowa



Po lewej stronie – szkic do jednej z kompozycji cyklu *Hetmanów* (por. akwarela *Hetman Stanisław Jabłonowski*, poz. 293).

Bibliografia
Łukaszewicz 1965, s. 8, 24, il. s. 20 (fragm.)

Verso:

Studia koni i jeźdźca

ołówkę

nr inw. VII-11295b



Poz. 335 verso

Bibliografia
Łukaszewicz 1965, s. 24

[opr. B. Studzińska]

336. Kirasjerzy w ataku

pióro ciemnobrązowe, papier, 22 × 34,2
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6311
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

337. Krakusi z roku 1831

Dowódca przed oddziałem; Jazda z 1831 r.; Krakusy z r. 1831
ok. 1850
pióro brązowe, lawowanie, akwarela, papier, 35 × 41
sygnowany u dołu po prawej: *rys. Piotr Michałowski*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-4
dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego; wcześniej własność rodziny Oborskich



Wystawy
1948 Kraków MNK (poz. 107); 1950 Sopot; 1954 Poznań MNP (poz. 416); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 309; Czyżewski 1934, il. na s. 114; Masłowski 1957, il. 33 (pt. *Kościuszkowska gwardia narodowa*)

338. Generał Legeditsch ze sztabem

Sudium jeźdźców, generał Legeditsch w otoczeniu oficerów [ok. 1850]

akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy, 26,1 × 37,8
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie

nr inw. FC-ZKW 327

pochodzi ze zbiorów Maksymiliana Oborskiego



Akwarela powstała około roku 1850, w okresie gdy Michałowski, związany obowiązkami prezesa Rady Administracyjnej Okręgu Krakowskiego, mieszkał w Krakowie. Talentem organizacyjnym i dyplomatycznym, niezwykłą sumiennością w wykonywaniu obowiązków, logiką i konsekwencją postępowania, żywym zaangażowaniem się w sprawy miasta i wreszcie umiarkowaną postawą wobec zaborcy zyskał uznanie zarówno ze strony krakowian, jak i Austriaków. „Przez stosunki swoje z władzami cywilnymi i wojskowymi, mianowicie generałami Schlickiem i Legeditchem [sic] – czytamy w jego biografii – obronił wiele osób skompromitowanych politycznie w tych dwóch latach zaburzeń” (Michałowska 1911, s. 79). To właśnie od gen. Legeditscha miał uzyskać w roku 1848 wstrzymanie powtórnego bombardowania miasta (*loc. cit.*, s. 86; zob też: Ostrowski 1985, s.).

Zwracają tu uwagę cechy charakterystyczne dla późnego stylu artysty – pewna monumentalność formy oraz giętkie, łukowato kreślone linie.

Zob. rysunkowe studium do tej kompozycji – poz. 339.

Portret olejny gen. Legeditscha zob. poz. XVI

Wystawy

1989 Warszawa (poz. 140)

Bibliografia

Guze, Dzieciolowski 1994, poz. 55, il. na s. 121

339. Studium do akwareli

Generał Legeditsch ze sztabem

ok. 1850

ołówek, papier, 25,5 × 40,5

własność prywatna



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta





**Zaprzęgi towarowe, pocztylioni, dyliżanse,
ekwipaże, wypadek w podróży**

340. Gniady koń zaprzężony do wozu

1833

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 20,3 × 24,2

sygnowany u dołu po lewej: P. Michałowski

Musée des Beaux Arts de Rouen

nr inw. X 263

zakup w 1834 od Mlle Naudet z Paryża



Photographie: Didier Tragin/Catherine Lantien

Podczas pobytu w Paryżu w latach 1832–1835 Michałowski, nie bez wpływu Théodore'a Géricaulta, uległ fascynacji tematyką koni roboczych – jucznych lub zaprzężonych do ciężkich pojazdów. Motywy te studiował głównie na miejskich placach, w stajniach, na stacjach dylizansów. Powracał do nich wielokrotnie także w późniejszych latach. Wiele z tych prac należy do schematu Drogi wyodrębnionego w jego twórczości przez Mieczysława Porębskiego (1975, s. 92–97).

Akwarelę niniejszą (zob. Ostrowski 1987) ujawniono w zbiorach Musée des Beaux Art w Rouen w roku 1981 przy okazji wystawy graficznych dzieł Géricaulta – była wówczas eksponowana jako analogia dla litografii francuskiego romantyka *Koń z wozem naładowanym gipsem* (poz. 130). Należy do licznych akwarel Michałowskiego, starannie wykonanych, utrzymanych w estetyce *biedermeieru* i przedstawiających sceny rodzajowe z motywem koni, cieszących się w swoim czasie w Paryżu niezwykłą popularnością i stanowiących dla ich autora źródło znacznego dochodu. Z dokumentów odnalezionych w roku 1987 w muzeum Rouen wynika, że została zakupiona do muzealnej kolekcji od paryskiej marszandki Mlle Naudet za kwotę 200 franków, przyznaną na ten cel przez mera miasta pismem z dnia 6 stycznia 1834. Pozwala to na datowanie jej na rok 1833.

Wystawy

1981 Rouen

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 54, il. 34; Ostrowski 1987, s. 231–241, il. 4

341. Uparty koń

Wieśniak francuski prowadzący konia z wozem; Wóz zaprzężony prowadzony przez wieśniaka

ok. 1833

akwarela, ołówek, papier, 27,4 × 32,4

sygnowana u dołu po lewej: P. Michałowski

Verso:

Szkic oficera na koniu zwróconym w prawo

ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6099

zakup w 1946 od Romany Palschke; 1913, 1932: własność Edmunda Mętlewicza

Podobnie jak *Gniady koń* z Rouen pochodzi z roku 1833, o czym przekonują liczne wspólne cechy obydwu prac, i także należy do akwarel wykonywanych przez Michałowskiego na sprzedaż w jego paryskich latach.

Rysunkowe studia przedstawionego tu wozu o wielkich kołach i charakterystycznie rozchylnych ściankach znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 112); 1949 Poczdam (poz. 48); 1950 Sopot (il. nlb. 3); 1955 Warszawa MNW; 1956 Warszawa Zachęta; 1970 Londyn (poz. 346); 1975 Rzeszów (poz. 17)

Bibliografia

Sterling 1932, il. VII; Sienkiewicz 1957, s. 113; tenże 1959, il. 208; Ostrowski 1985, il. 33; Ostrowski 1987, s. 325–326, il. 5



Poz 341

342. Dwa odpoczywające perszerony

Dwa odpoczywające w zaprzęgu perszerony

ok. 1833 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 34,2 × 48

u dołu po prawej obcą ręką: *Praca Piotra Michałowskiego / z roku 1838* Maciej Wentzel

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. II 150

dar w 1969 Ministerstwa Obrony Narodowej; 1932: własność Macieja Wentzla w Krakowie



Poz 342

Bibliografia
Sterling 1932, s. 87



343. Zaprzęganie konia

1832-1835

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 26 × 35

sygnowana u dołu po prawej: *Michałowski lub: Michałowski*

własność prywatna

zakup w 1996 w domu aukcyjnym „Rempex”

Bibliografia

Dom aukcyjny „Rempex”. Katalog 33 aukcji, Warszawa 23.06.2000, poz. 200, il.



344. Konny pocztylion

1832–1835

akwarela na szkicu ołówkowym, 34,5 × 28

sygnowana u dołu po prawej: P Michałowski

Liège, Musée Curtius

dar do zbiorów Muzeum w 1910

Bibliografia

d'Abancourt 1931, il.; Ostrowski 1985, s. 54, il. 35

345. Przed gospodą

ok. 1835

Przed drzwiami gospody

ołówki, papier z filigranem, 22 × 29,3

w obrębie widoku, nad drzwiami gospody napis: *On loge a pied et cheval*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-3

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 110); 1955 Kraków MNK (poz. 54);
1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 66, il. 18)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. 57

346. Pocztylion z luzakiem

1832-1835

ołówki, papier, 19 × 24,5

Muzeum Podlaskie w Białymstoku

nr inw. MB / S / 385

zakup w 1967 od osoby prywatnej w Warszawie



Szkic do obrazu *Pocztylion francuski* — poz. 136

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 246

347. Para koni w zaprzęgu z pocztylionem

1832-1835

akwarela na szkicu ołówkowym i ołówek, 32 x 38
Dom Aukcyjny Polonia Art, Katowice
zakup w 2000 od rodziny autora



Z obydwu publikacji Jerzego Sienkiewicza (zob. bibliografia) wynika, że jest to lewa połowa kompozycji wykonanej na arkuszu sklejonym z dwóch części przedstawiającej czwórkę koni w zaprzęgu z pocztylionem na jednym z każdej pary koni; prawa połowa pozostawiona była w postaci szkicu ołówkiem.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 18)

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 114; Sienkiewicz 1959, s. 64, il. 155 (pt. *Czwórka koni w zaprzęgu z pocztylionem*)

348. Pocztylion na koniu

Pocztylion francuski na koniu

akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem: „L v D”,
40 x 29,6

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr/585

pochodzi ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk



Wystawy

1982 Poznań (poz. 20)

Bibliografia

Galerya obrazów malarzy polskich znajdująca się w Muzeum imienia Mielżyńskich pod zarządem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Poznań 1881, poz. 272; *Katalog galerii obrazów im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu* 1932, poz. 111

349. Pocztylion francuski na gniadym koniu

Pocztylion francuski; Pocztylion francuski na koniu; Pocztylion francuski na stojącym koniu
akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy, 43,4 × 28
sygnowana u dołu po lewej ołówkiem: *P. Michałowski*
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-231
zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



„Z dezynwolturą oparł się na ręku na zadzie normandzkiego pociągowca — napisał o przedstawionym tu pocztylionie Jerzy Mycielski (1897, s. 362) — i w swej czapie z daszkiem i w olbrzymich butach podróżnych wypoczywa na jakiejś stacji pocztowej”.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 808); 1948 Kraków MNK (s. 8, poz. 73, il. nlb.); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 118); 1956 Warszawa Zachęta; 1980 Warszawa TPSP (poz. 2)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 361/362; Michałowska 1911, il. nlb. na s. 61; Niewiadomski 1926, il. nlb. na s. 72 (pt. *Żołnierz* [sic]); Dobrowolski 1956, il. 19; Sienkiewicz 1959, il. 157

350. Pocztylion na koniu i konie w zaprzęgu

Jeździec w stroju masztalerza na koniu zwróconym w prawo; Masztalerz na koniu oraz koń pociągowy
1832–1835
akwarela w tonie sepii na szkicu ołówkowym, papier, 33 × 48,12
sygnowana u dołu po prawej: *Piotr Michałowski*
Verso:

Szkic grupy konnych rycerzy
ołówek

Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r a.-59
dar w 1920 Feliksa Jasińskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 72); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 160); 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 68)

351. Dylizans angielski

ok. 1835
akwarela na szkicu ołówkowym, papier z filigranem, 47,8 × 60,3
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 161 853
pochodzi ze zbioru Edwarda Rydza Śmigłego



Wiąże się z pobytem Michałowskiego w Anglii w roku 1835. Stanowi niewykończoną wersję znajdującej się w zbiorach prywatnych akwareli, w której na drzwiczkach dylizansu widnieje napis: *DOVER* (zob. Sienkiewicz 1959, il. 161). Na przykładzie prezentowanej tu pracy pozostawionej w stadium *ebauche* poznać można, jak zauważa Jan K. Ostrowski (1985, s. 55), „niektóre tajniki techniki Michałowskiego. Na stosunkowo dokładny rysunek zostały tu nałożone modelujące tony brązów o różnych odcieniach, a pozostałe barwy są zaledwie zaznaczone. Artysta przerwał pracę nad akwarelą z powodu kilku wyraźnie widocznych niepowodzeń technicznych, a jej kompozycję podjął na nowo, tworząc wspomniany już *Dylizans z napisem Dover*”. Akwarela niniejsza była reprodukowana na znaczku pocztowym wydanym w roku 1965.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1974 Rzeszów (poz. 9, il. 8)

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 55

352. Powóz zaprzężony w czwórkę koni

Czwórka koni w zaprzęgu; Czwórka na tle krakowskich domów;
Powóz
1835–1837
akwarela, papier, 32,5 × 44
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6100
zakup w 1946 od Wandy Czernic Żalińskiej



Tło stanowi zabudowa zachodniej części placu Wszystkich Świętych w Krakowie z fragmentem pałacu Wielopolskich, w którym artysta miał pracownię po powrocie z Paryża w roku 1835. Niewątpliwie z tego też okresu, sądząc na podstawie stylistyki, pochodzi prezentowana tu akwarela.

Wystawy

1950 Sopot (poz. 44); 1956 Warszawa Zachęta (il. 12); 1999 Rapperswil (poz. 44, il. na s. 97)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, s. 31, 64, il. 160; Ostrowski 1985, s. 55



353. Dylizans francuski

Dylizans; Dylizans francuski z podróżnymi zaprzęzony w trójkę koni; Omnibus

1832-1835

akwarela, ołówek, papier, 38,5 x 54

napis na dylizansie: *S GERMAIN / RUE*

u dołu po lewej ołówkiem obcą ręką: *Piotr Michałowski*, na odwrocie tą samą ręką: *Z albumu Mich.*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-46

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 54, il. nlb.); 1949 Poczdam (poz. 47); 1950 Sopot; 1955 Kraków 1955 MNK (poz. 28, tabl.6); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 66); 1983/1984 Wiedeń (poz. 39, il. na s. 20)

Bibliografia

Olszewski 1907, il. nlb. po s. 96, Kopera 1929, il. 95, d'Abancourt 1931, s. 317; Dobrowolski 1955, il. 28; Masłowski 1957, il. 36; Sienkiewicz 1959, il. 158; Zanoziński 1965, il. 10; Kozakiewicz 1976, s. 300, il. 139

354. Dylizans z końmi na postoju

Dylizans
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 29,5 × 48,5 (w świetle passe-partout)
na dylizansie napis: S Germain
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 183 947
pochodzenie niewiadome



Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 159

355. Pocztylion z parą koni

Dwa konie w zaprzęgu, Konie w zaprzęgu, Para koni w zaprzęgu z pocztylionem wierzchem
akwarela w tonie sepia częściowo na szkicu ołówkowym, papier, 30 × 27,9
Muzeum Narodowe w Poznaniu
nr inw.Gr./79
zakup w 1949



Wystawy

1954 Poznań (poz. 439); 1956 Warszawa Zachęta (il. 26); 1968 Wrocław

Bibliografia

Sienkiewicz 1955, il. na s. 97

356. Dylizans w czwórce

Dylizans zaprzeczony w cztery konie
ok. 1835

ołówki, papier zeberkowy z filigranem, 33,8 × 54

Verso:

Dwa szkice pocztyliona na koniu i szkice koni
ołówki

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4707

zakup w 1955 od Róży z Lempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Poz 356 verso

Rysunek na *recto* stanowi zarys kompozycji akwareli Michałowskiego, która przed II wojną światową znajdowała się w zbiorach Skirmuntta w Londynie (zob. Sterling 1932, tabl. VIII); analogiczny zaprzęg,

w podobnym ujęciu, widnieje też na kartach jednego ze szkicowników bolestraszyckich (Muzeum Narodowe w Warszawie, Rys. Pol. 6274). Kompozycja wykazuje podobieństwo do *Dyliżansa* Carla Veroneta (zob.: Ostrowski 1988, il. 12).

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 244; Ostrowski 1985, s. 55, il. 37

357. Konie ciągnące w zaprzęgu

Konie ciągnące zaprzęg z beczką
ok. 1844–1846
akwarela, ołówek, papier żeberkowy, 35 × 57
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 10 576
zakup w 1967 od Adama Michałowskiego



W latach 1844–1848 Michałowski parokrotnie wyjeżdżał do Francji, zatrzymując się na dłużej wraz z rodziną w majątku Ostrowskich Les Maderes koło Tours. Poważnie myślał wówczas, mówiąc jego własnymi słowami, o „odświeżeniu zawodu malarsko-rzeźbiarskiego” (Michałowska 1911, s. 94) na paryskim gruncie. Około roku 1846 w Turenii, jak to wynika m. in. z relacji jego córki (*op. cit.*, s. 75), na nowo podjął motyw koni zaprzężonych do ciężko załadowanych wozów, poświęcając tej tematyce przynajmniej jeden znany obecnie obraz olejny (poz. 140) oraz liczne akwarele i rysunki (poz. 358–359 i inne; zob. też prace reprodukowane w biografii artysty z roku 1911 — *op. cit.*, il. na s. 57, 59, których obecne miejsce przechowywania nie jest znane).

Akwarela niniejsza oraz dwie następne nieznacznie tylko różnią się między sobą, świadcząc o wytrwałości twórcy w zmaganiu się z określonym problemem malarskim.

Wystawy
1974 Rzeszów (poz. 19); 1983 Londyn (poz. 39); 1999 Rapperswil (poz. 50, il. na s. 105)

358. Dwa konie ciągnące wóz

Konie ciągnące wóz
ok. 1844–1846
akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy z filigranem (kotwica i napis: *RIVES*) naklejony na tekturę, 41,3 × 62,6
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 4421
w Muzeum od 1938; zakupiony w 1925 do Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie; 1894: własność Józefy Michałowskiej, córki autora, w Krakowie



Wystawy
1894 Lwów (poz. 793); 1961 Bordeaux (poz. 25); 1970 Londyn (poz. 345)

Bibliografia
Sterling 1932, s. 90, il. na s. 31; *Katalog*, 1932, poz. 167; *Katalog galerii*, 1938, poz. 186; Sienkiewicz 1959, il. 214

359. Konie ciągnące wóz

Zaprzęg bretoński

ok. 1844–1946

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 21,5 × 39,5 (w świetle passe-partout)

sygnowana (?) u dołu po prawej (słabo czytelnie): *P Michałowski*

Muzeum Lubelskie w Lublinie

nr inw. S/G/2541/ML

zakup w 1971 od Stanisława Jackiewicza



360. Konie pociągowe z woźnicą

Dwa konie z wysiłkiem ciągnące i prowadzone przez francuskiego robotnika; Dwa perszerony w zaprzęgu; Dwa perszerony zaprzężone „w szydło” i popędzający je woźnica; Konie w zaprzęgu; Woźnica z końmi; Zaprzęg francuski

ok. 1844–1846

akwarela, ołówek, papier, 40 × 59,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-2586

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 10, poz. 56, il. nlb.); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK (poz. 146, tabl. 33); 1956 Kraków TPSP (poz. 82, il. nlb. 1); 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 67); 1980 Warszawa TPSP (poz. 5, il. nlb.), 1983/1984 Wiedeń (poz. 55, il. na s. 21)

Bibliografia

Michałowska 1911, il. nlb. po s. 46; Kopera 1923, poz. i il. 6; Czyżewski 1934, s. 113; Masłowski 1957, il. 34; Sienkiewicz 1959, il. 213; Ostrowski 1985, il. 116

361. Dwa zaprzęgi konne

1834–1835 (?)

czarna kredka, papier żeberkowy naklejony na podkład, 19 × 56,4

sygnowany u dołu po prawej ołówkiem: *Piotr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-191

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 123); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 33); 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 67, il. 20); 1980 Warszawa TPSP (poz. 4, il. 4); 1983/1984 Wiedeń (poz. 41)

Bibliografia

Kopera 1929, il. 96; Dobrowolski 1956, il. 13 (fragm.); Morkowicz-Olczakowa 1956, il. przy s. 128

362. Dwa perszerony w zaprzęgu

ok. 1844–1846 (?)

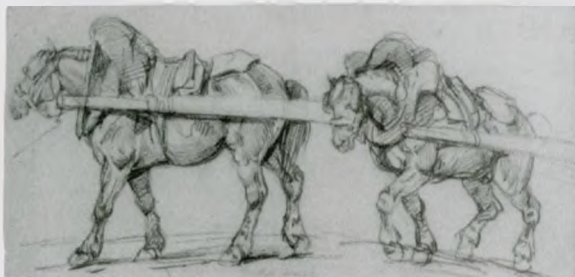
kredka, papier, 28 × 59

u dołu pośrodku: *Piotr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-56

dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 124); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 32, il. 27); 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 67); 1983/1984 Wiedeń (poz. 42)

Bibliografia

Sienkiewicz 1970, s. 375, il. 125

363. Szkic koni w zaprzęgu

ok. 1844–1846

ołówki, papier, suchy tłok, 21 × 31

u dołu po prawej: 50

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr 574

pochodzenie niewiadome



364. Pocztylioni francuscy

1847

akwarela w tonie sepia na szkicu ołówkowym, papier naklejony na karton, 38,5 × 54,6

sygnowana u dołu po lewej sangwiną: *P. Michałowski / Maderes w czerwcu 1847*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6097

zakup w 1948 od Wandy Czernic-Żalińskiej

Jak o tym już wspomniano, w latach 1844–1848 Michałowski odbywał często podróże do Francji, spędzając po kilka miesięcy w tamtejszej posiadłości Ostrowskich, gdzie przebywały także jego dzieci i żona. W roku 1847 stanął w Les Maderes w czerwcu (zob. Ostrowski 1985, s. 23); jeszcze w tym samym miesiącu, być może na podstawie przywiezionych z podróży szkiców, namalował prezentowaną tu akwarelę — informuje o tym położona na niej data.

Wystawy

Sopot (poz. 50); 1956 Warszawa Zachęta; 1982 Londyn (poz. 44); 1999 Rapperswil (poz. 49, il. na s. 103)

Bibliografia

Zanoziński 1965, il. 61; Ostrowski 1985, s. 87, il. 76

365. Studia koni — różne

Różne studia koni

ok. 1847 (?)

ołówki, papier, 34,4 × 55

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VII-11294

zakup w 1960 od Adama Michałowskiego z Krakowa



Ujęty w prostokąt mały szkic pośrodku u góry zdaje się wiązać z akwarelą *Pocztylioni francuscy* (poz. 364) — być może stanowi wariant jej szkicu kompozycyjnego.

Bibliografia

Łukaszewicz 1965, s. 24, il. s. 11

[opr. B. Studzińska]



Poz. 364

366. Popas koni i mężczyzna z młodą kobietą

Spotkanie

pióro brązowe, papier, 21,7 × 33,9

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6307

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Zanoziński 1965, il. 58



Poz. 366

367. Cztery konie w zaprzęgu, szkic do *Don Kichota*, szkice koni i inne

Szkice czwórki i *Don Kichota*

1845–1848 (?)

pióro, papier, 43,6 × 34,6

kilka napisów i obliczeń

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4736

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 53)

368. *Don Kichot i Sancho Pansa*

ok. 1848 (?)

ołówek, papier zeberkowy, 39 × 50,5

Verso:

Trójka

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6290

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Poz. 368 verso

Rysunek na *verso*, przedstawiający okrytego płaszczem wojskowego w pojeździe zdaniem Jerzego Sienkiewicza mógł powstać podczas przemarszu przez Galicję w roku 1848 armii rosyjskiej zdążającej na Węgry (notatki do katalogu wystawy Piotra Michałowskiego w roku 1956 w: Archiwum Jerzego Sienkiewicza. Zbiory specjalne, Instytut Sztuki PAN w Warszawie). Zapewne jednak motyw ten artysta zaczerpnął z jakiegoś malarskiego lub graficznego wzoru.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

369. Przygoda w podróży

1848

akwarela, ołówek, papier, 53,3 × 39,6

sygnowana u dołu po prawej akwarelę: Michałowski /1848/.....

[słowo nieczytelne]

Verso:

Hetman na koniu

Stefan Czarniecki na koniu

akwarela na szkicu ołówkowym, częściowo powerniksowana

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4702

zakup od p. Szaniawskiej



Ad recto

Rodzajowy motyw zaobserwowany gdzieś na drogach Francji jak i typ koni w charakterystycznej uprzęży i z pomponami na uździenicach przypominają serię akwrel namalowanych przez Michałowskiego około roku 1833. Praca ta różni się jednak od wspomnianych stylistyką oraz użyciem zdecydowanie ciemniejszych, mocnych barw.

Wystawy

1955–1956 Warszawa MNW (poz. 93)



Ad verso

Staropolski strój i dzierzona przez jeźdźca buława wskazują, że jest to wizerunek hetmana. Jednakże identyfikowanie go z Czarnieckim — jeśli brać pod uwagę wyobrażający tego wodza obraz olejny pędzla Michałowskiego (poz. 103) i związane z nim szkice — nie wydaje się słuszne. Raczej należy uznać, że malarz wyobraził tu, niezbyt zresztą udatnie, innego ze sławnych hetmanów Rzeczypospolitej.

Wystawy

1983 Londyn (poz. 41)



370. Wypadek w podróży

Scena ludowa; Scena rodzajowa

1855 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 21,3 × 31,2 (w świetle passe-partout)

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nr inw. VIII-903

przekaz w 1949 z Ministerstwa Kultury i Sztuki; 1929: własność Julii Konstantowej Jagnińskiej w Krakowie, 1894: własność Józefy Michałowskiej, córki autora, w Krakowie

Według tradycji przekazywanej w rodzinie Michałowskiego, *Wypadek w podróży* jest ostatnim dziełem artysty. Jak zauważa Jan K. Ostrowski, zaznacza się w nim, typowe dla niektórych późnych akwreli Michałowskiego, „dążenie do rzeczowego, dość drobiazgowego wykończenia” (1985, s. 86).

W swej podstawowej warstwie znaczeniowej jest to scena rodzajowa, „ludowa” z podkrakowskiej wsi; tak też temat kompozycji był odczytywany we wszystkich opracowaniach do roku 1979; np. Jerzy Mycielski określił akwarelę jako „charakterystyczną

a tak u nas jeszcze do dziś dnia częstą pojarmarczną scenę” (1897, s. 381). Wojciech Suchocki wskazał na zależność kompozycyjną *Wypadku w podróży* od obrazu Delacroix *Miłosierny Samarytanin*. Odsłonił głębsze, metaforyczne znaczenie dzieła Michałowskiego (1979, s. 171–186): jest ono uwspółcześioną wersją nowotestamentowej przypowieści o Samarytaninie — ponadczasowego przesłania o miłosierdziu.

Wystawy

1894 Lwów (poz. 790); 1913 Kraków (poz. 93); 1929 Kraków TPSP (poz. 191); 1954 Poznań MN (s. 89, poz. 438); 1956 Warszawa Zachęta (il. 24); 1964 Legnica; 1983/1984 Wiedeń (poz. 40)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 381; Kopera 1929, s. 100; Masłowski 1957, s. 46, il. 49; Dobrowolski 1957a, s. 87; Sienkiewicz 1959, s. 65, il. 192; Zanoziński 1965, s. 71, s. 101, il. 39; Łukaszewicz 1965, s. 14, 23, il. s. 16; *Malarstwo polskie*, 1967, s. 75, poz. (i il.) 308; Suchocki 1979, s. 171–186; Suchocki 1980, s. 150–151; Ostrowski 1985, s. 28, 65, 86, 101, 102, 118–119, 126, 165, il. 9

[opr. B. Studzińska]

371. Studia postaci chłopów do akwareli *Wypadek w podróży*

1855 (?)
karta 19 w szkicowniku
ołówek, papier zeberkowy, 34 x 24,2
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6146/14
zakup w 1946 od Zenona Burdyńskiego



Szkicownik, w którym znajduje się ten rysunek składa się z 21 kart z filigranami: T. SIEBER i JANO-WITZ zarysowanych jednostronnie i dwustronnie, a zawierających także pisemne notatki na temat gospodarstwa. Szkice, w większości pobieżne i fragmentaryczne, na ogół wiążą się z życiem na wsi (zarys wiejskiego pejzazu, plany obory i innych zabudowań gospodarskich, projekty żłobów etc.).

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 265

372. Studia psa do akwareli *Wypadek w podróży*

1855 (?)
ołówek, papier zeberkowy, 24,4 x 18
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6336
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Michałowska 1911, il. na s. 89; Sienkiewicz 1959, il. 264



Inne motywy i sceny rodzajowe
– kucie konia, przejażdżki wierzchem, jarmarki,
sceny z życia wsi etc.

373. Dwaj robotnicy francuscy i studia konia

Szkice z chłopakiem w niebieskim kaftanie

ok. 1833

ołówek częściowo podmalowany akwarelą, papier zeberkowy, 31 × 23,5

Verso:

Szkice koni w różnych kierunkach

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6298

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

374. Kucie konia

ołówek, papier, 30 × 46

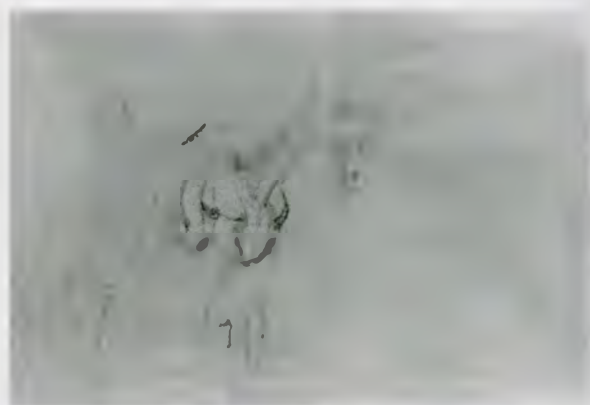
Verso.

Kucie konia

Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej

nr inw. 562/S/MBP

zakup w 1980 w antykwaracie Desa w Warszawie; pochodzi ze zbioru Jana i Zofii Michałowskich w Krakowie



Poz 374 verso

W spuściźnie artystycznej Piotra Michałowskiego zachowały się liczne szkice i studia rysunkowe z motywem kucia konia. Rysunki te powstały gdzieś w przydrożnych kuźniach w kraju i za granicą podczas licznych wojaży ich twórcy.

Wystawy

1986 Biała Podlaska (poz. 4)

Inne motywy i sceny rodzajowe - kucie konia, przejazdki wierzchem, jarmarki, sceny z życia wsi etc.

375. Szkice koni (zadów i nóg)

ołówek, papier zeberkowy, 28,2 × 37,1
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
nr inw. VII-11213 a
przekaz w 1949 Ministerstwa Kultury i Sztuki

Bibliografia
Łukaszewicz 1965, s. 24

Verso:

Kucie konia

ołówek
nr inw. VII-11213 b



Poz 375 verso

Wystawy
1954 Poznań MN (s. 88, poz. 430); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Masłowski 1957, s. 46, il. 63; Sienkiewicz 1959, s. 66, il. 249;
Łukaszewicz 1965, s. 24
[opr. B. Studzińska]

376. Bretonka z mułem

Bretonka z mułem II; Bretonka z osiołkiem,
Kobieta z osiołkiem
ołówek, papier z filigranem: J. WHATMAN, 21,8 × 24,4
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
nr inw. VII-11215
przekaz w 1949 Ministerstwa Kultury i Sztuki; 1932 i 1925:
własność Macieja Wentzla z Krakowa



Wystawy
1925 Kraków ZPAP; 1954 Poznań MN (s. 88, poz. 431); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Sterling 1932, s. 87, il. s. 56; Sienkiewicz 1955, il. s. 97; Masłowski
1957, s. 46, il. 64; Łukaszewicz 1965, s. 6, 24

[opr. B. Studzińska]

Inne motywy i sceny rodzajowe - kucie konia, przejażdżki wierzchem, jarmarki, sceny z życia wsi etc.

377. Wyścigi

ołówek, pióro brązowe, papier zeberkowy, 25,2 × 50

Verso:

Sceny ze stacji dyliżansów

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6366

zakup w 1956 od Andrzeja Oborskiego



Poz 377 verso

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 86/87, il. 88

378. Szkic do akwareli *Przejażdżka* i studium postaci krakusa

ok. 1850 (?)

ołówek, papier zeberkowy, 24,6 × 40

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6328

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Akwarela *Przejażdżka* przedstawia synów artysty jadących konno obok karety (w zbiorach prywatnych – zob. Sienkiewicz 1959, il. XI; Agra Art. Katalog aukcji 12 czerwca 1994, poz. 10). Wiek chłopców pozwala przypuszczać, że powstał u schyłku lat czterdziestych.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Inne motywy i sceny rodzajowe - kucie konia, przejazdki wierzchem, jarmarki, sceny z życia wsi etc.

379. Spotkanie na przejażdżce i inne szkice

pióro, papier, 28,7 × 45,7

Verso:

Napoleon na koniu

ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6287

zakup w 1956 od Rózy z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



380. Licytacja

ołówek, papier, 35,3 × 43,2

napis u dołu po prawej ołówkiem: *licytacja*

własność prywatna



Poz 379 verso

381. Targ na bydło

1840-1845 (?)

pióro na szkicu ołówkowym, papier, 17,7 × 27,3

u góry po lewej ołówkiem obliczenia

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4713

zakup w 1955 od Rózy z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 301

Szkic do akwareli *Targ na bydło* — poz. 382.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 49)

Bibliografia

Zanoziński 1965, il. 44



382. Targ na bydło

1840-1845 (?)

akwarela, ołówek, papier zeberkowy z filigranem, 30,6 × 45,8

Verso:

Krakusi na koniach

ołówek (pobieżne szkice)

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1676

zakup w 1954 od Mieczysława Siemieńskiego

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 48); 1970 Londyn (poz. 344); 1975 Rzeszów (poz. 14, il. 13); 1982 Londyn (poz. 46); 1983/1984 Wiedeń (poz. 58); 1989 Kraków (poz. 794)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. XIII (*ad recto*); Zanoziński 1965, s. 71, il. 45 (*ad recto*); Ostrowski 1985, s. 86, 88, il. 73; Rostworowski, red., 1993, il. 203

383. Jarmark w Mościskach

1840–1845 (?)

akwarela, ołówek, karton naklejony na podkład, 52 × 73
sygnowana u dołu po prawej brunatną farbą pędzlem: *Piotr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-9252

zakup w 1967 od Anny Jagińskiej z Krakowa; 1929: własność
Julii Konstantowej Jagińskiej z Krakowa



Mościska — miasteczko galicyjskie położone na wschód od Przemyśla, w okolicach dóbr bolestrzyckich.

Wystawy

1913 Kraków (poz. 102); 1929 Kraków (poz. 189); 1989 Kraków MNK (poz. 793); 1983/1984 Wiedeń (poz. 54)

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 73; d'Abancourt 1931, s. 300, 315; Sterling 1932, s. 54, 84, il. nrb. na s. 40; Dobrowolski 1956, s. 135; Sienkiewicz 1959, il. 193; Zanoziński 1965, s. 74; Ostrowski 1985, s. 86, il. 72; Rostworowski, red. 1993, poz. i il. 201

384. Ścigające się wozy z sianem

Prześcigające się furmanki; Ścigające się czwórki; Ścigające się wozy

ok. 1845 (?)

akwarela, papier, 28,3 × 60,7

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 161 574

zakup w 1953 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Rodzaj uprzęży oraz błękitna bluza woźnicy wskazują, że kompozycja ta powstała na wsi francuskiej i zapewne wiąże się z pobytem Michałowskiego u Ostrowskich w Les Madères. Dzięki barwnej reprodukcji w książce Celiny Michałowskiej, (1911, tabl. po s. 80) znana jest bardzo podobna akwarela tego malarza przedstawiająca analogiczny motyw osadzony jednakże w realiach wsi podkrakowskiej (zob. też poz. 385 — Rys. Pol. 6274/17).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 19); 1961 Bordeaux (poz. 25); 1982 Londyn (poz. 45, il.); 1999 Rapperswil (poz. 51, il. na s. 105); 1983/1984 Wiedeń (poz. 56)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 300, il. na s. 291; Sienkiewicz 1959, il. X; Ostrowski 1985, il. 118; *Galena MNW* 1960; Zanoziński 1965, il. 63

385. Szkicownik

ok. 1840–1848

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6274/1-32

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Nieoprawny, złożony z 16 arkuszy ciemnoszarego papieru z filigranem: *K. SCHUTZ*. tworzących 32 karty o wymiarach 47,2 × 31,8 cm; karty niegdyś przeszyte, obecnie luźne, dwustronnie wypełnione szkicami ołówkiem, węglem, sangwiną i akwarelą.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 44–47)

Bibliografia

Sienkiewicz 1957, s. 129–130

Szkicownik ten zawiera przede wszystkim motywy wiejskie. Liczne przedstawienia wołów oraz notatki pisemne z ruskimi imionami i nazwiskami wieśniaków, wskazują, że służył artyście w latach, gdy mieszkał w Bolestraszcach, co nie znaczy, że odnosi się wyłącznie do spraw tamtejszych. Pojawia się w nim bowiem postać Napoleona, konni pocztylioni, książd Łętowski na czele procesji księży a także sceny rodzajowe wiejskie z Krzyżtoporczy. Te ostatnie, jak to barwnie opisał Jerzy Sienkiewicz (1957, s. 129–130): „rozwijają się nieomal jak na taśmie filmowej: chłopci jadą, ścigają się ich wozy, niektórzy pędzą konno na oklep, inni odpoczywają i zbierają się pod płotami, potem bawią się i tańczą. [...] Wreszcie Żyd okrakiem wyjeżdża na krowie, którą popędza obok idący mężczyzna. Zapewne opłaciła ona rachunek chłopskiej zabawy czy też wesela”.

Szkice te (reprodukowane tutaj w wyborze), wykonane z wielką swobodą i pełne dynamiki, ujawniają krąg zainteresowań czy wręcz pasji ich autora, celność jego obserwacji oraz zmysł satyryczno-karykaturalny.



Rys. Pol. 6274/8

Główka dziecka, dyliżans, szkice koni i jeźdźca



Rys. Pol. 6274/10

Biskup Łętowski na czele procesji księży

Jest to szkic do akwareli (nie ukończonej), w posiadaniu rodziny autora.

Na temat biskupa Łętowskiego zob. poz. 230.

Inne motywy i sceny rodzajowe - kucie konia, przejażdżki wierzchem, jarmarki, sceny z życia wsi etc.



Rys. Pol. 6274/ 14 (lewa połowa arkusza)
Odpoczywający chłopci, rozmowa przy płocie, szkice koni

Bibliografia
Zanoziński 1965, il. 42

Rys. Pol. 6274 /14 (prawa połowa arkusza)
Tańczący chłopci

Bibliografia
Sienkiewicz 1959, s. 36, il. 268; Zanoziński 1965, il. 41

Inne motywy i sceny rodzajowe - kucie konia, przejazdki wierzchem, jarmarki, sceny z życia wsi etc.



Rys. Pol. 6274/17

Szkice do akwareli *Ścigające się furmanki*

Wspomniana akwarela zaginęła, jej barwną reprodukcję zob.: Michałowska, 1911, il. po s. 80



Rys. Pol. 6274/27 i 6274/28 (dwie karty tworzące arkusz)
Parobek z wołem

Akwarele z tym motywem: zob. poz. 441–443

A faint, watercolor-style illustration in the center of the page depicts two horses and a person. One horse is dark-colored and stands on the right, facing left. The other horse is lighter-colored and stands on the left, facing right. A person, possibly a child or a small figure, is positioned between the two horses, appearing to interact with them. The background is a soft, hazy wash of colors, suggesting an outdoor setting.

Konie bez jeźdźców, zaprzęgów, ze stajennymi

386. Stajenny z koniem

1832–1835

akwarela, papier, 22,5 × 29,2

sygnowana u dołu po lewej: *P. Michałowski*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6140

zakup w 1951 Ministerstwa Kultury i Sztuki



„Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi: artyści, amatorowie, znawcy, niezawcy, wszyscy chcą mieć konie «Micalouskiego», jak go nazywają. Jednym słowem jest to człowiek nadzwyczajny, ma stado w głowie, i więcej jeszcze, bo sprzedaje swoje konie na wagę złota, czego by z żywymi końmi nie dokazał” – pisał z Paryża znajomy malarza „do osoby w Polsce bawiącej” 10 lipca 1833 roku (cyt. za: Michałowska 1911, s. 60). Akwarela *Stajenny z koniem* jest bez wątpienia jedną z tych, o których mowa w przytoczonym liście. Świadczy o tym jej stylistyka, stopień wykończenia oraz sygnatura – starannie położona i o uproszczonej ortografii („l” zamiast „ł”).

387. Konie w stajni

1832–1835

akwarela, papier 35 × 52,3 (w świetle passe-partout)

sygnowana u dołu po prawej: *P. Michałowski*

na odwrociu, na podkładzie, nalepka *The Dore Galleries*

35 *New Bond Street* w Londynie

własność prywatna; zakup w 1998



Podobnie jak poprzednia, należy do licznych akwarel malowanych przez Michałowskiego w latach 1832–1835 we Francji lub wkrótce po powrocie do Krakowa. Najprawdopodobniej już wówczas, zgodnie z przeznaczeniem, trafiła do prywatnej kolekcji na zachodzie, by z czasem znaleźć się w handlu antykwarycznym w Londynie.

Nade wszystko jednak interesujący jest fakt, że szkicowy zarys bardzo podobnej kompozycji widnieje na reprodukcji przez Mieczysława Sterlinga (1932, il. na s. 64) karcie „katalogu” sprzedawanych dzieł prowadzonego przez Michałowskiego w latach 1832–1837 (zob. poz. 448). Wspomniana kompozycja, od niniejszej różniąca się głównie wprowadzeniem postaci stajennego w głębi po prawej, sprzedana została za pośrednictwem Durand-Rouela wraz z inną, mniejszą, za 200 franków. Z pewnością w podobny sposób znalazła wówczas nabywcę także i praca tu prezentowana. Warto wspomnieć, że kompozycja z postacią stajennego ostatnio pojawiła się w handlu antykwarycznym w Polsce – zob. Agra Art. Katalog aukcji 6.12.1998, poz. 28.

Bibliografia

Agra Art. Katalog aukcji 18.10.1998, poz. 14

388. Wieśniak francuski konno z luzakiem

1832-1835 (?)

akwarela na szkicu olejem

sygnowana u dołu po lewej: P. Michałowski

własność prywatna



389. Koń i masztalerz

Koń osiodłany, maści kasztanowej, zwrócony w prawo, trzymany za uzdę przez mężczyznę w stroju do konnej jazdy;

Osiodłany koń kasztanowy z masztalerzem

ok.1835 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, kremowy karton czerpany, 35 x 48,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-197

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 59); 1955 Kraków MNK (poz. 55 pt. *Jeździec na koniu*); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nłb. na s. 67)

390. Studia koni

Studia zadów końskich i szkic obrazu z końmi w zaprzęgu
ok 1833–1835
ołówki miejscami podmalowany akwarelą, papier, 31,5 × 43,5
Verso:

Studia koni

Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-13
dar w 1900 Tadeusza Michałowskiego



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 129); 1954 Poznań (poz. 423); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 29); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 67)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. 53; Sienkiewicz 1959, il. 242

391. Studia dziesięciu koni

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 53,8 × 68,5
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6136
zakup w 1948 od Stanisława Moczulskiego



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

392. Szkice koni

akwarela, papier, 36,5 × 54 (w świetle passe-partout)
własność prywatna



Bibliografia

Ostoya, Katalog aukcji 12.03.2000

393. Studium siwego konia w okularach idącego ku lewej

Studium siwego konia VII
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 45 × 58,2
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-57
zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 93); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 139); 1956 Warszawa Zachęta

**394. Koń maści siwej
w powozowej uprzęży idący ku lewej**

Studium siwego konia II

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 43,5 × 60

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-51

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 86)

395. Studium siwego konia

1832-1835 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy naklejony na podkład, 45,5 × 59

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-193

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Zapewne jest to studium konia do obrazu olejnego *Pocztylion francuski* (poz. 135).

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 87); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 138)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 217

396. Koń jabłkowity zwrócony w lewo

Koń maści siwej zwrócony 2/3 w lewo; Studium jabłkowitego konia

akwarela na szkicu ołówkowym, papier kremowy zeberkowy, 30,5 × 42

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-194

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 90); 1955 Kraków MNK (poz. 140)

398. Siwy koń zwrócony w prawo

Studium siwego konia z uzdą na głowie zwróconego w prawo

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 43 × 59

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-67

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 91); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 59)

1956 Warszawa Zachęta

397. Srokaty koń w okularach idący w lewo

Srokaty perszeron w okularach

akwarela na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy, 40 × 49,4

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6135

zakup w 1925 od Andrzeja Oborskiego



399. Koń skarogniady

akwarela, ołówek, papier, 44 × 55,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6126

zakup od Anny Fudakowskiej; wcześniej w zbiorach Oborskich; rewindykowany w 1946



400. Koń stojący, obok szkic drugiego

akwarela, papier żeberkowy, 26,4 × 36

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 5387

zakup w 1925 od Andrzeja Oborskiego; podczas II wojny światowej wywieziony przez okupantów; zwrócony w 1956



Wystawy

1983 Londyn (poz. 44)

401. Studia siwego konia

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 43,5 x 29 (w świetle passe-partout)

verso: Szkice koni i krów,

własność prywatna

zakup w 1999



Bibliografia

Rempex. Dom Aukcyjny w Krakowie, 17 Aukcja Vickrey'a, 27 listopada–8 grudnia 1999, poz. 7, il.

402. Studia konia

1846

akwarela na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy, 33 × 48,8
napis obca ręka u dołu po prawej: *Etudes de Pierre / Michałowski / Gand 1846*

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4721

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Akwarela ta wiąże się z pobytem Michałowskiego w Belgii i Holandii wiosną 1846 roku. Artysta wykonał wówczas liczne studia koni o niemal szkolnym charakterze, jakgdyby pragnąc sprawdzić swe umiejętności w tym zakresie od podstaw.

402 a. Koń stojący zwrócony w lewo

1846 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 27,3 × 38,5
Verso

Zarys szkicu chłopca w sukmanie
ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 5708

zakup w 1925 od Andrzeja Oborskiego



Należy do serii prac wykonanych przez Michałowskiego podczas pobytu w Gandawie w roku 1846, o czym przekonuje porównanie z powstałymi wówczas, utrzymanymi w analogicznej stylistyce akwarelowymi studiami tego samego co i tutaj konia znajdującymi się w m. in. Muzeum Polskim w Rapperswilu (zob. katalog wystawy: 1999 Rapperswil, s. 182, il. na s. 175).

403. Studium stojącego konia

1846 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 48 × 55
własność prywatna; w 1962 własność Adama Michałowskiego
w Krakowie



Podobnie, jak studium poprzednie ma bliskie analogie w grupie prac namalowanych przez Michałowskiego w Gandawie w roku 1846.

404. Studium wspinającego się siwego konia

Studium konia

ok. 1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy, 44 × 46,8
Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-50

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum
od 1917



Studium do akwareli z roku 1848 *Przygoda w podróży*
(poz. 369 recto).

Wystawy

1955 Kraków MNK (poz. 137); 1956 Warszawa Zachęta

**405. Studium
wspinającego się gniadego konia**

ok. 1848
akwarela 39,3 x 43,2
własność: Tom Podl, Seattle



Studium do akwareli z roku 1848 *Przygoda w podróży* (poz. 369 recto).

406. Gryzące się konie

Konie
ok. 1848
akwarela na szkicu ołówkowym, papier żeberkowy z filigranem,
36 x 39,3
Muzeum Sztuki w Łodzi
nr inw. MS/SP/Rys/78
przekaz w 1947 (otrzymany drogą wymiany)



Studium do kompozycji *Przygoda w podróży* (poz. 369 recto). Wiadomo o istnieniu drugiej wersji tego studium, w zbiorach prywatnych.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia
Zrębowski 1957, s. 28, 90
[opr. B. Studzińska]

407. Gniady koń w uździenicy

akwarela na szkicu ołówkowym, papier,
32,7 × 35,3 (w świetle passe-partout)

Verso:

Siwy koń

akwarela na szkicu ołówkowym
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 159 899
pochodzenie niewiadome



408. Gniady koń zwrócony w lewo

akwarela na szkicu ołówkowym, 32,7 × 35,3

Verso:

Siwy koń zwrócony w prawo

ołówek lawowany akwarelą
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 160 183
pochodzenie niewiadome



409. Koń osiodłany zwrócony w prawo

akwarela na szkicu ołówkowym, papier zeberkowy, 13,5 × 17,3

Verso:

Szkice koni, ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6376
zakup w 1956 od Andrzeja Oborskiego



410. Koń arab

1840–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 34,3 × 48

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 14 379

zakup w 1964 od Adama Michałowskiego



Zapewne jest to studium konia Obeiana przedstawionego też na akwreli reprodukowanej obok (poz. 411).

411. Siwy arab Obeian

Koń Obeian; Siwy koń arabski zwrócony w lewo

1840–1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier 38,5 × 56,5

u góry po prawej ręką artysty: *Obeian*, poniżej (obcą ręką?): *O' Bian*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-189

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Po lewej widoczna — pozostawiona w szkicu ołówkowym — postać mężczyzny w fezie przytrzymującego konia. Najprawdopodobniej jest to Maksymilian Oborski, który chętnie nosił fez, jak o tym świadczą wykonane przez Michałowskiego jego wizerunki (zob. poz. 16 i 229), a także dysponował pięknymi końmi z sieniawskich stajni.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 92); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 107); 1956 Warszawa Zachęta; 1968 Przemyśl (poz. 2); 1980 Warszawa TPSP (poz. 7); 1984/1984 Wiedeń (poz. 49)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 220; Ostrowski 1985, il. 85

412. Studia konia w ruchu

ołówek, akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 38 × 55,2
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6367
zakup w 1956 od Andrzeja Oborskiego



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

413. Stajenny z koniem

ok. 1846 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, papier czerpany zeberkowy
z literniczym znakiem wodnym, 46,2 × 30
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a -8447
zakup w 1966 od Wandy Michałowskiej



Zob. olejne studia stajennego trzymającego konia
za uzdę – poz. 146, 147.

Wystawy
1956 Warszawa Zachęta

414. Koń i stajenny

Koń i stajenny; Koń maści kasztanowatej, zwrócony w lewo, przed nim fernal trzymający rękę przy nozdrzach konia
1840-1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier kremowy, 41,2 × 54,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-54

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 79); 1955 Kraków (poz. 109); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 68)

Bibliografia

Kopera 1929, il. 102

415. Koń kasztan i stajenny

Koń maści kasztanowatej. Przy nim parobek ciągnący go za uzdę

ok. 1845 - 1848

akwarela, 39,4 × 47

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-198

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1913 Kraków (poz. 95); 1948 Kraków MNK (poz. 94); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 142); 1956 Warszawa Zachęta (il. 27); 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 68); 1983/1984 Wiedeń (poz. 53)



Poz. 416

416. Konie u żłobie

Cztery konie przy żłobie; Cztery konie stojące przy żłobie, zwrócone zadami do widza; Konie stojące przy żłobie

ok. 1845–1848

akwarela i rysunek ołówkiem, papier żeberkowy, 22 x 27

u dołu po prawej obcą ręką: Piotr Michałowski

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a -1

dar w 1895 Seweryny Czajkowskiej, która otrzymała tę pracę od autora

zob. poz. 417

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 77); 1949 Poczdam (poz. 49); 1950 Sopot;
1955 Kraków MNK (poz. 108, il. 24); 1956 Warszawa Zachęta;
1957 Kraków (poz. nlb. na s. 66, il. 19)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 215; Ostrowski 1985, il. 122 oraz na obwo-
lucie z tytułu

417. Stajenny w niebieskiej bluzie i konie

Stajenny trzymający siwego konia, Stajenny w niebieskiej bluzie trzymający siwego konia zwróconego w prawo za uźdzę ok. 1845–1848 (?)

akwarela, papier szarokremowy, 45 × 54,8

oznaczona u dołu po prawej ukośnie piórem: P Michałowski
Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a-8

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w zbiorach Muzeum od 1917



Ubiór stajennego wskazuje, że praca powstała we Francji. Widoczna na dalszym planie grupa trzech ujętych od tyłu koni układem i sposobem malowania przypomina konie z akwareli *Konie u żłobu* (poz. 416), co zdaje się świadczyć o wzajemnej bliskości tych prac, namalowanych zapewne podczas pobytu Michałowskiego w Les Maderes około połowy lat czterdziestych.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 57); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 144, il. 32); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 68) 1983/1984 Wiedeń (poz. 51)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. 35

418. Stajenni z końmi i psem

Jeźdźcy

ok. 1845–1848

akwarela, papier, 26 × 39 (w świetle passe-partout)

Muzeum Śląskie w Katowicach

nr inw. MSK/SzM/436

zakup w 1928 w Krakowie



Z wyjazdami artysty do Francji w latach 1844–1848 wiąże się powstanie licznych akwrel i szkiców rysunkowych przedstawiających potężne konie – zapewne robocze, lecz wolne od zaprzęgów: wiedzione do stajni lub do wodopoju, ujeżdżane przez stajennych, hasające po majdanie, stojące niespokojnie przy żłobach albo na końskim targu. Wykreślone z iście barokowym poczuciem formy, wyolbrzymione, pełne żywiołowej siły, nie są zarazem pozbawione harmonii, wdzięku i swoistego dostojęstwa.

Akwarela niniejsza wykazuje, dostrzeżone już przez Helenę d'Abancourt (1931, s. 320, 321), uderzające podobieństwo do grafiki François-Hippolyte'a Lalaisse'a *Konie wypędzone ze stajni przez furmana*. Zdaniem Jana K. Ostrowskiego (1983, s. 120) jest to rezultat posługiwania się obydwu malarzy, z których każdy w swoim czasie przeszedł przez pracownię Charleta, tymi samymi wzorami czerpanymi z twórczości Theodore'a Gericaulta.

Zob. też. poz. 420

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 321, il. na s. 321; Sterling 1932, s. 83; Matuszczyk 1957, nr 77; Sienkiewicz 1959, il. 212; Meschnik 1991, s. 35; Ostrowski [SAP], s. 517; *Galeria malarstwa polskiego Malarstwo polskie 1800–1939 Muzeum Śląskie, Katowice* [1989], nr 12



419. Stajenny kielzający perszerony

Dwa wspaniałe perszerony; Masztalerz trzymający konie; Stajenny kielzający perszerony;

ok. 1845–1848

akwarela, papier, 31,6 × 49,2

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6098

pochodzi z zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Wystawy

1950 Sopot (poz. 49); 1956 Warszawa Zachęta; 1970 Londyn (poz. 343); 1974 Rzeszów (poz. 18); 1983 Londyn (poz. 40); 1983/1984 Wiedeń (poz. 57, il. na s. 30; 1999 Rapperswil (poz. 48, il. na s. 103)

Bibliografia

Dobrowolski 1956, s. 134, il. 3; Sienkiewicz 1959, il. XII; Zanoziński 1965, il. 62

420. Studa koni i stajenny wierzchem

ok. 1845–1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier czerpany, 40,2 × 24,9

Verso:

Studia koni

ołówek

Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

nr inw. MRA 1671

przekaz w 1956 Ministerstwa Kultury i Sztuki



Przedstawiony tu stajenny na koniu i z luzakiem stanowi wariant analogicznego motywu w prawej części akwareli *Stajenni z końmi i z psem* (poz. 418).

421. Stajenny dosiadający konia

ok. 1845–1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 39 × 49,7

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr/590

zakup w 1956 w Krakowie; pochodzi ze zbioru Julii Konstantowej Jagińskiej



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 211

422. Dwaj stajenni konno z luzakami

Stajenni z końmi

ok. 1845–1848

akwarela na szkicu ołówkowym, papier naklejony na karton,
29,5 × 35,7

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4249

zakup w 1924 od Wacława Komorowskiego



Wystawy

1938 Warszawa MNW (poz. 45 pt. *Luzacy na koniach*); 1956 Warszawa Zachęta; 1983 Londyn (poz. 42); 1975 Rzeszów (poz. 15)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 210

423. Stajenny prowadzący dwa niespokojne konie

ok. 1845–1848

ołówek, akwarela, papier, 32,3 × 37,8

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6344

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

424. Trzy konie zaprzężone w szydło

Trzy konie sprzęgnięte w szydło; Trzy perszerony, na pierwszym jeździec

ok. 1845–1848

akwarela, ołówek, papier naklejony na karton, 24 × 53
Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-41

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum
od 1917



Wystawy

1894 Lwów (poz. 798); 1948 Kraków MNK (poz. 55); 1950 Sopot;
1955 Kraków (poz. 145); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków
(poz. nlb. na s.67); 1980 Warszawa TPSP (poz. 13); 1983/1984
Wiedeń (poz. 52)

Bibliografia

Mycielski 1897, s. 363

425. Koń Arden

Studium konia

ok. 1845–1848

akwarela, papier, 17,7 × 19,5 (w świetle passe-partout)

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr./ 81

dar w 1930 rodziny Schwanitz-Szwantowskich z Krakowa



Wystawy

1951 Poznań (poz. 50)

Bibliografia

Sterling 1932, s. 88

426. Konie w stajni i studia wierzchowców

Studia koni

ok. 1845–1848

ołówek, papier żeberkowy, 47 × 60,3

Verso:

Studia koni

Konie w zaprzęgu, luzem i z jeźdźcem na oklep
ołówek

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 1558

zakup w 1933 od. p. Tomańka



Poz. 426 verso

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 31 — verso); 1968 Przemyśl (poz. 8)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 284 (*ad recto*), il. 282 (*ad verso*)

427. Wieśniacy francuscy na koniach

Grupa francuskich koni; Konie

ok. 1846

ok. 1845–1848

akwarela na szkicu ołówkowym, 41 × 63

własność Michała Sapiehy – depozyt w Muzeum Narodowym
w Krakowie

ND 7265



Wystawy

1954 Poznań (poz. 443); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 143);
1957 Kraków (poz. nlb. na s. 68, il. 22); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, il. XXVII; Masłowski 1957, il. 41; Sienkiewicz 1970,
il. II, s. 376

428. Niespokojne konie

ok. 1845–1848

ołówek, papier, 24,5 × 31,2

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6313

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Studia do akwareli *Wieśniacy francuscy na koniach* (poz. 427).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

429. Targ na konie

ok. 1845–1848

ołówek, papier, 28,6 × 21,1

Verso:

Szkice koni i jeźdźców

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6296

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Poz. 429 verso

Rysunek na *recto* stanowi szkic do obrazu *Targ na konie* — poz. 141.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta; 1968 Przemysł (poz. 7)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 285

430. Stangret wierzchem z luzakiem

Jeździec w cylindrze; Jeździec w cylindrze na koniu, za nim luzak; Jeździec w cylindrze z luzakiem; Mężczyzna ubrany w płaszcz w wysokim kapeluszu na głowie siedzący na koniu ok. 1848–1850 (?)

pióro, papier, 30,7 × 25,3

sygnowany u dołu po prawej ołówkiem: *Potr Michałowski*

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-36

dar w 1900 Tadeusz Michałowski



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 121); 1950 Sopot; 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 163); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 66, il. 21)

Bibliografia

Czyżewski 1934, il. s. 111–114; Mortkowicz-Olczakowa 1956, il. na okładce; Sienkiewicz 1959, il. 311; Zanoziński 1965, il. 59; Sienkiewicz 1970, il. 129, s. 376



Studia wołów i krów

431. Studium dwóch krów

Studia krów

1840–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, 43 × 31

u dołu po prawej napis obcą ręką ołówkiem: *Piotr Michałowski*

Verso:

Studia krow

ołówek

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-5

Poz. 431 verso



„Z tych krów, które sprowadzono dla P., nie zapomnij zatrzymać 3 lub 4 dla mnie, tak ze względu na malarstwo, jak i dla ulepszenia rasy krajowej” – pisał Piotr Michałowski w roku 1845 do Maksymiliana Oborskiego, który podczas jego nieobecności opiekował się Bolestraszcycami (Michałowska 1911, s. 99). Tak właśnie, jako rolnik i zarazem jako malarz, patrzył artysta na wspaniałe okazy bydła zapelniające jego obory, jak również i na te, które sprzedawano na jarmarkach w pobliskich miasteczkach, lub całymi stadami pędzono na handel z Podola na zachód. Rysowane i malowane przez niego przedstawienia tych zwierząt to niezliczone, mniej lub bardziej pobieżne rysunki w szkicownikach i na luźnych kartach, akwarele starannie

dopracowane, czy też inne - malowane swobodnie, szerokimi pociągnięciami pędzla. Utwory te trafnie charakteryzują cechy gatunku i danej rasy, jak też indywidualne cechy poszczególnych okazów. Najprawdopodobniej wszystkie prace o tej tematyce tu prezentowane powstały w Bolestraszcycach w latach 1840–1848.

Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 98); 1950 Sopot; 1954 Poznań (poz. 443); 1955 Kraków MNK-TPSP (poz. 117); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 67); 1980 Warszawa (poz. 8, il. nlb.) 1983/1984 Wiedeń (poz. 50)

Bibliografia

Masłowski 1957, il. 48 (pt. *Studia wołów*); Sienkiewicz 1970, s. 376, il. 127, *Przewodnik*, 1914, poz. 49

432. Studium krów

Krowy, studium
1840–1848 (?)
akwarela, 41,2 × 28,4
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 159 006/2



Bibliografia
Sienkiewicz 1959, il. 224; Zanoziński 1965, il. 46; Ostrowski 1985, il. 83

433. Krowa

ok. 1842 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, lawowanie tuszem, papier,
37 × 53
sygnatura (?) u dołu po prawej – przycięta krawędzią papieru
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. Sp. 1247
zakup w 1977 w antykwariacie Desa w Warszawie; 1934: własność
Lucjana Korngolda



Wystawy
1934 Warszawa IPS (poz. 152)

434. Studium krowy

Studium czarnej krowy; Studium krowy zwróconej w prawo
1840–1848 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, papier naklejony na papier,
45 × 55,5
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-43
zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum
od 1917



Wystawy
1948 Kraków MNK (poz. 102); 1955 Kraków MNK (poz. 116)

435. Studium wołu

Łaciaty wół; Studium wołu zwróconego w lewo
1840–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 32 × 50

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-45

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum
od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 101); 1955 Kraków MNK (poz. 111);
1956 Warszawa Zachęta; 1980 Warszawa (poz. 10)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 228, 229 (fragm.)

436. Studium wołu

Studium wołu zwróconego w lewo

1840–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 45 × 53,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-44

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum
od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 104); 1955 Kraków MNK (poz. 110)

437. Studium wołu rasy węgierskiej

Studium węgierskiego wołu; Studium wołu zwróconego w lewo; Wół węgierski

1840-1848 (?)

akwarela, papier, 45 × 60

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-48

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (poz. 100); 1955 Kraków MNK (poz. 113)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 226

438. Studium buhaja rasy Simentaler

Buhaj simentalski; Studium buhaja „Simentaler”; Studium byka zwróconego w prawo

1840-1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, 44 × 58,3

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. III-r.a.-47

zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 9, poz. 103); 1955 Kraków MNK (poz. 114, tabl. 25); 1956 Warszawa Zachęta; 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 69); 1980 Warszawa TPSP (poz. 11)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 231; Zanoziński 1965, il. 47

439. Byk

1840-1848 (?)

akwarela, papier, 31,4 × 44,3

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 14 378

zakup w 1964 od Adama Michałowskiego



440. Byk brązowy z białą łatą na czole

Byk, Czarny byk; Studium byka (I); Wół
1840–1848 (?)
akwarela na szkicu ołówkowym, papier, 29 × 47,5
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 6133
pochodzi z Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie,
w Muzeum od 1938; 1932: własność Dominika Łempickiego,
wnuka autora



Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 153); 1938 Warszawa MNW (poz. 48);
1950 Sopot (poz. 57); 1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, il. na s. 45; Masłowski 1957, il. 47; Sienkiewicz
1955, il. na s. 103; Sienkiewicz 1959, il. 227; Niesiołowski 1934,
il. na s. 118

441. Studium buhaja

Buhaj wyprowadzany z obory; Buhaj z obory bolestraszyckiej;
Studium byka zwróconego w lewo, wyprowadzanego ze stajni
1840–1848 (?)
akwarela, papier, 47 × 58
Muzeum Narodowe w Krakowie
nr inw. III-r.a.-49
zapis w 1902 Józefy Michałowskiej, córki autora, w Muzeum
od 1917



Wystawy

1948 Kraków MNK (s. 9, poz. 99, il. nlb.); 1950 Sopot; 1955
Kraków MNK (poz. 112); 1957 Kraków (poz. nlb. na s. 68); 1980
Warszawa TPSP (poz. 9, il. nlb.)

Bibliografia

Dobrowolski 1955, il. 31; Sienkiewicz 1959, il. 221; Ostrowski
1985, s. 90, il. b.82

442. Studium chłopca z byczkiem

Byk

1840–1848 (?)

akwarela, 43 × 50,5

własność Michała Sapiehy – depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

ND 7266



Wystawy

1934 Warszawa IPS (poz. 153a); 1955 Kraków MNK – TPSP (poz. 115); 1968 Przemyśl (poz. 4 na s. 10)

Bibliografia

Sienkiewicz 1959, il. 222

443. Chłop prowadzący byka

1840–1848 (?)

akwarela na szkicu ołówkowym, 44 × 55,5

kolekcja Wojciecha Fibaka



Wystawy

1992 Warszawa-Poznań; 1998 Wrocław (s. 29, il.); 1999/2000 Szczecin



Pejzaż

444. Drzewa

Grupa drzew; Pejzaż
akwarela, papier żeberkowy, 25,8 x 43,7
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. Rys. Pol. 5707
zakup w 1925 od Andrzeja Oborskiego



Zapewne akwarela ta przedstawia drzewa, które — jak to pokazują stare fotografie (il. 5 na s. 37) — otaczały pełen uroku, niski i rozłożysty krzyżtoporzycki dwór.

Wystawy
1974 Rzeszów (poz. 12, il. 11)

Bibliografia
d'Abancourt 1931, s. 322, il. na s. 323; Sterling 1932, il. na s. 22;
Sienkiewicz 1959, il. 190; Zanoziński 1965, s. 70; Ostrowski 1985,
s. 90

445. Krzyżtoporzyce

Krzyżtoporzyce; Pejzaż; Pejzaż z Krzyżtoporzyc
akwarela, papier, 24,7 x 38
u dołu po prawej obcą ręką ołówkiem: *Krzyżtoporzyce*
Muzeum Narodowe w Poznaniu
nr inw. Gr 1449



Wystawy
1956 Warszawa Zachęta (il. 50 — błędnie jako własność MNW)

Bibliografia
Dobrowolski 1957a, s. 89; Zanoziński 1965, s. 70, il. 37 (błędnie
jako własność MNW); Nelken 1966, il. 8; Ostrowski 1985, s. 90



446. Wąwóz

Jeździec w wąwozie

akwarela, gwasz, ołówek, papier, 32,4 × 50,5

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6365

pochodzenie nieznane; 1932: własność hr. Oborskich w Mielcu

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta (il. 51); 1970 Londyn (poz. 342); 1974 Rzeszów (poz. 13, il. 12)

Bibliografia

d'Abancourt 1931, s. 322, il. na s. 322; Dobrowolski 1957a, s. 89; Sienkiewicz 1959, il. 191; Zanoziński 1965, s. 70, il. 36; Ostrowski 1985, s. 90, il. 86



447. Sieniawa

akwarela, gwasz, papier żeberkowy z filigranem, 19,2 x 33,5

u dołu po lewej nieczytelny inicjał ołówkiem; po prawej napis

obcą ręką: *Sieniawa*

własność prywatna



Varia

448. „Katalog” prac z zaznaczonymi cenami

Szkice obrazów z cenami

1832–1835

pióro, papier, 22 × 14,4

Recto:

1) Konie wyprowadzane ze stajni; po prawej napis:

Giroux 300 fr

2) Cztery konie u żłobu; po prawej napis: *J. 500 fr*

3) Jeździec na koniu; po prawej napis: *J. 300 fr*

4) Jeździec w udrapowanym płaszczu; po prawej napis: *150 fr*

Verso:

1) Trzy konie w zaprzęgu; po prawej napis: *J. 560*

2) Zaprzęg z parą koni, woźnica i pies; po prawej napis: *J. 150*

3) Dwa konie i stajenny; po prawej napis: *150 fr*

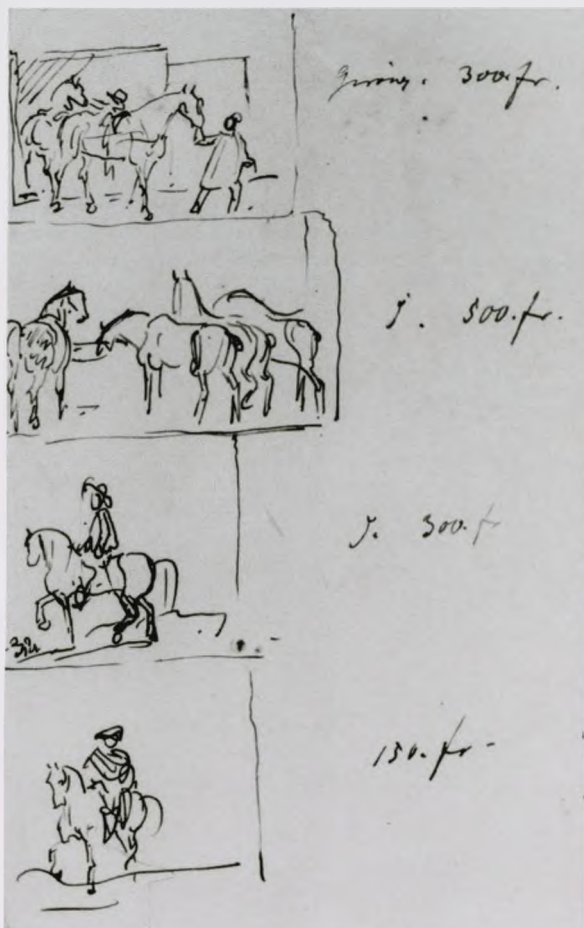
4) Dwa konie u żłobu; po prawej napis: *300 fr*

[Po prawej rysunek dziecięcy: koń w zaprzęgu]

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4733

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Podczas pobytu we Francji w latach 1832–1835 Michałowski prowadził swoisty katalog sprzedawanych przez siebie akwarel, składający się z drobnego, pobieżnego szkicu danej kompozycji, który opatrywał ceną (we frankach), a często także nazwiskiem marszanda. Prace te, starannie wykonane i sygnowane, znajdowały licznych nabywców, o czym świadczy już sam fakt prowadzenia tego typu rejestru.

„Wielka część ówczesnych utworów Piotra Michałowskiego dostała się do Anglii, Ameryki, za pośrednictwem handlarzy obrazów; inne zostały w Paryżu u miłośników sztuki” — zanotowała córka artysty (Michałowska 1911, s. 61). Nieliczne tylko znane są obecnie (zob. np. poz. 340, 341).

„Katalog”, o którym mowa, uległ rozproszeniu. Jedną z jego kart znajdowała się w zbiorach Dominika Łempickiego w Warszawie (zob. Sterling 1932, il. na s. 64), jednakże — o ile wiadomo — spłonęła wraz z całą kolekcją podczas II wojny światowej.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1957 a, s. 86/87; Ostrowski 1985, s. 53, il. 32;

Ostrowski 1987, s. 232, 235, il. 1, 2 (verso)

449. Model anatomiczny „écorché” i inne szkice

1832–1835

ołówek, czarna kredka, papier, 55 × 69

Verso:

A. Dwukrotnie powtórzone studium anatomiczne mięśni stojącego mężczyzny, szkice koni.

B. Wspięty koń i pobieżne szkice głowy męskiej

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4727

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Michałowski wykonał ten rysunek według posągu écorché Jeana Antoine'a Houdona w Académie des Beaux Arts w Paryżu.

Bibliografia

Ostrowski 1985, s. 45, il. 26

450. Zespół 16 kart i wycinków z różnych szkicowników

ołówek, papier, wymiary różne; niektóre karty zarysowane dwustronnie

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 3914/1-16

zakup w 1946 od Tadeusza Wierzejskiego

Zawiera studia anatomiczne koni wykonane w większości najprawdopodobniej w okresie studiów Michałowskiego w atelier Nicolasa Toussainta Charleta. Z książki Celiny Michałowskiej (1911, s. 56/57) wiadomo, że artysta uczęszczał wówczas do rzeźni w Montfaucon, by tam „dochodzić anatomicznej budowy konia”. W tym samym celu wykonywał też odrisy tablic anatomicznych konia z francuskojęzycznych publikacji, jak o tym świadczy dokumentacja fotograficzna tego typu rysunku w Instytucie Sztuki PAN (nr negatywu: 29964).



Rys. Pol. 3914/15

Kości nóg przednich konia, 1832–1835 (?)

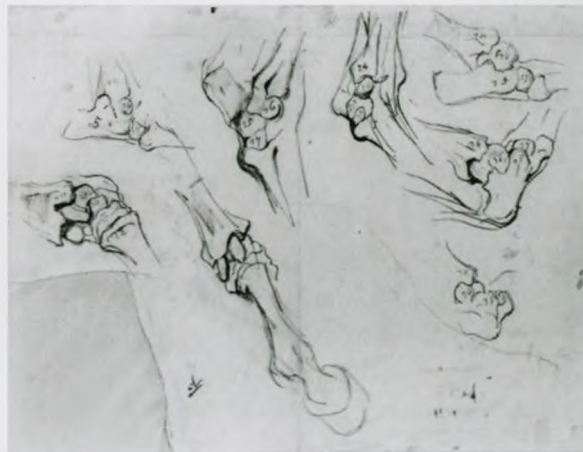
ołówek, papier, 41,5 × 30,5

Podobny rysunek kości nóg przednich wraz ze studiami innych części konia widnieje na arkuszu

zawierającym też szkice konnych pocztylionów, zapewne z lat 1832–1835 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 6355).



Rys. Pol. 3914/12
**Kośćciec zadu i zadnich nóg konia
oraz mięśnie nóg przednich**
ołówek, papier, 43,4 x 57



Rys. Pol. 3914/13
Studia kości kolanowej konia — osiem szkiców
ołówek, papier ze znakiem wodnym: *WHATMAN*, 22 x 28
Verso:
Sześć szkiców kości kolanowej konia



Verso:
Studia mięśni i kości nóg konia

Wystawy
1954 Poznań (poz. 420)



451. Studia przewróconego konia

Konie leżące, studium z pracowni artysty; Koń, Leżący koń
ok. 1835 (?)

ołówek, papier z filigranem: JM, 25,8 × 45,5

Verso:

Szkice stojącego konia

Muzeum Narodowe w Poznaniu

nr inw. Gr / 277

z daru w 1922 Leona Wyczółkowskiego

Stanowi studium do obrazu *Wóz amunicyjny z przewróconym koniem* (poz. 115), motyw ten, w nieznacznie odmiennym ujęciu występuje też w szkicu rysunkowym do *Somosierry* (poz. 318).

Jerzy Sienkiewicz, który jako pierwszy rysunek ten omówił i powiązał z wspomnianym obrazem olejnym, uznał, że jest to studium, przypuszczalnie martwego zwierzęcia, wykonane w pracowni w Krzysztoforzycach przy użyciu wzmiankowanego przez Celinę Michałowską (1911, s. 70) przyrządu do windowania koni. Mają o tym świadczyć zaczep i sznur widoczne na szyi konia naszkicowanego u góry po prawej. Na podstawie tego związku

z Krzysztoforzycami Sienkiewicz datował zarówno rysunek, jak i sam obraz na rok około 1837. Za element przemawiający za tym datowaniem uznał też stylistykę rysunku.

Zdaniem Wojciecha Suchockiego motyw upadającego konia malarz zapożyczył z obrazu Delacroix *Śmierć Karola Śmiałego w bitwie pod Nancy*, 1801. Podążając zaś za sugestią Sienkiewicza, autor ten zauważa, by ograniczyć się do jednego tylko wątku jego wypowiedzi, że Michałowski dzięki owemu przyrządowi „mógł konie upozować, tzn. ustawić je, podobnie jak modela do portretu, w sposób zgodny z wymogami artystycznymi” (1980, s. 146).

Jan K. Ostrowski (1983, s. 124–133) nie w pełni zgadza się z tymi opiniami – wątpi zarówno w możliwość spowodowania w warunkach atelier tak nie-naturalnej pozy u żywego konia, jak też w to, by do krzysztoforzyckiej pracowni wnoszono martwe zwierzę; rzekomą linę podciągającą głowę konia rozpoznaje jako element uprzęży. Rysunek uważa za bezpośredni szkic do obrazu *Wóz amunicyjny z przewróconym koniem* (datowanego przezeń: około

1835). Wskazuje przy tym na istnienie całego łańcucha inspiracji, którym podlegał malarz tworząc ten obraz (zob. poz. 115). Kończy uwagą o charakterze ogólnym, że „drogi, jakimi dążyła do ostatecznego rezultatu jego wyobraźnia, zawsze pozostaną w sferze mniej lub bardziej prawdopodobnej hipotezy” (op. cit., s. 133).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Sterling 1932, s. 88; Sienkiewicz 1955, il. na s. 107; Sienkiewicz 1957, s. 122, il. 10; Sienkiewicz 1959, s. 33, fig. 2; Suchocki 1980, s. 144–147, il. 10; Ostrowski 1983, s. 125–133, il. 15; Ostrowski 1988, s. 96–100, il. 22

452. Uliczka we francuskim miasteczku

1832–1835

ołówek, papier zeberkowy z filigranem, 59 x 45, 7

Verso:

Studia pejzażowe

napisy w języku francuskim nt. kolorystyki, ręką autora

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6275

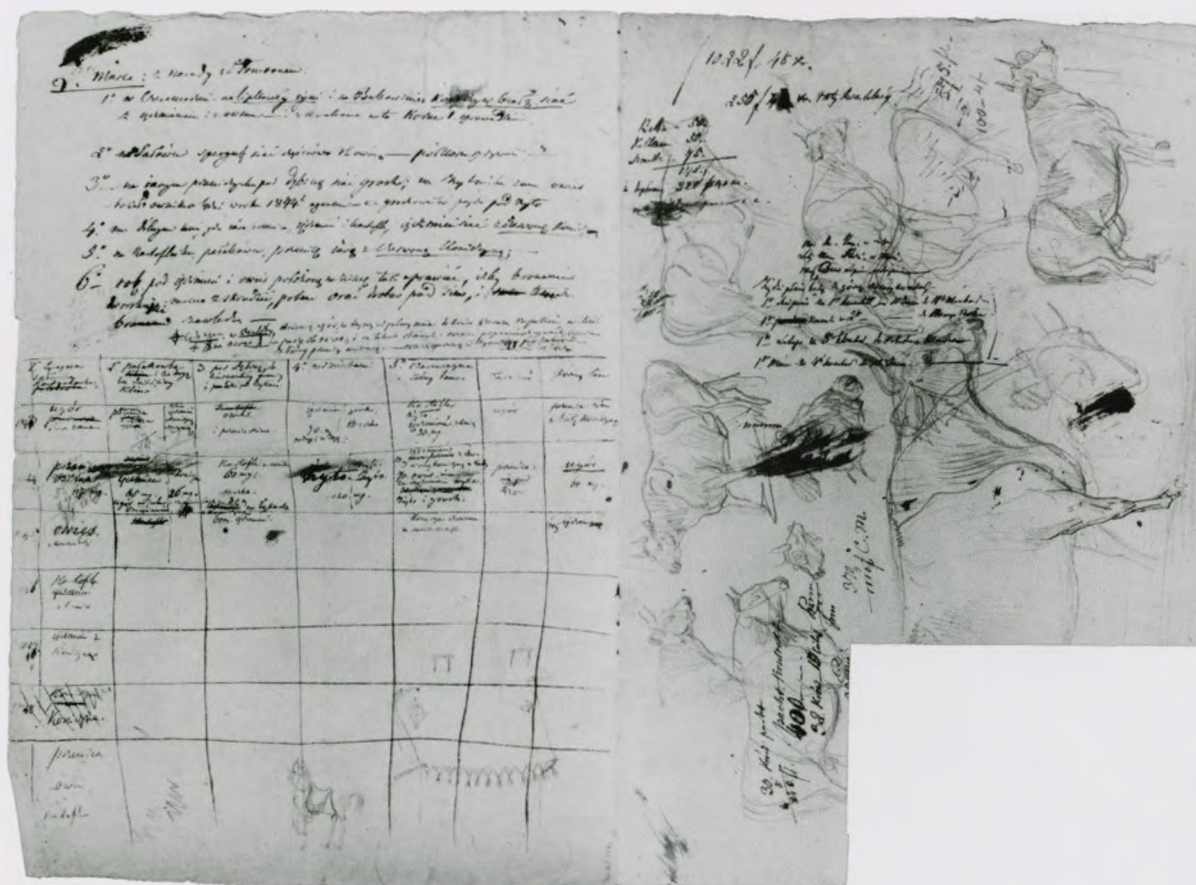
zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Szkice te powstały z pewnością w latach 1832–1835 pod Paryżem, podczas wizyt Piotra Michałowskiego u rodziny osiadłej kolejno w Fontainebleau i w St Germain. Analogiczny motyw przedstawia obraz olejny *Ulica we wsi francuskiej* (poz. 134).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta



453. Szkice różne na arkuszu z planem zasiewów na lata 1843-1848

1841-1842

ołówek, pióro, papier żeberkowy z filigranem, 37,9 x 55,9

arkusz, tworzący dwie karty, zarysowany dwustronnie

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 6347

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

454. W karocy

po 12. 03 1850

pióro, papier, 21,5 x 17,5

karta z księgi rachunkowej; napisy ręką autora u góry po lewej: *Szczotkarz posługacz Kassy*, po prawej rachunek za sukno i odzież,

na *verso* notatki dotyczące zboża od 5 do 12 marca 1855

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. Rys. Pol. 4714

zakup w 1955 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora



Uchodzi za ostatni wizerunek artysty wykonany, jak na to wskazują daty na *verso*, w ostatnich miesiącach życia: „w widniejącym w głębi oszklonej karocy mężczyźni z chroniącym od światła daszkiem nad oczyma rozpoznajemy nie bez wzruszenia chyba samego schorowanego artystę, który na krótko przed śmiercią nie rezygnował jeszcze z czynnego życia i próbował do końca walczyć z ciężkim schorzeniem serca” (Dobrowolski 1957a, s. 89/90).

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1957a, s. 89/90; Sienkiewicz 1959, s. 50, fig. 7



Rzeźba

455. Autoportret

ok. 1832

gips, wysokość ok. 30 cm.



Poz. 455 B, odlew

Rzeźbiarski autoportret Michałowskiego powstał w Paryżu u progu artystycznej kariery jego twórcy. Utrzymany jest w konwencji neoklasycyzmu (naga pierś i szyja, oczy bez źrenic). Artysta pracował prawdopodobnie w gipsie. W zbiorach muzealnych przechowywane są trzy gipsowe egzemplarze pochodzące ze zbiorów rodziny autora (w posiadaniu prywatnym znajduje się przynajmniej jeszcze jeden). Różnią się między sobą nieznacznie jedynie rozmiarami i formą cokołów. Brak podstaw do ustalenia, który z nich jest pierwszym, autorskim.

A. gips, 30 x 19

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-rz-209

dar w 1929 Ludwika Michałowskiego

Odlew brązowy identyczny z tym gipsem, z kolekcji potomków brata autora, Władysława, jest własnością Domu Aukcyjnego Polonia Art w Katowicach.

B. gips, 29,5 x 19,5 x 11,3

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-rz-210

dar w 1981 Anny Jagińskiej

Z tego egzemplarza w roku 1991 wykonano dla Muzeum odlew z brązu metodą traconego wosku (rzeźbiarz: Stanisław Cukier, odlewnik: Marek Żebrowski), nr inw. II-rz-1651 oraz drugi dla ofiarodawcy.

C. gips, 30 x 20 x 11

Muzeum Narodowe w Warszawie

nr inw. 211 903/1

zakup w 1956 od Róży z Łempickich Michałowskiej, wnuczki autora

Z tego egzemplarza w roku 1956 wykonano dla Muzeum odlew z brązu, nr inw. 211 902/2; drugi egzemplarz odlewu w posiadaniu prywatnym.

Wystawy

1956 Warszawa Zachęta

Bibliografia

Dobrowolski 1955, il. 6; Dobrowolski 1957, s.223, il. 173, 174; Sienkiewicz 1959, s. 26–27, fig. 6; Wallis 1966, s. 122, il. na s. 124; Kaczmarzyk 1973, poz. 380, s. 110, il.; Ostrowski 1973, s. 265, il.; Dobrowolski [PSB], s.661; Ostrowski 1985, s 61, il. 45; Ostrowski 1988, il. 4; Mikocka-Rachubowa 1993, poz. 431 i il., 432

456. Napoleon na koniu

1832–1835 (projekt) 1841 (odlew)

brąz, wysokość: 45,5, podstawa: 45 x 16,5

Muzeum Narodowe w Krakowie

nr inw. II-rz-211

dar w 1974 Andrzeja Ciechanowieckiego z Londynu, który nabył tę rzeźbę w roku 1965 w antykwariacie w Paryżu; wcześniej własność prywatna w okolicach Tours.

Nie zachowały się części ruchome: cugle i szpada. Gipsowy posążek statuetki powstał w latach 1832–1835 w Paryżu w kręgu bonapartystowskich sympatii pracowni Charleta. W roku 1841 w wyniku starań teścia artysty, Antoniego Ostrowskiego odlany został w brązie przez paryskiego gisernika Debraux d' Anglure. Artysta krytycznie ocenił swe dzieło: „Czemu się nie poradzono, oddając pod sąd publiczności robotę, z której nigdy kontent nie byłem” pisał w roku 1846 w związku ze staraniami rodziny o uzyskanie zamówienia rządu francuskiego na wykonanie według tego wzoru pomnika Napoleona, jaki planowano ustawić na dziedzińcu Luwru. Zamyśl ten nie powiódł się – od początku zresztą miał nikłe szanse, gdyż nad pomnikiem do Luwru wówczas już od



paru lat pracował włoski rzeźbiarz Carlo Marochetti, którego dzieło także ostatecznie nie zostało wykonane w skali monumentalnej.

Wiadomo (Thieme-Becker, s. 509) o istnieniu przed drugą wojną światową sześciu egzemplarzy tej statuetki (w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, Muzeum Śląskim w Katowicach, Muzeum Lubomirskich, Muzeum Miejskim we Lwowie, w Wiedniu oraz u Dominika Łempickiego w Warszawie). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się, zakupiony w roku 1927, odlew żeliwny statuetki (nr inw. MN 72787) wykonany w fabryce Karola Mintera.

Wystawy

1894 Lwów (s. 165, poz. 830; egzemplarz z kolekcji Adama Łempickiego, zięcia autora, w Krzysztoforzycach)

Bibliografia

Michałowska 1911, s. 58–60; Łuniński 1911 il. na s. 75; Sienkiewicz 1959, s. 27–28; Ostrowski 1973, s. 265–272; tenże 1985, s. 18–20, il. 6; tenże 1988, s. 101–115, il. 26; Mikoćka-Rachubowa 1993, poz. i il. 433 (egzemplarz z MNW)

Wykaz wystaw i towarzyszących im katalogów

Wystawy zestawiono w porządku chronologicznym, wystawy indywidualne wyróżniono drukiem pogrubionym.

1894 Lwów

Bólož-Antoniewicz J., *Katalog ilustrowany wystawy sztuki polskiej od 1764-1889*, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów 1894

1900 Paryż

Exposition retrospective d'oeuvres des peintres polonais 1800-1900, Galerie Georges Petit, Paris 1900

1910 Kraków

Wystawa starych mistrzów (z cyklu wystaw ze zbiorów prywatnych organizowanych przez Jerzego Mycielskiego), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

1913 Kraków

Katalog ilustrowany wystawy „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec 1913, Kraków 1913

1913 Warszawa, Zachęta

Wystawa szkiców i studiów Piotra Michałowskiego (bez katalogu)

1917 Kraków

„Dziecko w sztuce” Katalog wystawy w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, kwiecień 1917

1921 Paryż

Catalogue de l'exposition de l'art polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Grand Palais), Paris 1921

1925 Kraków

„Katalog wystawy jubileuszowej Piotra Michałowskiego 1855-1925” urządzona staraniem Związku Artystów Plastyków w Krakowie, Kraków 1925

1929 Kraków

Klein F., *Katalog wystawy „Sto lat malarstwa polskiego 1800-1900”*, Kraków 1929

1929 Poznań

Katalog Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1929

1931 Paryż

Exposition polonaise La Pologne en 1830, 1920, 1930, Musée du Jeu de Paume, Paris 1931

1934 Warszawa

Sterling M., *Wystawa zbiorowa prac Piotra Michałowskiego 1800-1855* Instytut Propagandy Sztuki, maj 1934, Warszawa 1934

1934 Wiedeń, Galerie Wirthle

Katalog zur Ausstellung Piotr Michałowski [wystawa ze zbiorów Emila Merwina], Galerie Wirthle, Wien 1934

1938 Warszawa MNW

Akwarele i rysunki XVIII-XIX w., Muzeum Narodowe, Warszawa 1938

1939 Warszawa IPS

Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1939

1948 Kraków MNK

Buczkowski K., *Piotr Michałowski Obrazy olejne, akwarele i rysunki w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1948

1948 Wystawa objazdowa, MNW

Malarze polscy połowy XIX wieku. Wystawa objazdowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1948

1949 Poczdam

Polnische Maler des 19 und 20. Jahrhunderts, Potsdam 1949

1950 Wystawa objazdowa, MNP

Rysunki i akwarele malarzy polskich XIX i XX wieku. Katalog wystawy objazdowej. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1950

1950 Sopot

III Festiwal Plastyki. Sopot od 18. VI do 10 IX. 1950; wystawa *Piotr Michałowski* od 18. VI do 20. VII 1950, katalog opr. J. Zanoziński

1951 Poznań

Malarstwo polskie realizmu mieszczańskiego 1 połowy XIX wieku [Katalog wystawy w opracowaniu P. Michałowskiego, przedmowa Z. Kępińskiego], Poznań 1951

1952 Toruń

Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Muzeum Pomorskie w Toruniu, Toruń 1952

Wykaz wystaw i towarzyszących im katalogów

- 1953 Winterthur**
Théodore Géricault, Winterthur 1953
- 1954 Kraków TPSP**
Wystawa polskiego malarstwa historycznego i batalistycznego w XIX i XX, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1954
- 1954 Kraków – wystawa w stulecie TPSP**
Wystawa polskiego malarstwa rodzajowego wieku XIX i XX otwarta w stulecie TPSP w Krakowie, Kraków 1954
- 1954 Poznań**
Realistyczny rysunek polski XIX wieku, Państwowy Instytut Sztuki i Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1954 (maszynopis powielony, opr. J. Sienkiewicz)
- 1955 Kraków, MNK-TPSP**
Dobrowolski T., Blum H., Piotr Michałowski Wystawa rysunków, akwarel i obrazów olejnych, urządzona w setną rocznicę śmierci artysty w gmachu TPSP, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1955
- 1955 Warszawa**
Z epoki Romantyzmu. Wystawa akwarel, rysunków, grafiki Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza PAN. Sekcja Historii Sztuki MNW, Warszawa, listopad 1955 (maszynopis powielony)
- 1956 Kraków TPSP**
Polskie malarstwo akwarelowe od roku 1830 do 1956, marzec 1956, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1956
- 1956 Warszawa Zachęta**
Sienkiewicz J., Piotr Michałowski 1800-1855, Katalog wystawy – Ilustracje, Warszawa „Zachęta” kwiecień – maj 1956, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1956; wystawa, nieznacznie zmieniona, pokazywana była następnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- 1957 Kraków MNK**
Blumówna H., Motyw rodzajowy w polskim rysunku XIX wieku. Warsztat malarza realisty II, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1957
- 1958 Wystawa objazdowa, SHS**
Malarstwo polskie okresu romantyzmu. Wystawa objazdowa. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 1958
- 1959 Praga**
Polske malirstvi od Canaletta k Wyspiańskemu. Ze sbirek Národního Muzea ve Varsavi, Narodní Galerie v Praze, Praha 1959
- 1961 Bordeaux**
Tresors d'art polonais Chefs-d'oeuvre des Musées Polonais Catalogue par Martine Mery, Bordeaux 1961
- 1962 Warszawa**
Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku Katalog wystawy jubileuszowej, Muzeum Narodowe, Warszawa 1962
- 1963 Rouen**
Géricault un réaliste romantique, Rouen 1963
- 1964 Włocławek**
Piotr Michałowski, Henryk Rodakowski Muzeum Kujawskie, maj, czerwiec, lipiec 1964, Włocławek 1964
- 1964 Zielona Góra**
Michałowski, Rodakowski, Simmler, Muzeum Okręgowe, Zielona Góra 1964
- 1965 Puławy**
Z. Żygulski, Myślniustwo i jeździectwo w sztuce. Przewodnik po wystawie w Domku Gotyckim w Puławach urządzona w roku 1965 przez Muzeum Narodowe w Krakowie i Muzeum Regionalne PTTK w Puławach
- 1966 Chicago**
Treasures from Poland. The Art Institute of Chicago 15.10. – 24.12. 1966, Philadelphia Museum of Art 20.01 – 1.03.1967, National Gallery of Canada, Ottawa 21.03. – 16.04.1967, Chicago 1966
- 1967 Poznań**
Nabytki i dary 1945-1967 ze zbiorów Muzeów Narodowych, Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec – sierpień 1967
- 1967-1968 Wrocław**
Ossolineum w służbie kultury 1807-1967, Wrocław 1967
- 1968 Przemyśl**
Z. Nowak, Wieś w malarstwie Piotra Michałowskiego, Muzeum Ziemi Przemyskiej, Przemyśl 1968
- 1969 Paryż**
Mille ans d'art en Pologne, Petit Palais, Paris, avril – juillet 1969
- 1969 Wiedeń**
Sienkiewicz J., Bedeutende Gemälde Polnischer Meister Ausstellungskatalog, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk Wien, Wien 1969

Wykaz wystaw i towarzyszących im katalogów

1969 Kraków

Malarstwo i malowanie od romantyzmu do tasyzmu
Wystawa obrazów malarzy polskich z XIX i XX wieku,
Pałac Sztuki, październik 1969, wstęp M. Rostworowski,
październik 1969, Kraków 1969

1969 Kraków MNK, Zbiory Czartoryskich

Rostworowski M., *Pamięci Rembrandta*
Wystawa malarstwa polskiego w XVII – XX, grudzień 1969,
Muzeum Narodowe w Krakowie, Zbiory Czartoryskich

1970 Londyn

Thousand years of Art in Poland,
Royal Academy of Arts, Londyn 1970

1970 Warszawa

Sienkiewicz J., *Rysunek polski od Oświecenia*
do Młodej Polski, Warszawa 1970

1973 Ciechanowiec

Portrety ludzi wsi, Muzeum Rolnictwa
im. Krzysztofa Kluka, czerwiec – sierpień 1973

1974 Moskwa

Szedełwy polskiej żiwopisi XIX naczalo XX wieku
iz sobranij polskich muzejew, Moskwa – Kijów – Mińsk,
Moskwa 1974

1974 Rzeszów

Gintowt-Dziewałtowska L., *Piotr Michałowski*.
Obrazy, akwarele i rysunki ze zbiorów
Muzeum Narodowego w Warszawie,
Muzeum Okręgowe w Rzeszowie,
Rzeszów 1975 [wystawa w 1974 r.]

1974 Zurych

Kunst in Polen von der Gotik bis heute,
Kunsthaus Zurich, 26 Juni bis 8 September,
Zurich 1974

1974 Tokio

Masterpieces of the Polish Culture, Tokio 1974

1975 Bukareszt

Portretul polonez (secolele XVI–XX). Bucuresti Muzeul
de arta al Republicii Socialiste Romania,
Iulie 1975 [Bucuresti 1975]

1975 Warszawa–1976 Katowice

Romantyzm i Romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX
wieku, opr. J. Walek, Kraków 1976

1977 Elbląg

Wystawa malarstwa XIX i pocztku XX wieku.
Ze zbiorów Muzeum narodowego w Gdańsku,
Muzeum Okręgowe w Elbągu

1977 Paryż

L'esprit romantique dans l'art polonais XIX^e– XX^e siecles,
Grand Palais, Paryż 1977

1978 Poznań

Kolor w malarstwie polskim 19 i 20 wieku.,
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1978

1978–1979 Kilonia–Stuttgart–Wuppertal

Polnische Malerei von 1830 bis 1914, Kunsthalle zu Kiel,
Württembergischer Kunstverein Stuttgart,
Von der Heydt Museum der Stadt Wuppertal,
Köln 1978

1979 Budapeszt

Lengyel Kolorizmus. Hagayomany es jelenkar
A Poznan: Nemzeti Muzeum Kiallitas a Szepművészet
Múzeumban, Budapest 1979

1980 Lucerna

Ein seltsamer Garten. Polnische Malerei des 19
Jahrhunderts. Romantik, Realismus und Symbolismus,
Kunstmuseum Lucern, Lucern 1980

1980 Warszawa

Wystawa rysunków i akwael Piotra Michałowskiego
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie,
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie,
Galeria TPSP w Warszawie – październik 1980,
Warszawa 1980

1981 Krosno, Muzeum

Powstanie listopadowe w malarstwie i grafice XIX w.
Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie
i Muzeum Okręgowego w Lublinie,
Muzeum Okręgowe w Krośnie lipiec–sierpień 1981

1982 Londyn

19th Century Watercolours and Paintings of Polish Realists.
From the collection of the Warsaw National Museum,
Polish Cultural Institute, London 1982

1983 Londyn

The Horse in Polish Drawings and Watercolours
from the 19th to 20th Century. From the Collection
of the Warsaw National Museum,
Polish Cultural Institute, London 1983

1983–1984 Wiedeń

Zwei polnische Romantiker. Michałowski, Grottger,
Künstlerhaus Wien, 23. November 1983
bis 22. Jänner 1984, Wien 1983

1984 Berlin

Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhundert
Eine Ausstellung des Nationalmuseum Wrocław,
wstęp i oprac. P. Łukaszewicz, Berlin 1984

1985 Moskwa

Mir romantyzmu, Muzeum im. A. Puszkina,
Moskwa 1985

1986 Biała Podlaska

Konie, jeźdźcy, zaprzęgi w malarstwie polskim XIX i XX wieku, oprac. M. Nikolska
Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej,
Biała Podlaska 1986

1987 Belgrad – Sarajewo

Arcydzieła malarstwa polskiego w XIX ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, Belgrad,
Muzeum Narodowe; Sarajewo, Coll. Artisticum

1989 Kraków MNK

Żydzi – polscy, oprac. M. Rostworowski, D. Dec,
K. Moczulska, J. Wałek,
Muzeum Narodowe w Krakowie,
czerwiec – sierpień 1989, Kraków 1989

1989 Warszawa

Wybór dzieł sztuki polskich i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich,
Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1989

1991 Chełm, Muzeum Okręgowe

Wystawa malarstwa XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku,
Muzeum Okręgowe w Chełmie

1991 Kielce

Wystawa obrazów z Galerii w Sukiennicach,
Muzeum Narodowe w Kielcach, 1991

1992 Warszawa – Poznań – Kraków

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków,
Muzeum Narodowe, oprac. Wł. Jaworska,
Warszawa 1992

1994 Radom

Chłopi w sztuce polskiej. Wystawa w Muzeum Okręgowym w Radomiu, Radom 1994; w 1995 wystawa pokazywana była w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie oraz w Zachęcie w Warszawie

1997 Kraków

Marek Rostworowski (1921–1996) Osoba Dzieło Fascynacje
Wystawa przygotowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997

1998 Wrocław, Muzeum Historyczne

Polski Paryż Od Michałowskiego do Lebensteina
Malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka,
Muzeum Historyczne we Wrocławiu.
Stary Ratusz 30. 10 – 31. 12. 1998, Wrocław 1998;
następnie wystawa pokazywana była w Łodzi

1999/2000 Szczecin

Polski Paryż Ecole de Paris Kolekcja Wojciecha Fibaka
Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem – od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina,
Muzeum Narodowe w Szczecinie,
grudzień 1999 – marzec 2000, Szczecin 1999

1999–2000 Warszawa

Romantyzm Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina,
konceptcja wystawy i redakcja naukowa katalogu
A. Morawińska,
Zamek Królewski w Warszawie
20 listopada 1999 – 27 lutego 2000, Warszawa 1999

Wykaz skrótów bibliograficznych

Wykaz skrótów bibliograficznych zastosowanych
w notach

d'Abancourt 1931

d'Abancourt de Franqueville H., *Piotr Michałowski*
(Z monografii), „Sztuka Piękna” VII, 1931, s. 289–324

Album biograficzne

Piątkowski H., *Piotr Michałowski 1800–55*, [w:]
Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek
w XIX, t. 2, Warszawa 1902

Bazin 1987

Bazin G., *Théodore Géricault, étude critique,*
documents et catalogue raisonné, t. I, Paris 1987,
s. 206–207

Charazińska, Micke-Broniarek, Tyczyńska 1995

Charazińska E., Micke-Broniarek E., Tyczyńska A.,
Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych
Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku,
Dom Aukcyjny „Agra”, Ruch S.A., Warszawa 1995

Courthion 1947

Courthion P., *Géricault raconté par lui – même et par*
ses amis, Genève 1947

Czyżewski 1934

Czyżewski T., *Malarstwo Piotra Michałowskiego*
Z powodu wystawy w Warszawie, „Głos Plastyków”,
1934 nr 9–12, s. 111–114

Derus, Meschnik 1991

Derus M., Meschnik M., *Wykaz obrazów ze zbiorów*
Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Bytom 1991

Dobrowolski 1955

Dobrowolski T., *Stattler a Michałowski Ze studiów*
nad problemem dwóch nurtów romantyzmu,
Kraków 1955

Dobrowolski 1956

Dobrowolski T., *O twórczości malarstwa Piotra*
Michałowskiego, „Sztuka i Krytyka”, 1956, nr 1–2,
s. 102–159.

Dobrowolski 1957

Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*,
t. I, Wrocław–Kraków 1957, s. 223–239

Dobrowolski 1957a

Dobrowolski T. *Dwie wystawy Piotra*
Michałowskiego, „Sztuka i Krytyka”, 1957, nr 2,
s. 79–93.

Dobrowolski 1957b

Dobrowolski T., *Kilka słów o „Drodze do*
Michałowskiego”, „Sztuka i Krytyka”, 1957, nr 2,
s. 142–145.

Dobrowolski [PSB]

Polski Słownik Biograficzny, t. 20, Kraków 1975

Eitner 1980

Eitner L., *Tout l'œuvre peint de Géricault, Intro-*
duction by Jacques Thuillier and documentation
by Philippe Grunhech, The Winterthur, Burlington
Magazine XCVI, 1954, 122, 1980, s. 206–210

Girtler 1971

Girtler K., *Opowiadania Pamiętniki z l. 1803–57*,
wyd. Jabłoński Z. i Staszek J., Kraków 1971

Przewodnik MNWr 1974

Galera Malarstwa Polskiego Przewodnik Muzeum
Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1974

Grajewski 1972

Grajewski L., *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie*
polskich XIX i XX w. (do 1918), Warszawa 1972

Grońska, Ochońska 1960

Grońska M., Ochońska M., *Zbiory Pawlikowskich*,
Wrocław 1960

Grunhech 1978

Grunhech P., *Opera completa di Géricault, Classici*
dell'Arte, Milano 1978, s. 125, 143

Guze, Dzieciolowski 1994

Guze J., Dzieciolowski A., *Rysunki i akwarele*
Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich,
Warszawa 1994

I.K.C. 1934

M L., *Wystawa obrazów Piotra Michałowskiego*
w Wiedniu Kuryer Literacko-Naukowy
(dodatek do nr 153 Ilustrowanego Kuryera
Codziennego z dnia 4 czerwca 1934), nr 23, s. III

Ilustrowany katalog MNK 1902

Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb XIX w.,
Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1902

Ilustrowany katalog MNK 1905

Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb w. XIX i XX, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1905

Kaczmarzyk 1973

Kaczmarzyk D., *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorów*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1973

Katalog PZS 1932

Katalog Galerii Sztuki Polskiej, Państwowe Zbiory Sztuki, (Kamienica Baryczków) Warszawa 1932

Katalog tymczasowy

Katalog tymczasowy zabytków sztuki retrospektywnej. Wiek XIX, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1903; 1904; 1905; 1906

Katalog zbiorów MNWr 1992

Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Malarstwo polskie XVII – XIX w.; obrazy olejne, oprac. Łukaszewicz P., Houszka E., Wrocław 1992

KMP MNW 1938

Sienkiewicz J., *Katalog galerii malarstwa polskiego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938

KMP MSK 1996

Malarstwo polskie 1800–1939. Katalog Zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach, Katowice 1996.

Kopera 1929

Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 3: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku* (Warszawa 1929)

Kopera 1923

Kopera F., *Muzeum Narodowe w Krakowie. Wybór i opis cenniejszych zabytków*, Kraków 1923; wersja francuska: Kraków 1924

Kopff 1962

Kopff A., *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory*, Kraków 1962

Kozakiewicz 1976

Kozakiewicz S., *Malarstwo polskie. Oświecenie. Klasycyzm. Romantyzm*, Warszawa 1976

Kunsthistorisches Museum 1967

Kunsthistorisches Museum. Katalog der Neueren Galerie in Stallburg, Wien 1967

Łętowski 1858

Łętowski L., *Rys życia Piotra Michałowskiego*, Biblioteka Warszawska, 1858, t. 2, s. 500–512

Łukaszewicz 1965

Łukaszewicz P., *Piotr Michałowski (w zbiorach Muzeum Śląskiego)*, Wrocław 1965

Łuniński 1911

Łuniński E., *Napoleon (Legiony i Księstwo Warszawskie)*, Warszawa 1911

Malarstwo polskie 1962; KMP MNW 1975

Malarstwo polskie od XVI do początku XX w., Galeria Sztuki Polskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1962, wyd. 2, 1975; wersja francuska 1979

Malarstwo polskie 1967

Malarstwo polskie. Katalog zbiorów, Muzeum Śląskie, Wrocław 1967

Malinowski 1987

Malinowski J., *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987

Masłowski 1957

Masłowski M., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1957

Matuszczak 1957

Matuszczak J., *Galeria malarstwa polskiego*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Warszawa 1957

Melbechowska 1960

Melbechowska A., *Dwie wystawy*, Biuletyn Historii Sztuki III, 1960

Michałowska 1911

N. N. [Michałowska C.], *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym*, Kraków 1911

Mikocka-Rachubowa 1993

Mikocka-Rachubowa K., *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu. Katalog zbiorów [Muzeum Narodowe w Warszawie]*, Warszawa 1993

Modrzejewska, Oborny 1971

Modrzejewska B., Oborny A., *Zbiory malarstwa polskiego*, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, Warszawa 1971

Mortkowicz-Olczakowa 1956

Mortkowicz-Olczakowa H., *Piotr Michałowski*, Kraków 1956

Muzeum Pomorskie 1969

Muzeum Pomorskie w Gdańsku. Zbiory sztuki, Gdańsk 1969

Jasieński 1904

Jasieński F., *Piotr Michałowski, Jeździec* [w:] *Sztuka polska. Malarstwo*, pod red. Jasieńskiego F. i Łady-Cybulskiego A., Lwów 1904

Nelken 1966

Nelken H., *A Drawing by Piotr Michałowski in the Fogg Art Museum*, *Art Quarterly* 29, 1966

Niesiołowski 1934

Niesiołowski T., *Piotr Michałowski*, „*Głos Plastyków*”, 1934, nr 1-12, s. 115-116

Niewiadomski 1926

Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX w.*, Warszawa 1926

Obrazy i rzeźby MNK 1885

Obrazy i rzeźby będące własnością Muzeum Narodowego. Katalog tymczasowy, Kraków 1885; ditto 1888; ditto 1893; ditto 1900

Olszewski 1907

Olszewski M., *Rozwój polskiego malarstwa*, Kraków 1907, s. 92-96

Ostrowski 1973

Ostrowski J., *Piotr Michałowski, Carlo Marochetti i projekty paryskiego pomnika Napoleona*, *Biuletyn Historii Sztuki* XXXV, 1973, s. 265-271

Ostrowski 1983

Ostrowski J.K., *Piotr Michałowski w kręgu przyjaciół, uczniów i naśladowców Theodore Gencault*, *Folia Historiae Artium* XIX, 1983

Ostrowski 1984

Ostrowski J.K., *Samotny jeździec. Drogi adaptacji i przekształceń tradycyjnego bohatera w twórczości Piotra Michałowskiego*, tamże XX, 1984

Ostrowski 1985

Ostrowski J.K., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1985

Ostrowski 1986

Ostrowski J.K., *Piotr Michałowski Filomata*, [w:] *Symbolae historiae artium*, Warszawa 1986

Ostrowski 1987

Ostrowski J. K., *Na francuskich szlakach Piotra Michałowskiego*, *Roczniki Humanistyczne* XXX, 1987 z. 4

Ostrowski 1988

Ostrowski J. K., *Pięć studiów o Piotrze Michałowskim*, Kraków 1988

Ostrowski [SAP]

Słownik Artystów Polskich i O bcych w Polsce Działających, t. 5, Warszawa 1993

Pawłowicz 1889

Katalog Muzeum imienia Lubomirskich, opr. M. Pawłowicz, Lwów 1889

Piątkowski 1925

Piątkowski H., *Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Warszawa 1925

Porębski 1962

Porębski M., *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, 2 wyd. 1962

Porębski 1975

Porębski M., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej*, Warszawa 1975

Porębski 1991

Muzeum Narodowe w Krakowie, Porębski M., *Galeria polskiego malarstwa i rzeźby XIX wieku w Sukiennicach, przewodnik*, Kraków 1991

Przewodnik 1960

Przewodnik po wystawie malarstwa polskiego XIX i XX w. Muzeum Pomorskie w Gdańsku, opr. K. Fabijańska-Przybytko, Gdańsk 1960.

Przewodnik MNWr 1983

Muzeum Narodowe we Wrocławiu. *Zbiory i wystawy. Przewodnik*, Wrocław 1983.

Radojewski 1969

Radojewski M., *Rysunki i akwarele artystów polskich XVII - XX w.*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1969

Rastawiecki 1957

Rastawiecki E., *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa 1957, t. 3

Rocznik MS Łódź

Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930 - 1962, Łódź 1965

Rostworowski, red. 1983

Polaków portret własny, praca zbiorowa pod red. M. Rostworowskiego, cz. I, Warszawa 1983; cz. II, Warszawa 1986

Rostworowski, red. 1993

Żydzi w Polsce. Obraz i słowo, pod red. M. Rostworowskiego, cz. I, Warszawa 1993

Wykaz skrótów bibliograficznych

SAP

Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce
Działających, t. 5, Warszawa 1993 (Ostrowski J. K.)

Sienkiewicz 1955

Sienkiewicz J., *Sprawa Piotra Michałowskiego*,
„Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5 – 6

Sienkiewicz 1957

Sienkiewicz J., *Droga do Michałowskiego*,
„Sztuka i Krytyka”, 1957, nr 2, s. 94–141

Sienkiewicz 1959

Sienkiewicz J., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1959;
2 wyd. i wyd. niemieckie: 1964

Sienkiewicz 1970

Sienkiewicz J., *Rysunek polski od Oświecenia
do Młodej Polski*, Warszawa 1970

Solski, Zembatówna 1953

Solski T., Zembatówna M., *Ambrożego
Grabowskiego „Rękorysy Polaków, Prace Malarskie
Ziomków Naszych”* Wrocław 1953

Sterling 1932

Sterling M., *Piotr Michałowski*, Warszawa 1932

Suchocki 1979

Suchocki W., „*Koń który mówi*”, *Teksty*, 1979, nr 4,
s. 171–186

Suchocki 1980

Suchocki W., *Z malarskiego dialogu Piotra
Michałowskiego*, [w:] *Problemy interpretacji dzieła
sztuki i jego funkcji społecznych*, Poznań 1980,
s. 135–154

Szpor 1991

Szpor J., *Michałowski nieznany. Materiały malarskie
i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*,
Warszawa 1991.

Treter 1909

Treter M., *Przewodnik po Muzeum im. Książąt
Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1909

Wallis 1966

Wallis M., *Autoportrety artystów polskich*,
Warszawa 1966

Zaluski 1865

Zaluski J., *Wspomnienia o pułku lekkokonnym
gwardii Napoleona I*, Kraków 1865, s. 97–99.

Zanoziński 1963

[Zanoziński J., Hościłowicz J.], *Katalog galerii
malarstwa polskiego w Muzeum w Białymstoku*,
Białystok 1963

Zanoziński 1965

Zanoziński J., *Piotr Michałowski*. Wrocław 1965

Zrębowski, 1957

Zrębowski R., *Malarstwo polskie w galerii Muzeum
Sztuki w Łodzi. Przewodnik – Katalog*,
Warszawa 1957

Żygulski 1996

Żygulski Z. jun. *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa
1996



Muzeum Narodowe w Krakowie
Aleja 3 Maja 1, 30-062 Kraków
tel. sekretariat: +48 12 633 53 31
tel. centrala: +48 12 634 30 82
+48 12 634 33 77
fax: +48 12 634 33 77
e-mail: dyrekcja@muz-nar.krakow.pl

