

WŁODZIMIERZ ŁUSKINA — ZAPOMNIANY MALARZ KRAKOWSKI

Postać Włodzimierza Łuskiny jest nieznana nawet starym i zainteresowanym historią swego miasta Krakowianom. Urodzony w 1849 r. w Starym Siole w guberni witebskiej, osiedlony następnie na stałe w Krakowie, malarz — uczeń Jana Matejki i literat, porównywany ponoć w swoim czasie do Henryka Sienkiewicza, nie przeżył długo w pamięci potomnych. Nic w tym jednak dziwnego. Kraków drugiej połowy XIX wieku ściągał ku sobie ze wszystkich zaborów Polaków mających ambicje artystyczne i naukowe i był niemyłym świadkiem wielu wyimaginowanych lub rzeczywistych, a nie zrealizowanych talentów. Włodzimierz Łuskiną obdarzony był niewątpliwie talentem wszechstronnym i niepoślednim, a jego krótkie życie (zm. w 1894 r.) może posłużyć za scenariusz do wcale ciekawego filmu.

Urodził się 26. IX. 1849 r. jako syn Wincentego i Nadziei Morysówny¹. Rodzina jego wywodziła się z Łuskinów Zaranowskich, posiadających własny herb i była spokrewniona ze spowiednikiem króla Stanisława Leszczyńskiego, pupilem Stanisława Augusta Poniatowskiego i matematykiem w jednej osobie, Stefanem Łuskiną. Ponieważ jednak ten był zwolennikiem Targowicy, Łuskinowie Zaranowscy jako patrioci uważali go za wstecznika i zdrajcę². Ojciec Włodzimierza był właścicielem majątku³, co gwarantowało młodemu chłopcu spokojne dzieciństwo. Poza tym wiemy bardzo niewiele o jego życiu w latach dziecięcych i szkolnych. Najprawdopodobniej początkowo zgodnie z obowiązującym ówczesnie zwyczajem pobierał naukę w domu, a następnie w szkołach Witebska i Wilna, gdzie także zapewne mieszkał przez ten okres. W 1869 r. rozstał się, jak się okazało na stałe, z ziemiami swego dzieciństwa i wyjechał do Krakowa⁴. Powodem wyjazdu była niemożność ułożenia sobie życia po śmierci matki i powtórny ożenek ojca, co jest zrozumiałe zważywszy ogromną wrażliwość tego dwudziestoletniego podówczas chłopca.

Jadąc do Krakowa Łuskiną był zdecydowany co do dalszej swojej edukacji, był bowiem nieprzeciętnie utalentowany w kierunku przedmiotów ścisłych i technicznych. Nauki nie podjął jednak (jak dotychczas twierdzono pisząc o nim) w roku 1869⁵. W księgach wpisowych Instytutu Technicznego za lata 1869/70 i 1870/71 nie spotykamy się z jego nazwiskiem. Dopiero w roku szkolnym 1871/72, pod numerem 159 wpisano, że Łuskiną Włodzimierz, obywatel rosyjski wyznania katolickiego, zapłacił wymaganą należność i rozpoczął naukę na Wydziale Technicznym Instytutu

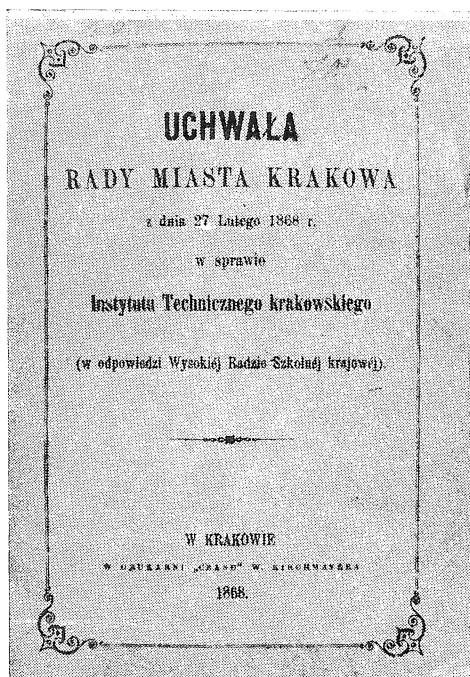
Technicznego. Zapisano także, że zamieszkał pod Krakowem na Zwierzyńcu, a dozór domowy nad nim pełni niejaki obywatel Jam⁶.

Nauka, którą podjął Łuskiną, dawała bardzo realne i obiecujące perspektywy. Instytut Techniczny, ta bardzo zasłużona w historii naszego miasta szkoła sięgająca swą tradycją czasów Szczepana Humberta, utrzymywała niezmiennie wysoki poziom i kształciła uczniów w wielu kierunkach. W drugiej połowie XIX w. Instytut oscylował właściwie pomiędzy szkołą średnią a wyższą uczelnią. Nie posiadał co prawda praw wyższej uczelni, ale nauczający tu pedagodzy stosowali metody przeniesione wprost z uniwersyteckich katedr. Uczniowie Wydziału Technicznego mieli bardzo różnorodną listę przedmiotów, które zaliczali w ciągu całego okresu nauki na podstawie uczestnictwa w wykładach, ćwiczeniach i końcowych egzaminach.

Włodzimierz Łuskiną uzyskiwał w czasie nauki wyniki świadczące o tym, że nie minął się ze swoim powołaniem. W pierwszym roku otrzymał najwyższe oceny z odznaczeniem z fizyki, zoologii, botaniki, rysunku technicznego. Także najwyższe oceny, choć już bez odznaczenia, uzyskał z mineralogii i matematyki elementarnej⁷. Swoje zdolności matematyczne potwierdził dwa lata później legitymując się postępem pierwszej klasy z matematyki wyższej i teorii maszyn⁸. W roku kończącym naukę (1874/75) otrzymał najwyższą notę z odznaczeniem z rysunku maszyn⁹, miał więc, jak widać, także zdolności rysownicze. Podobno w tym czasie zaczął także próbować swoich sił w malarstwie — niestety nie wiemy z jakim rezultatem. Najgorsze wyniki uzyskał Łuskiną z przedmiotu „budownictwo ogólne” — ocena dostateczna była najniższą, jaką otrzymał w ciągu całej nauki. W roku szkolnym 1874/75 po pierwszym półroczu złożył pozostałe egzaminy i otrzymawszy tytuł inżyniera wyjechał z Krakowa¹⁰.

Trudno o jednoznaczną ocenę tego okresu; z jednej strony stopnie jakie otrzymał, każą stwierdzić, że był to czas jak najsolidniej wykorzystany, który pozwolił młodemu inżynierowi nie mieć wątpliwości co do dalszej drogi życiowej, z drugiej strony jednak lektura samych tylko protokołów klasyfikacyjnych i raportów z egzaminów jest źródłem tyle nasyconym faktami co mylącym.

Oto, jak czytamy o nim, ten matematyk pierwszej wody, który „imponował swoimi zdolnościami profesorom”, już w czasach szkolnych miał także swoje



1. Winieta Uchwały Rady m. Krakowa w sprawie Instytutu Technicznego.

osiągnięcia na polu wynalazczym. Podobno dwadzieścia lat przed innymi osiągnął jakąś bliżej nie określoną zdobycz w dziedzinie aeronautyki (!), a jego ulepszoną konstrukcją granatu nabyło rosyjskie Ministerstwo Wojny¹¹. Jednocześnie studiując wnikliwie jego świadectwa, mimo rewelacyjnych ocen, widać pewną różnicę w stosunku do świadectw uczniów uczących się równie dobrze co on. Otóż stopnie z każdego przedmiotu wpisywano jednym zdaniem oceniając wyniki w nauce, postęp, pilność uczęszczania i tzw. obyczaje, czyli po prostu zachowanie. O ile inni uczniowie mieli obyczaje co najmniej „chwalebne”, Włodzimierz Łuski zachowywał się co najwyżej „stosownie” albo nawet „odpowiednio”. We wspomnieniu pośmiertnym o nim czytamy: „Był zbyt nerwowy, zbyt pogardzający zginaniem karku”. Sto lat temu nazywano osobę tak skonstruowaną — człowiekiem niespokojnego ducha — zwrot chyba i dzisiaj najtrafniejszy. Młody chłopak uciekający z domu z powodu kłopotów rodzinnych, równie zdolny co wrażliwy, a także nie do końca panujący nad sobą (stąd ocena zachowania), jasno widzący swoje możliwości, i nie pozbawiony ambicji, nie mógł się zadowolić perspektywą spędzenia swojego życia na nawet popłatnej posadzie urzędniczej. Stąd aktywność na polu wynalazczym, która niezależnie od wszystkiego była chyba także ucieczką od tuzinkowej egzystencji szarego i przeciętnego człowieka. Tym wytłumaczyć można wiele jego późniejszych decyzji i pomysłów tyle historycznych co naiwnych. Dlatego też zapewne ok. 1874 r. zaczął malować. W tym samym Instytucie Technicznym na Wydziale Malarskim studiowało wielu później sławnych krakowskich artystów, ich styl i cel życia na pewno bardziej odpowiadał Łuskiemu

niż kolegów z Techniki kształcących się, niejednokrotnie zgodnie z życzeniami rodziców, na zasobnych inżynierów jakiegoś tam CK urzędu.

Nadwrażliwość Łuskiemu miała także podłoże religijne. W późniejszym czasie malował wiele scen religijnych wybierając zwykle tematy kontrowersyjne jak np. „Savonarola”¹² lub „Przymusowa komunika”. Zły chyba w opozycji do religii katolickiej. W roku 1871 przyjęto go do szkoły jako katolika, ale już w 1874 r. figuruje w księgach szkolnych jako uczeń wyznający religię prawosławną. Nie ma chyba mowy o pomyłce skoro szkoła znana była z porządku, a w arcykatolickiej Monarchii Habsburskiej wyznanie ucznia nie było rzeczą mało istotną. W latach późniejszych, gdy Łuski studiował w Szkole Sztuk Pięknych, zapisano w rubryce wyznanie znak zapytania. Wszystko wskazuje na to, że to on sam stawiał sobie wiele znaków zapytania o sens i cel swojego życia.

Trudno z całkowitą pewnością stwierdzić, jak wyglądało życie Łuskiemu bezpośrednio po zakończeniu nauki. Według powszechnej opinii podjął pracę jako urzędnik-inżynier na kolei. Ponieważ potwierdzają to wszystkie źródła, nie można tego zakwestionować, rodzą się jednak pewne wątpliwości. W raporcie z egzaminu z rysunku technicznego i konstrukcji maszyn odnotowano, że Łuski po zdaniu egzaminu w połowie 1874/75 wyjechał z Krakowa¹³. Czy był to wyjazd długoterminowy, który stałby w sprzeczności z możliwością natychmiastowego podjęcia pracy? Można chyba przyjąć, że o długiej nieobecności pojechał odwiedzić strony rodzinne, i że ze względu na stare konflikty pobyt ten nie trwał dłużej niż parę miesięcy. Po powrocie stamtąd mógł najpóźniej w połowie 1875 r. podjąć pracę na kolei, pracę, która — dodajmy — ani swoim charakterem ani perspektywicznie mu nie odpowiadała. Wytrwał jednak w wykonywaniu swojego zawodu do początków 1877 r. Kariera jego jako urzędnika rozwijała się prawidłowo, mógł więc widzieć wyraźnie „wznoszącą się coraz wyżej ścieżkę przyszłości, zapewnienia dobrobytu i spokoju”¹⁴.

Tymczasem niespodziewanie, w niecałe dwa lata po podjęciu pracy, jego życie zmienia się diametralnie. Od początku tego roku w Europie potęgowało się napięcie polityczne pomiędzy Rosją a Turcją na tle sytuacji na Bałkanach, co w ostateczności w kwietniu doprowadziło do wybuchu wojny. Rosyjski plan wojenny zakładał przerzut wojsk i sprzętu m. in. transportem kolejowym przez Rumunię. W trakcie postępującej mobilizacji wśród personelu obsługującego kolej znalazł się W. Łuski. Dlaczego? Tłumaczono ten fakt na dwa sposoby: że musiał on podjąć służbę na kolei jako poddany rosyjski¹⁵; że zmusił go do tego warunki finansowe¹⁶. Drugie tłumaczenie jest zupełnie niedorzeczne zważywszy, że dostawał jako inżynier stałą i niezłą pensję. Nawet gdyby uposażenie, jakie otrzymywał, nie satysfakcjonowało go, co jest mało prawdopodobne, to podjąłby pracę w Rumunii na stanowisku odpowiadającym jego wykształceniu, tymczasem okazało się, że został zwykłym palaczem. Trochę sensowniejsza jest pierwsza koncepcja. Rzeczywiście do Łuskiemu jako poddanego rosyjskiego mogło mieć pretensje rosyjskie Ministerstwo Wojny i mogło ewentualnie przez ambasadę próbować ściągnąć

nę go do służby na kolei. Koncepcja ta wszelako mając pewne teoretyczne podstawy, nie znajduje potwierdzenia w historycznej praktyce działania. Rewolucjoniści wszak rosyjscy uciekali przed służbą wojсковą na teren zaboru austriackiego, gdzie byli praktycznie nieuchwytni i zupełnie bezpieczni. Przypadek taki jak Łuski był odosobniony i jest nieprawdopodobne aby armia rosyjska uruchamiała skomplikowaną machinę działań politycznych dla pozyskania jednej osoby. Gdyby jednak nawet, to chyba tylko po to aby ściągnąć wysokiej klasy specjalistę, a nie palacza. Jednym słowem narzuca się wniosek, że Łuski pojechał do Rumunii dlatego, bo sam tego chciał. Być może była to rozpaczliwa decyzja człowieka, który nie wie, jakie jest jego miejsce w życiu. Akt wiary w to, że porzucenie wszystkiego, co obrzydliwie i przyziemne, zmieni w sposób radykalny jego życie. Na ile prawdziwe już wtedy były słowa ze wspomnienia pośmiertnego zamieszczonego w Petersburskim „Kraju”¹⁷, że odznaczał się „hipokondrią, egzaltacją i nieco mizantropią” trudno orzec, z roku jednak na rok cechy te musiały się potęgować.

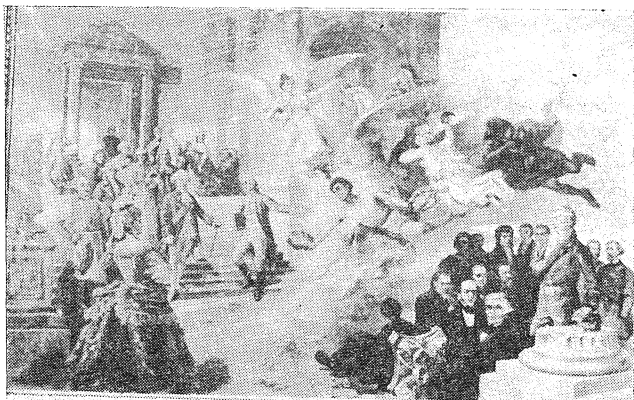
Tak więc najpóźniej w kwietniu 1877 roku Włodzimierz Łuski znalazł się w Rumunii. Przebywał tam około roku. Dla dalszego biegu jego życia był to okres niezmiernie ważny. Nabawił się mianowicie w trakcie pracy bardzo ciężkiej choroby płuc (odmrożenie?), która dokuczała mu aż do śmierci, i ostatecznie była jej przyczyną. Nic dziwnego, nie był przyzwyczajony do ciężkiej pracy fizycznej, a zima 1877/78 roku była niesłychanie ostra. W Rumunii zetknął się po raz pierwszy z ludźmi, którzy pracując niezmiernie ciężko, tak jak i on, wynagradzani byli nieporównywalnie niżej od innych, stojących wyżej w hierarchii społecznej. Gdy w 1878 roku znalazł się na powrót w Krakowie, był na pewno bogatszy o świadomość tej krzywdy, w której miał swój udział. Choć wyścieńczony chorobą, znowu decyduje się na zmianę swojego życia. Widzi się w przyszłości jako artysta — zostaje więc uczniem Jana Matejki. Blisko dziesięć lat po jego śmierci napisano: „Łuski jednym rzutem woli łamać całą swą dotychczasową karierę, porzuca udeptany szlak prozaicznych zajęć urzędniczych i podąża za złudną marą jasnym strumieniem nęcącą go ku sobie”¹⁸. I rzeczywiście droga ku sławie artystycznej stała się dla niego „złudną marą”.

Początkowo wszystko zdaje się układać nadzwyczaj pomyślnie. Matejko jest z niego wyraźnie zadowolony, pod jego kierunkiem Łuski maluje pierwsze poważne dzieło — „Odaliskę”, wystawioną potem zarówno w Krakowie¹⁹ jak i w Warszawie²⁰. Maluje inne prace, pomaga także Matejce przy wykańczaniu jego dzieł. Nie ma żadnych problemów z perspektywą, doskonale rysuje, ale niestety ciągle jest tylko zdolnym amatorem i, co gorsze, wyraźnie przytłoczonym autorytetem Matejki tak, że z czasem staje się jego wiernym i niewolniczym naśladowcą. W tym czasie maluje także, pomny wrażeń z Rumunii, najbardziej głośny i najlepszy obraz „Strajk robotników”. Prywatna i trochę amatorska edukacja pod kierunkiem Matejki trwała blisko cztery lata. Zaczęły dawać o sobie znać kłopoty finansowe. Łuski nie był artystą mogącym utrzymać rodzinę, a był już od 1876 r. żonaty z Wiktorią z Greków i od 1879 ojciec córki

Ewy, później znanej literatki. W tej sytuacji podjęcie w roku szkolnym 1882/83 studiów w Szkole Sztuk Pięknych²¹ nie świadczy o dużym poczuciu odpowiedzialności za los rodziny. Jako 33-letni człowiek zostaje przyjęty na III oddział szkoły. Ze względu na prezentowany poziom artystyczny, a być może i dzięki pomocy Matejki, nie musiał przechodzić wszystkich stopni edukacji i wtajemniczenia w arkana sztuki. Zachowane świadectwo z pierwszego półrocza, jedyny dokument tego czasu, nic nie mówi o postępie Łuski. Jest w całości nie wypełnione, z wyjątkiem wpisu przy dwóch przedmiotach — nie uczęszczał²². Więcej możemy wywnioskować z faktu, że w 1883/84 r. jest już uczniem najbardziej prestiżowego i prezentującego najwyższy poziom oddziału kompozycyjnego.

Na tym oddziale doskonalili swe rzemiosło przez dwa lata. Studiował w elitarnej grupie liczącej ok. dziesięciu uczniów, m. in. wraz z Edwardem Lepszym i Janem Styką. Malował sceny historyczne i religijne, najwyżej cenione wówczas w szkole kierowanej przez Matejkę. Był zresztą wyróżnianym przez niego uczniem²³. Obrazy wówczas powstałe wystawiane były w kilku salonach artystycznych, m. in. w Zachęcie (obraz „W cieplarni”)²⁴, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych („Wspomnienia”, „Odaliska”, „Na wakacjach”, „Odwiedziny”, „Pod Grochowem”, „Chrystus kuszony przez szatana”, „Lekarz domowy”, „Panna de Cazotte”, „Ósmy pułk piechoty”)²⁵, w warszawskim salonie Aleksandra Krywulca (obraz „Odaliska”)²⁶. Spośród tych płócien kilka znacznych rozmiarów zwróciło na siebie uwagę krytyki tak miejscowej jak i zagranicznej²⁷, żadne jednak nie było poważnym sukcesem. Interesująca była na pewno tematyka jego twórczości ale sam poziom, choć obiecujący i poprawny, był po prostu przeciętny, a cała twórczość, co zauważono już wtedy, nie oryginalna i naśladowcza. Wpływ twórczości Matejki zdawał się wzrastać wraz z upływem lat. Łuski zbliżał się już wtedy do czterdziestki. Tak więc na pewno uzdolniony i ceniony uczeń, teoretycznie ciągle mający przed sobą perspektywę, praktycznie osiągnął już górny pułap swoich możliwości. Gdyby Łuski spotkał mistrza, „który ukazałby mu istotny cel malarstwa, piękno przyrody, opanowanie środków technicznych... kto wie, jak potoczyłaby się kariera artysty, który uniósł w swój zawód tyle zapалу i ognia...”, a tak „...padł ofiarą mistrza, stał się prozelitą kierunku sztucznie przez Matejkę stworzonego...”²⁸. W 1886 r., 12. IV. Łuski otrzymał stypendium krajowe im. Jana Matejki. W tym też roku otrzymał nagrodę za kartę tytułową albumu prac artystów (Silva rerum 29. V. 1886 nr 78 s. 351). Dzięki tym osiągnięciom dającym mu pewną niezależność finansową (sprzedał także część swoich obrazów) postanowił wyjechać na dalsze studia artystyczne do Monachium. Rozstał się więc z krakowską Szkołą Sztuk Pięknych.

Na marginesie jego krakowskich studiów warto dodać, że Łuski zakosztował w ich trakcie zarówno jasnych jak i ciemnych stron artystycznego życia. Dokumenty szkoły mówią o pewnych zajęciach i kłopotach, jakie sprawiał jako członek koła artystyczno-literackiego²⁹. Pamiętając o notach z zachowania, które otrzymywał jako uczeń Instytutu Technicznego, można by powiedzieć o kłopotach wychowawczych,



2. Włodzimierz Łuski „Projekt Kurtyny Teatralnej”.

należy jednak pamiętać, że sprawiał je dojrzały mężczyzna. Dokładnie nie wiadomo na czym owe zajęcia polegały, musiały jednak zrobić złe wrażenie bo „*ludzie namiętni*” rozdmuchali całą aferę do tego stopnia, że niewiele brakowało, a cofnięto by Łuskiemu stypendium Matejki³⁰. Ostatecznie podjęto decyzję, że otrzyma rzeczony stypendium ze względu na mający na dniach nastąpić wyjazd do Monachium. Niestety wyjazdu tego nie udało się teraz zrealizować. Uciążliwa choroba, bolesna pamiątka wojny tureckiej, dała znowu znać o sobie. Jej nawrót był na tyle poważny, że zamiast do Monachium Łuski pojechał ratować zdrowie do Krynicy, gdzie mieszkał w domu „*Pod Akacją*”. Dopiero w 1889 r. wyjechał na wymarzone studia artystyczne do „*Mekki*” artystów — do Paryża.

W Paryżu kształcił się w pracowni Ferdynanda Cormona, z czego był bardzo zadowolony. Historyczny i batalistyczny nurt twórczości Cormona leżał jak najbardziej w profilu malarstwa Łuski. Nauka w pracowni, tego posiadającego wysoką pozycję w artystycznym Paryżu malarza kosztowała jednak niemało. W dziale rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej przechowywane są listy pisane przez Łuskę do T.P.S.P.³¹. Listy ciekawe nie tylko ze względu na losy naszego bohatera ale także dlatego, że odzwierciedlają los polskich malarzy kształcących się za granicą. Pierwszy list, najdłuższy, z 21 VII 1889 r. zaczyna się od opisu Paryża — „*miasto Babilon kolebka złego i dobrego, wszystko co za Paryżem to już tylko jego malowanie*”, parę słów poświęca sytuacji innych malarzy polskich we Francji nadmieniając, że w najgorszej sytuacji znajdują się malarze z zaboru austriackiego — rzecz zrozumiała zważywszy na ówczesne stosunki Francji z Monarchią Habsburską. Wszystko to jednak wyraźnie jest tylko wstępem aby poprosić o pomoc w kupnie swojego obrazu „*Karnawał*” za cenę 450 zł. reńskich. Drugi list pisany dziesięć dni później (1 VIII 1889) jest już krótszy. Łuski wspomina tylko o tym, że kształcił się u Cormona, a jest to nauka bardzo dobra ale niestety kosztowna, dlatego obniżając cenę obrazu „*Karnawał*” do 300 zł. reńskich powtórnie prosi o pomoc w jego zakupieniu. Najkrótszy jest list trzeci wysłany z wieży Eiffla; do krótkich pozdrowień dołączona jest wymowna wzmianka, że obraz „*Karnawał*” sprzeda za 200 zł.

reńskich. Ot, samo życie. Za zachwyty nad Paryżem, korzyści i przeżycia artystyczne trzeba było płacić nieustępliwym wysiłkiem dla zdobycia środków do życia.

Przez cały czas paryskich studiów Włodzimierz Łuski żył z dnia na dzień, nie dojadł i bardzo dużo pracował — pracował nie tylko przy sztaludze. Jeszcze przed wyjazdem do Paryża ok. 1884 roku zaczął próbować swoich sił w literaturze pisząc małe opowiadania do różnych czasopism. Tu i ówdzie zaczęły rozlegać się głosy o jego talencie literackim. Był to co prawda talent na miarę okwieconego stylu XIX w. ale rzeczywiście władał piórem może nawet łatwiej niż pędzlem. Mimo, że czuł się zdecydowanie bardziej malarzem, coraz więcej czasu poświęcał literaturze. Jeszcze przed wyjazdem do Paryża zaczął pisać powieść życia zatytułowaną „*Wielki rok*”. Zaplanowana w siedmiu tomach powieść miała dotyczyć hipotetycznego przebiegu przyszłej wojny światowej, w trakcie której Polska odzyska niepodległość. Przebieg przyszłej wojny ustalał Łuski nie tylko na podstawie wyobraźni. Zainteresował się poważnie problemami polityki i wojskowości. Studiował mapy, wykreślał domniemane pozycje wojsk, szukał analogii w historii, słowem pisał powieść z uwzględnieniem pewnego pierwiastka prawdopodobieństwa. Do czasu wyjazdu ukończył trzy tomy powieści „*Wypowiedzenie wojny*”, „*Wojna Rosji i Austrii*”, „*Wystąpienie Prus na linię bojową*”, pracował nad tomem czwartym — „*Wystąpienie Francji*”. — Jechał więc do Paryża z konkretnym zamiarem uzupełnienia swoich danych w materiałach. Miał przy sobie grube pliki notatek, tzw. ślepe mapy wojskowe, na które miał zamiar nanosić potrzebne mu informacje. Nie miał jednak wiele rozsądku. Po przybyciu do Francji bardzo chętnie przestawał z francuskimi oficerami, szukał z nimi kontaktu i wdawał się w niedwuznaczne

3. Włodzimierz Łuski „Portret Starca”.



rozmowy wypytując o szczegóły rozmieszczenia wojsk, fortów, dróg dojazdowych, ośrodków mobilizacji itp. Jego materiały pędziły uzupełniane licznymi rysunkami, wykresami, notatkami, których francuskie Ministerstwo Wojny na pewno nie chciałoby ujawnić. Robił to wszystko na domiar złego w czasie bardzo trudnym dla Francji. Odsobniona po klęsce 1870 roku trzecia republika wyraźnie dążyła do zbliżenia z Rosją, przez co automatycznie odgradzała się coraz wyższym murem od Niemiec i Austro-Węgier. Sojusz z Rosją nie dawał jednak gwarancji takiego bezpieczeństwa aby nie obawiać się zadrażnień w stosunkach z państwami centralnymi. Ta typowa sytuacja „między młotem a kowadłem” pogłębiała stan wewnętrzny państwa. Afera Panamska, fala zamachów anarchistycznych, reżim prasowy, wzrost roli policji, napięcie w armii to tylko pojedyncze kreski do ówczesnego obrazu Francji.

Nic więc dziwnego, że na dwa lata przed wielką aferą szpiegowską wybuchła mała, pomniejszona do odpowiedniej skali, „Afera Dreyfussa” z Włodzimierzem Łuskina w roli tytułowej. Zwracający na siebie uwagę malarz, w nomenklaturze francuskiej, austriackiej, został w 1892 roku aresztowany i osadzony w więzieniu pod zarzutem szpiegostwa na rzecz Niemiec. Rzecz nie obyła się bez rozgłosu, o całej sprawie poinformował opinię publiczną paryski dziennik „Le Figaro”, zamieszczając także spis rzeczy znalezionych przy podejrzanym: m. in. 30 ślepych map Francji z naniesionymi bardzo dokładnymi informacjami będącymi tajemnicą wojskową. Na podstawie tych materiałów stwierdzono, iż „jawnem jest, że pozostaje w służbie trójprzymierza”³². Sensacyjną tę wiadomość podały także inne dzienniki paryskie, a niedługo potem informacja o całej aferze dotarła do Polski wywołując bardzo różne i namiętne reakcje.

Cokolwiek by nie mówić w obronie Łuskiny, trudno się dziwić wyczulonej wtedy bardzo policji francuskiej. Tłumaczenie, że materiały te potrzebne mu są do pisanej powieści było mało przekonujące, za to ich zawartość na pewno byłaby interesująca dla sztabów armii państw centralnych. Na domiar złego w mieszkaniu Łuskiny znaleziono obraz przedstawiający tragiczną śmierć Arcyksięcia Rudolfa w Mayerlingu — dzieło o wyraźnym kontekście politycznym. Francja absolutnie nie chciała dopuścić do zadrażnienia stosunków z Austrią, a czy mogło być coś bardziej drażniącego niż przypominanie wydarzenia, które było hańbą Domu Habsburskiego. Epizod ten potraktowano jako prowokację a winny jej Łuskina nieświadomie pogorszył swoją sytuację. W więzieniu traktowano go nad wyraz surowo. Warunki, w jakich przebywał, były fatalne, a dla jego zdrowia po prostu zabójcze. Poniżano go także moralnie, z celi wyprowadzano go tylko na łańcuchu³³. W prasie polskiej pojawiły się protesty ale także namiętne oskarżenia. Do tych ustosunkowała się żona aresztowanego, Wiktoria z Greków, która opublikowała w „Kraju” (Petersburg 1892 nr. 50) notkę wyjaśniającą, kończąc ją w taki oto znamieny sposób: „mam nadzieję, że słowa moje ukoją głęboką boleść moją, jakiej doznałam znalazłszy najzaciętszych wrogów na własnej ziemi, w gronie współbraci”. Jak widać wielu rodaków uwierzyło w oskarżenia policji. Ta wszelako znalazła się w kło-

potliwej sytuacji. Rewelacyjne początkowo materiały, znalezione przy Łuskinie, były tylko poszlaką jego szpiegowskiej działalności. Tutaj niestety, wbrew oczekiwaniom, ślad urywał się definitywnie. Gdy tymczasem okazało się, że powieść „Wielki Rok” w opisywanym przez podejrzanego kształcie rzeczywiście powstaje, a nawet jej pierwszy tom w tym właśnie roku się ukazał, co więcej Łuskina nie zna języka niemieckiego, policja francuska musiała uznać, że ma do czynienia nie ze szpiegiem ale z wyjątkowo niefrasobliwym, nieroztropnym i pechowym artystą. W dwa miesiące od uwięzienia, wobec braku dowodów winy, Łuskina został zwolniony z więzienia. Rzecz jasna odebrano mu zgromadzone materiały i wspomniany obraz przedstawiający katastrofę w Mayerlingu a także, dla ratowania honoru policji, nakazano mu wyjazd z Francji w ciągu 24 godz.

Włodzimierz Łuskina wrócił do domu, do swojego mieszkania w Krakowie przy ul. św. Krzyża 12 krańcowo wyczerpany, cierpiący znowu na chorobę płuc. Nie był to powrót artysty opromienionego sławą. Powoli choroba zaczęła zwyciężać osłabiony organizm. Ostatnie dwa lata jego życia to powolne umieranie. Zdołał jeszcze dokończyć nieszczesny czwarty tom swojej powieści, próbował także malować, niestety z dużo gorszymi rezultatami niż poprzednio. Do ciężkiego stanu zdrowia dołączyło się jeszcze znaczne przygnębienie psychiczne. Zmarł w Krakowie 3 IV 1894 roku, pochowany został na cmentarzu Rakowickim. Symbolicznego wymiaru nabiera fakt, że nie przeżył swojego mistrza nawet o rok. Umarł, gdy Kraków trwał jeszcze w żałobie po śmierci J. Matejki. Może dlatego nasze miasto nie zauważyło śmierci malarza, który próbował kroczyć po śladach wytyczonych przez twórcę „Hołdu Pruskiego”. W prasie ukazało się kilka, często zdawkowych nekrologów, a środowiska artystyczne „na wieniec się nie zdobyły”³⁴. Bardzo krótko przetrwał też w pamięci. Pamiętano o nim tak długo, jak długo ukazywały się kolejne tomy jego powieści „Wielki Rok”, o której mówiono wtedy np. „...nie pamiętam aby od czasu cyklu historycznych powieści Sienkiewicza czytano coś tak chciwie”³⁵. Ostatni, piąty tom jego powieści dopisała córka Ewa „przedłużając życie” swojego ojca. Potem już tylko tu i ówdzie ukazywały się nieliczne wzmianki nie budząc specjalnego zainteresowania. Ciężki los stał się udziałem pozostałej przy życiu rodziny. Wiktoria usiłowała sprzedawać jego obrazy, ale nie było to łatwe, o czym świadczą pełne niepokoju jej listy do Seweryna Bohma. Dopiero po przeniesieniu się do Zakopanego i założeniu tam małego pensjonatu los wdowy i jej córki ustalili się na godziwym poziomie.

Historia życia Włodzimierza Łuskiny stanowi dla historyka jedno pasmo zagadek i białych plam. Jedynie jego krewny, Karol Marcelli Szerląg, opierając się częściowo na wspomnieniach rodzinnych, opracował jego życiorys, który złożył w dziale rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Dlatego nie przeceniając roli Łuskiny w historii polskiego malarstwa i literatury i nie używając poważnych albo demagogicznych argumentów wydaje się, że należało przypomnieć jego postać.

* * *



4. Włodzisław Łuski „Delegacja Robotników u Fabrykanta.

W zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa znajdują się cztery dzieła autorstwa Włodzisława Łuskiego. Są to dwa projekty kurtyny teatralnej (nr inw. 449/VI, 3045/VI), portret starca (nr inw. 171/III) oraz zasługujący na szczególną uwagę, eksponowany na wystawie stałej „Z dziejów i kultury Krakowa” obraz „Delegacja strajkujących u fabrykanta”. Jest to obraz olejny o wym. 50×60 cm przedstawiający grupę robotników w kantorze fabrycznym, najprawdopodobniej delegację pracowników fabryki. O ile sama treść obrazu jest czytelna i sugestywna, wyrażnie przedstawiając scenę strajkową, o tyle pochodzenie samego obrazu jest intrygujące i niejasne.

Na początek oddajmy głos tym, którzy choćby przy okazji o tym obrazie pisali. Karol M. Szerłaż dwukrotnie wspomina o obrazie „Strajk robotników” jako o najlepszym dziele swego przodka. Pierwszy raz w Polskim Słowniku Biograficznym stwierdził tylko, że dzieło to zostało pochlebnie przyjęte przez krytykę. Dużo więcej miejsca poświęcił mu w innym szkicu biograficznym pisząc m. in., że obraz ten był jednym z najlepszych, „bo całkowicie oryginalnym”³⁶ w twórczości Łuskiego oraz że nigdy nie był wystawiany w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdyż od razu został sprzedany zagranicę. Opisując go K. M. Szerłaż opierał się na szkicu rysunkowym oraz oryginalnej fotografii, które przechowywała Ewa Łuskińska. Niestety autor nie podaje daty powstania obrazu, stwierdza tylko, że jest to jeden z pierwszych obrazów Łuskiego, który namalował po uwolnieniu się od wpływu Matejki. Jest to więc informacja zawierająca sprzeczność, gdyż jeżeli w ogóle Łuskiński malował samodzielnie, to nie w początkowym a końcowym okresie swojej twórczości.

Emanuel Świekowski napomyka raz o obrazie „Strajk robotników” stwierdzając, że „znalazł większe uznanie”³⁷, nie dodając nic więcej pomocnego zwłaszcza w kwestii datowania.

Na pierwszy skromny ślad trafiamy przeglądając 17 nr czasopisma „Naprzód” z 1893 r. Opisany jest tam obraz Łuskińskiego zatytułowany „Koniec stulecia”

przedstawiający wybuch strajku robotniczego. Sądząc z opisu przedstawiona scena jest identyczna z tą, którą opisał na podstawie fotografii Karol M. Szerłaż, a także ze sceną wyobrażoną na obrazie znajdującym się w Muzeum Historycznym m. Krakowa. „Robotnicy wchodzą gromadnie do kancelarii fabrykanta wytłuszczając mu swe żądania. Bardzo dobrze wydatnił artysta na swym obrazie różnicę pomiędzy wynędzniałymi ale pełnymi zapału postaciami robotników a upartą i bezmyślną fizjonomią fabrykanta, który z głupawo chytrym uśmiechem słucha przemawiającego doń robotnika”³⁸. Artykuł pisany jeszcze za życia artysty pozwala nam tylko zamknąć ramy powstania obrazu najpóźniej na pierwszej połowie 1893 r. Tymczasem w cytowanym wyżej pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Świekowskiego w spisie wystawianych obrazów pod rokiem 1890 znajduje się obraz Łuskińskiego zatytułowany „Koniec stulecia”.

Układ z pewnością ideintyczny z opisywanym w „Naprzodzie”. Możemy więc datę jego powstania przesunąć na rok 1890. Źródła współczesne Łuskińskiemu nie umożliwiają datowania dokładniejszego, choć jeszcze we wspomnieniach pośmiertnych znajdujemy wzmianki o tym obrazie. W „Kraju” np. stwierdzono, że obraz „Koniec stulecia” znaczny swoimi dużymi rozmiarami „zyskał uznanie i poklask”³⁹. Mało przydatne są także opracowania nowsze. Dobrowolski np. nie powołując się na żadne źródło stwierdza, że Łuskiński w latach przełomu wieków malował różne sceny strajkowe i zalicza go do tak zwanych malarzy społecznych. Przyjmując tę wiadomość za prawdziwą można uznać, że wzmianki cytowane wyżej dotyczą nie jednego lecz wielu obrazów o tej samej tematyce. Zaprzecza temu jednak kwerenda przeprowadzona w polskich muzeach. Podobnie nawiązując do społecznego nurtu w malarstwie Jerzy Kozłowski wspomina o obrazie W. Łuskińskiego „Nadejdzie jednak dzień zapłaty”, dzięki jednak temu, że był reprodukowany w „Kalendarzu Robotniczym” PPSD za rok 1915, możemy stwierdzić bez wątpienia, że jest to obraz identyczny z obrazem znajdującym się w zbiorach naszego muzeum. Dzieło to jest ostatnim dostępnym dla nas źródłem. Oględziny jego prowadzą do następujących wniosków:

- obraz z całą pewnością jest malowany przez W. Łuskińskiego, jest sygnowany i malowany w sposób typowy dla tego artysty,
- przedstawia na pewno scenę strajkową i jest zgodny z opisem „Strajku Robotników”, „Końca Stulecia” oraz identyczny z obrazem „Nadejdzie jednak dzień zapłaty”.
- Datowanie obrazu jest na tyle niewyraźne, że jedynie można domyślać się, że został namalowany w 1891 lub 1893 roku,
- poziom artystyczny obrazu nie usprawiedliwia wysokich ocen, jakie otrzymały w zeszłym stuleciu obrazy „Strajk Robotników” i „Koniec Stulecia”.

Podsumowując trzeba z żalem stwierdzić, że dostępny materiał nie prowadzi do pewnego ustalenia ani czasu i genezy powstania dzieła ani do wyjaśnienia czy powtarzające się w źródłach tytuły dotyczą jednego czy kilku obrazów. Problem nie jest tylko akademicki. Jeżeli Łuskiński rzeczywiście, jak chce Karol M. Szerłaż namalował „Strajk Robotników” na progu

swojej twórczości, czyli ok. 1878—80 r., znaczyłoby to, że jest pierwszym polskim malarzem, który podjął w malarstwie tematykę robotniczą, a jego obraz pierwszą w Polsce świadomą manifestacją krzywdy robotniczej.

Pierwszym źródłem artystycznym, jakim rozporządzamy mówiąc o malarstwie społecznym⁴⁰, to strona tytułowa gazetki więziennej „Głos Więźnia” (Nr 2) z roku 1879, na której zamieszczono ilustrację symbolizującą przymierze chłopów z robotnikami. Jest to jednak rysunek prymitywny i oczywiście nieporównywalny z mimo wszystko wypracowanym obrazem, jakim był „Strajk...” Łuski.

Wobec braku dowodów trzeba z konieczności rekonstruować dzieje obrazu na podstawie swobodnego procesu poszlakowego. Prowadząc go po wykluczeniu wszystkich sprzeczności, trzeba wydać następujący wyrok, pozostający w zawieszeniu aż do czasu, gdy szczęśliwy traf poda do ręki argumenty przemawiające za jego słusnością lub nie.

Włodzimierz Łuski po powrocie z Rumunii, mając świeżo w pamięci swoją pracę jako robotnika na kolei, natrafia na czas, gdy działalność agitacyjna w Galicji Bolesława Limanowskiego i Ludwika Waryńskiego stwarza w Krakowie klimat nieśmiałej przychylności i zainteresowania dla postulatów robotniczych. W tym czasie, być może pod wpływem konkretnego wydarzenia (np. proces krakowski z 1880 r.), maluje obraz „Strajk Robotników”. W pracę tę wkłada wszystkie swe umiejętności i wykorzystuje z rozmachem swój talent, dzięki czemu praca „zyskuje większe uznanie”, a także zostaje sprzedana dość szybko za granicę. Do przyjęcia tej tezy uprawnia kilkakrotnie przywoływana biografia autorstwa K. M. Szerłaga, pisana przecież na podstawie wspomnień córki Ewy oraz właśnie owa powtarzająca się wzmianka o pochlebnym przyjęciu dzieła przez krytykę. Otóż wydaje się mało prawdopodobne aby obraz o tej tematyce mógł być zaakceptowany w czasie, gdy odbiorcami sztuki byli ludzie, którym w żadnej mierze nie mogło zależeć na burzeniu istniejącego porządku społecznego. Jeżeli jednak tak się stało, to mogło być to możliwe tylko na fali entuzjazmu, jaki miał miejsce po procesie krakowskim socjalistów z 1880 roku, kiedy to daleka od radykalizmu społecznego i sympatii dla socjalizmu społeczność miasta stała się, jak nigdy, przychylna uwięzionym działaczom robotniczym.

Obraz, który Łuski wówczas namalował, musiał być znacznie większy od znajdującego się w naszym muzeum. Przedstawiał jednak z pewnością tę samą scenę — choć z pewnymi różnicami. Np. postać siedzącego fabrykanta wyobrażał mężczyzna młodszy i szczuplejszy, o czym wiemy dzięki zachowanej fotografii szkicu tej postaci. Fabrykant siedział w identycznej postawie w garniturze z widocznym binoklem, zwisającym z kieszeni kamizelki na łańcuszku. Identyfikację też przedstawiała się grupa robotników opisana dokładnie przez Szerłaga, podobnie jak inne fragmenty obrazu (np. stojący na pierwszym planie taboret z rzuconymi nań płaszczem, laską, melonikiem i rękawiczkami).

W dalszym ciągu kariery W. Łuski nie rozwijał w swojej twórczości wątku społecznego. Wszystko

wskazuje więc na to, że był pierwszym malarzem krzywdy robotniczej, ale malarzem jednego dzieła. Powstaje więc pytanie, skąd wzmianki o innych obrazach? skąd obraz w naszym muzeum? skąd wreszcie stwierdzenie Dobrowolskiego o rewolucyjnej twórczości Łuski? Opierając się na zebranych materiałach trzeba jednoznacznie orzec, że w twórczości jego nie ma żadnego obrazu, który przedstawiałby inną scenę poza tą ze „Strajku Robotników”. Przypisywanie Łuski przez Dobrowolskiego twórczości rewolucyjnej jest wynikiem czasu, w którym jego praca została napisana⁴¹, kiedy rzeczą ideologicznie słuszną i potrzebną było doszukiwanie się gdziekolwiek wątku społecznego, oraz „chrzczenie” mianem „rewolucyjny” lub „robotniczy” każdego malarza, który choćby otarł się o tę tematykę. Jest więc nadużyciem nie mającym pokrycia ustawianie Łuski pod takim szyldem. Jeszcze większym nadużyciem jest sugerowanie, że podejmował tematykę „socjalistyczną”⁴². Owszem był poruszony niedolą robotniczą której sam zakosztował, a jego obraz stanowił na pewno świadomą manifestację artystyczną, człowieka „...pogardzającego zginięciem karku...” i „prawdomównego”⁴³, ale o socjalizmie wiedział niewiele. Być może nie oskarżał socjalistów, tak jak inni, o chęć totalnego burzenia dobru, starego porządku, miał na pewno więcej zrozumienia dla nowej ideologii ale o tyle, o ile dotyczyła ona krzywdy ludzkiej a nie zawiłych praw rozwoju dziejowego i rewolucyjnych obietnic lepszej przyszłości. Łuski socjalistą po prostu nie był.

Obrazy, które powstały później, to repliki pierwowzoru. Z zachowanych źródeł wiemy, że malował je co najmniej dwukrotnie. Pierwszą wykonał na krótko przed swoim wyjazdem do Paryża, być może z przeznaczeniem na sprzedaż za granicą. Obraz zatytułowany „Fine de Siècle” („Koniec stulecia”) wystawiony został w TPSP a także zauważony na łamach „Naprzodu”. Był zbliżony do pierwowzoru zarówno pod względem rozmiarów jak i poziomu artystycznego, nie może być to jednak obraz ten sam, gdyż „Strajk Robotników” został dużo wcześniej sprzedany za granicę⁴⁴. „Fine de Siècle” wywedrował najpewniej z Polski tą samą drogą.

Będąc w Paryżu, cierpiąc z powodu braku pieniędzy i mając kłopoty ze sprzedażą swych dzieł, Łuski wrócił przypuszczalnie do obrazu, który dziesięć lat wcześniej dobrze był sprzedął. W ten sposób, z pobudek finansowych namalował w 1891 roku trzecią replikę, którą następnie wysłał w celu sprzedaży do kraju. Byłby to obraz, który nie wiadomo w jakich rękach się znajdując, był reprodukowany w kalendarzu PPSD na rok 1915 a w roku 1971 został zakupiony przez Muzeum Historyczne m. Krakowa od p. Jerzego Wątorskiego zamieszkałego w Krakowie. Były właściciel obrazu, dziś już nie żyjący, nie pozostawił żadnych dokumentów, które pomogłyby w ustaleniu 80-letnich losów obrazu, nic także nie wie o nich jego rodzina. Najpewniej pozostawał w kraju w rękach prywatnych aż do momentu sprzedaży do Muzeum. Jest dużo słabszy od dwu poprzednich, nie jest możliwe aby o nim pisano jako o dziele, które zasługuje na uznanie. Nie widać po nim tej „wybornej perspektywy”⁴⁵, która podobno dzięki studiom technicznym cechowała twórczość Łuski. Stojący

na pierwszym planie taboret z rzuconymi nań częściami garderoby namalowany jest po prostu niedbale. Leżąca np. na wierzchu laska zgodnie z prawami statyki powinna osunąć się na ziemię. Postać przemawiającego robotnika trzyma rękę wyciągniętą ku górze w geście tyle dramatycznym i groźnym co sztucznym. Cała zresztą jego postać jest nieprzekonywująca podobnie jak postać fabrykanta, o której na pewno nie można powiedzieć aby była tak wyrazista, jak opisywana w „Naprzódzie”. Stosunkowo najlepsza jest grupa robotników stojąca na drugim planie i fragmenty martwej natury zdradzające duży wpływ Matejki na artystę. Zwłaszcza stojący w tle robotnicy namalowani zostali z ekspresją i dużym ładunkiem przeżyć psychologicznych.

Jakkolwiek byłaby jednak ocena artystyczna obrazu nie można zapomnieć, że jest to pierwszy w historii naszego malarstwa obraz o tematyce robotniczej, namalowany przez artystę, który nie był w stanie przewidzieć, jak wielką karierę zrobi kilkadziesiąt lat później malarstwo społeczne. Nie można także zapomnieć, że obraz „Strajk Robotników” został zauważony nie wtedy, kiedy mógł być reklamowany ze względów politycznych i propagandowych lecz dlatego, że był manifestem artysty, czulego na ludzką krzywdę.

P R Z Y P I S Y

¹ *Polski Słownik Biograficzny* (dalej PSB), Karol Marcelli Szerląg T. XVIII/4 s. 578.

² Auderska Halina, *Uczone obiady na Zamku, Stolica* 1971 nr 45.

³ Archiwum Państwowe w Krakowie (dalej APK), SPK Ks. wpis. 1874/75 l. p. 157.

⁴ Szerląg Karol Marcelli — B. J. Rkp przyb. 47/71 z. 1, s. 2.

⁵ Tamże.

⁶ APK, SPK Ks. wpis. 1871/72.

⁷ APK, SPK 137 l. p. 130.

⁸ Tamże, SPK 139 l. p. 80

⁹ Tamże, SPK 140 l. p. 132

¹⁰ Tamże, SPK 102 Raporty za rok szk. 1874/75.

¹¹ „Kraj”, Petersburg 1894 nr 14 s. 12.

¹² „Świat”, 1874 s. 193.

¹³ APK, SPK 102 Raport z egzaminu z rysunku i konstrukcji machin.

¹⁴ Piątkowski Henryk, *Album sztuki polskiej*, s. 117.

¹⁵ Szerląg K. M. — op. cit.

¹⁶ „Kraj”, Petersburg 1894 nr 14 s. 12.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Piątkowski Henryk — op. cit. s. 117.

¹⁹ Swieykowski Emanuel, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, 1854—1904 s. 93.

²⁰ Płażewska Maria, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta 1800—1906*, w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* t. 10: 1966.

²¹ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Wrocław 1959 s. 244.

²² Wykaz uczniów Szkoły Sztuk Pięknych 1852—1884 — Arch. ASP w Krakowie.

²³ PSB, Karol Marcelli Szerląg, T. XVIII/4 s. 578.

²⁴ *Katalog prac wystawionych w Zachęcie 1860—1914* s. 205.

²⁵ Swieykowski E. — op. cit. s. 93.

²⁶ Płażewska M. — op. cit. t. 10 1966.

²⁷ „Świat” 1894 s. 172.

²⁸ Piątkowski H. — op. cit. s. 118.

²⁹ *Materiały do dziejów ASP w Krakowie*, Wrocław 1959 s. 244.

³⁰ Archiwum ASP, *Dziennik spraw wychodzących S.S.P. 1883—1911* wpis z dnia 14. 04. 1886.

³¹ Listy Łuski i jego żony Wiktorii do T.P.S.P. — B.J. dział rękopisów 6690 III — 264, 265, 267, 270.

³² „Kraj”, Petersburg 1892 nr 50 s. 21.

³³ „Kraj”, Petersburg 1892 nr 51 s. 25.

³⁴ „Kraj”, Petersburg 1894 nr 13.

³⁵ Tamże.

³⁶ Szerląg K. M., B. J. rkps, przyb. 47/71, z. 1 s. 3 i 15.

³⁷ Swieykowski E. — op. cit. s. 28.

³⁸ „Naprzód” 1893 nr 17 s. 3.

³⁹ „Kraj”, Petersburg 1894 nr 14 s. 12.

⁴⁰ Kozłowski Jerzy, *Proletariacka Młoda Polska*, W-wa 1986.

⁴¹ Dobrowolski Tadeusz, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, s. 173, s. 9.

⁴² Kozłowski Jerzy — op. cit. s. 17.

⁴³ „Kraj”, Petersburg 1894 nr 14 s. 12.

⁴⁴ Szerląg K. M., B. J. rkps, przyb. 47/71 z. 1 s. 15.

⁴⁵ „Kraj”, Petersburg 1894 nr 14.

