

Izabela Trzcńska

Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie

ORCID: 0000-0002-2970-6336

ŚWIATY FANTASTYCZNE JULII I KAZIMIERZA STABROWSKICH. EZOTERYCZNE TROPY W SZTUCE MŁODOPOLSKIEJ¹

Julia (1869–1941) i Kazimierz (1869–1929) Stabrowscy byli artystycznym małżeństwem, które na początku XX wieku cieszyło się dużą sławą. Twórczość Kazimierza jest dzisiaj dość dobrze znana i zachowana (choć wiele jego obrazów zaginęło), w czym wielka zasługa Julii, która dbała o spuściznę męża. Natomiast jej dzieła znamy tylko z nielicznych zdjęć i opisów z epoki. O Julii zwykło się powtarzać, że zrezygnowała ze swoich ambicji i ukryła się w cieniu męża, przyczyniając się do rozwoju jego sławy. Nawet jeśli tak było, można założyć, że jej osobowość, a także twórczość, ta znana i ta nieznana, stały się nie tylko tłem, lecz także znaczącym punktem odniesienia dla malarstwa Kazimierza. Tym, co wyróżniało ich podejście do sztuki, było konsekwentne konstruowanie fantastycznych światów, zakorzenionych w wyobraźni romantycznej i traktowanych nie tylko jako baśniowa narracja, lecz jako opowieść o istocie rzeczywistości i o nich samych.

Podróż do źródeł

Kazimierz Stabrowski urodził się w Kruplanach na Grodzieńszczyźnie². Szkołę realną ukończył w Białymstoku. W 1887 roku został przyjęty do Cesar-

¹ Praca naukowa dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa”: *Programy alternatywnej duchowości na Śląsku Cieszyńskim od końca XIX w. do lat 70. XX w.* (nr projektu NdS/529030/2021/2021), kwota dofinansowania 581.147,00 PLN, całkowita wartość projektu 581.147,00 PLN.

² Biografię i twórczość Stabrowskiego jako pierwsza przybliżyła Lija Skalska, chociaż w jej artykułach zabrakło odniesień do jego ezoterycznych zainteresowań. Autorka przeanalizowała



skiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Rozpoczął naukę w klasie odlewów gipsowych, ponieważ program tego ośrodka był wówczas dość archaiczny i koncentrowano się raczej na nauczaniu studentów określonych umiejętności niż na rozwijaniu ich indywidualnych talentów w pracowniach uznanych już twórców. Stabrowski od początku dał się poznać jako student obdarzony wyjątkowymi zdolnościami, co potwierdziły przyznane mu w trakcie nauki nagrody i wyróżnienia, a przede wszystkim medale, jakie otrzymał za artystyczne postępy.

W 1892 roku, a więc po pięciu latach studiów, zapragnął wyruszyć do Ziemi Świętej. Urzędową prośbę o przyznanie paszportu motywował względami artystycznymi, wskazując, że wyjazd umożliwiłby mu wykonanie szkiców koniecznych do namalowania obrazu, który zamierzał przygotować na zakończenie tego etapu studiów, a następnie zaprezentować na wystawie petersburskiej Akademii. Władze uczelni, a w konsekwencji również urzędnicy carscy, zaakceptowały prośbę i Stabrowski mimo niewielkich środków finansowych, którymi dysponował, wyruszył w końcu kwietnia 1892 roku przez Odessę i Stambuł do Jerozolimy, odwiedził także Egipt. Wrócił w rodzinne strony w połowie lipca tego roku. Podróż na Wschód dostarczyła mu spodziewanych wrażeń i materiałów, na trwałe określiła też zainteresowanie Stabrowskiego osobliwościami kultury tego regionu, do którego wracał potem jeszcze niejednokrotnie (na przykład w 1895 roku wyruszył do Samarkandy, wyjeżdżał na Bliski Wschód także po I wojnie światowej). O tej fascynacji przypominały liczne obrazy ukazujące zanurzone w słonecznym świetle wielobarwne sceny zaczerpnięte ze wschodnich targów i uliczek, które malował w ciągu całego życia.

Wieści o śmiałej peregrynacji Polaka odbiły się w kraju szerokim echem i szybko przerodziły się w legendę, a Stabrowskiego już za młodu uznano za nieustraszonego podróżnika, który nie bacząc na trudy wyruszył w świat w poszukiwaniu nieznanego. Moda na egzotykę nie wyczerpywała jednak celów wyjazdu malarza, a wiele wskazuje na to, że szukał on w tej podróży także doświadczenia religijnej inicjacji rozumianej w sposób niezwykle osobisty. Potwierdziło to świadectwo o. Norberta Golichowskiego, który spotkał się w Jerozolimie z malarzem, a nawet został tam jego spowiednikiem. Szacowny bernardyn na prośbę redaktorów krakowskiego czasopisma „Świat” napisał zamieszczony na łamach tej gazety

natomiast dokumenty związane z osobą Stabrowskiego, które znajdują się w petersburskim archiwum państwowym, zob. L. Skalska-Miecznik, *Kazimierz Stabrowski – lata studiów i początki działalności twórczej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1975, t. 19, s. 575–657; por. też, *Stabrowski Kazimierz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 2002, t. 49, s. 275–278. Por. również D. Konstantynów, *Stabrowski Kazimierz*, w: *Polski Petersburg*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/stabrowski-kazimierz> [21.03.2021].

O ezoterycznych wątkach w jego twórczości wspomina Anna Mikołajko, *Peintres de l'âme*, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 180–186.

list, w którym podkreślił pielgrzymkowy charakter eskapady Stabrowskiego, wyrażając się o młodym malarzu w słowach pełnych rewerencji:

Było to w 1892 r. w miesiącu czerwcu. W Jerozolimie zjawił się młody akademik i stanął w hospicyum zakonu naszego. Przedstawiłem mu się jako rodak i wyraziłem chęć służenia czem mogłem. Podał mi swe nazwisko i okazał prace swoje; zarazem powiedział, że przybył do Palestyny w zamiarze wymalowania obrazu, ubiegać się mającego o złoty medal. W ciągu pobytu swego w Jerozolimie malował ustron z pomiędzy stacyi VIII a IX, tudzież szkicował inne miejscowości, przyczem jakiś urwisz turecki zasypał mu piaskiem świeżo nakreślony obraz bramy damasceńskiej. Oprócz prac artystycznych podjął inną dla duszy swojej. Odprowadził przed podpisaniem rekolleksje, spowiedź i otrzymał z rąk X. Paschalisa Apodia, biskupa sufragana jerozolimskiego, w katedrze sakrament bierzmowania d. 13 czerwca 1892 r. Ubogi, skromny akademik, z torebką na plecach i kijem w ręku budził cześć dla siebie i rodaków; Włosi zaś spod oka na niego, jako na biedaka, spoglądali. Niechże te słowa moje będą wynagrodzeniem, za przykrości doznane, a zarazem zapewnieniem, że pamięć o nim w sercu moim nie wygasła i szczerze się cieszę, że nagrodę, o którą się starał – pieszą pielgrzymkę po Ziemi Świętej odbywając – otrzymał³.

Wyróżniony obraz Stabrowskiego nie był jednak jednym ze sztychów historycznych miejsc, które znalazły się na trasie jego zwiedzania, lecz przedstawiał postać założyciela islamu i nosił tytuł *Mahomet na puszczy*. Zgodnie z powziętym wcześniej zamysłem, płótno trafiło na konkursową wystawę zorganizowaną jesienią 1894 roku w petersburskiej akademii. Okazała się ona wielkim sukcesem Stabrowskiego, który nie tylko otrzymał upragniony złoty medal, ale też zaskarbił sobie przychyłność krytyków i publiczności w Rosji oraz na ziemiach polskich. Nagrodzony obraz niestety zaginął. Pewna rekonstrukcja zarówno formy, jak i ideowego przesłania kompozycji jest jednak możliwa dzięki notom prasowym poświęconym tej pracy oraz zachowanej rycinie.

W Polsce po raz pierwszy napisano o petersburskiej wystawie w numerze bożonarodzeniowym „Tygodnika Ilustrowanego” z 1894 roku. Autor krótkiej recenzji (podpisany jako „Lucyan”) zaznaczał, że prezentowane w Petersburgu prace miały odzwierciedlać wynik reform wdrażanych wówczas w programie dydaktyki Akademii. Nie chciał wyrokować, czy były to zmiany na lepsze, wspominał jedynie, że w dziełach, które obejrzał, zaznaczyła się skłonność do impresjonizmu, nie precyzując, na czym miałyby ona polegać. Najwięcej miejsca poświęcił polskim

³ *Kronika*, „Świat. Dwutygodnik Ilustrowany” 1895, nr 1, s. 22. Bernardyn Norbert Golichowski (1848–1921) był znanym autorem książek i artykułów. Pracował przez jakiś czas w domu misyjnym w Jerozolimie, po powrocie do Polski pełnił funkcję ministra prowincji.

medalistom, którymi byli Eligiusz Niewiadomski (1869–1923)⁴ oraz Stabrowski. Niewiadomski pokazał obraz o tematyce mitologicznej, przedstawiający rodzinę centaurów w głębi lasu. Tymczasem młodzieńcze dzieło Stabrowskiego stało się potwierdzeniem jego podróżniczych doświadczeń. Recenzent zwrócił szczególną uwagę nie tyle na podjęty temat, co na nowatorską formę dzieła:

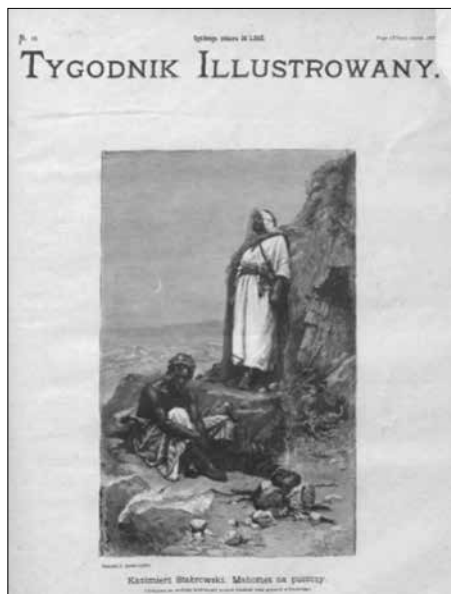
Oparty o skałę Mahomet pogłębiany jest w modlitwie, która go uniosła ponad świat, ponad wszystko. Zamarł w ekstazie. U stóp skały wierny Arab sporządza posiłek. Południowe niebo otacza skałę, modlącego się Mahometa, i nadaje jeszcze większy spokój całemu obrazowi. Świetny pomysł, układ, wyborny rysunek i koloryt nadają tej pracy cechy pierwszorzędnej wartości, a artyście rokują świetną przyszłość⁵.

Wiosną obraz Stabrowskiego pokazano na wystawie w Warszawie. Wysoką ocenę dzieła w rodzimym środowisku potwierdza fakt, że na okładce marcowego numeru „Tygodnika Ilustrowanego” zamieszczono jego rycinę wykonaną w technice drzeworytniczej przez Józefa Łoskoczyńskiego (1857–1928)⁶ [ryc. 1]. Ukazuje ona wyniosłą postać ubranego w długą szatę proroka, przedstawionego z nakrytą głową, z przewieszoną przez ramię sakwą podróżną i zatkniętym za pas długim nożem, opartego o skałę i spoglądającego przed siebie w rozległą przestrzeń. Towarzyszy mu ciemnoskóry, półnagi sługa, siedzący u jego stóp i rozpalający ogień pod metalowym naczyniem. W tle, nisko nad horyzontem wykreślonym przez pofałdowane piaski pustyni świeci wąski sierp księżyca. Na pierwszy rzut oka w tym ujęciu dominujący pozostał niepozawiony patosu i skłonny do stereotypizacji historyzm. Jednakże wybór tematu znacząco wyróżnił Stabrowskiego spośród pasjonatów Orientu, jakich nie brakowało wówczas wśród artystów. Polski malarz reprezentantem duchowego powołania uczynił bowiem postać spoza chrześcijańskiego imaginarium. Ten aspekt tematu został podkreślony w recenzji z warszawskiej wystawy, zamieszczonej wewnątrz przywołanego numeru „Tygodnika Ilustrowanego”. Jej autor wskazywał, że tematem obrazu pozostało zderzenie dwóch sfer – przyziemnej (symbolizowanej przez sługę, któremu krytyk nadał nawet imię) i natchnionej (której przedstawicielem był prorok). Pisał:

⁴ Eligiusz Niewiadomski był niezwykle uzdolnionym malarzem. Niestety, w historii zapisał się przede wszystkim jako zabójca prezydenta Gabriela Narutowicza, por. A. Piber, *Niewiadomski Eligiusz Józef*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 1978, t. 23, s. 72–75.

⁵ Lucyan, *Korespondencja „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 260, s. 398.

⁶ Rycina zatytułowana *Kazimierz Stabrowski: Mahomet na puszczy. Odnaczony na wystawie uczniów Akademii sztuk pięknych w Petersburgu* została wykonana przez J. Łoskoczyńskiego. Znalazła się ona na okładce „Tygodnika Ilustrowanego” z 11 (23) marca 1895 r., zob. tamże, s. 185.



Ryc. 1. K. Stabrowski, *Mahomet na pustyni* (wg drzeworytu J. Łoskoczyńskiego), „Tygodnik Ilustrowany”

Za bohatera swego obrazu [Stabrowski] wybrał Mahometa podczas trzyletnich jego medytacji na pustyni, a zatem w czasie, gdy mu się roiły idee nowej religii, gdy miał swoje widzenia i w marzycielskich tonął zadumach. Jedną z takich chwil kontemplacji przedstawił artysta, zaznaczając umiejętnie duchowy pierwiastek swego tematu i starając się o wydobywanie odpowiedniego nastroju pomiędzy figurą bohatera i jego otoczeniem. W dobrze obmyślanym kontraście zestawiał z przyszłym prorokiem, bujającym myślą w światach nadziemskich, pospolitą postać Saida, który wierny swojemu panu towarzyszy mu na pustyni, ale niezdolny wznieść się z nim duchowo, trzyma się ziemi i celów niższych⁷.

Warto podkreślić pewną rozbieżność zaznaczającą się w odbiorze ryciny Łoskoczyńskiego oraz w cytowanym tekście. Drzeworytnik uwzględnił bowiem nie tyle duchowość, ile siłę i pewność siebie, a nawet sensualność przedstawionych postaci, trudniej natomiast dostrzec w tej kopii wskazywaną przez krytyka „medytację”, „marzycielskie zadumy”, czy „bujanie w światach nadziemskich”. Sylwetka Mahometa przypomina raczej postawę pewnego siebie kupca, gotowego do walki o przetrwanie w trudnym otoczeniu, niż skoncentrowanego na odkrywa-

⁷ Nasze ryciny, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 12, s. 198.

niu rzeczywistości duchowej proroka, a tym bardziej ascety. Jednocześnie trzeba wziąć pod uwagę, że wiele późniejszych prac Stabrowskiego wyróżniała umiejętność uchwycenia swoistego wyciszenia malowanych postaci, ich „stopienia” z otoczeniem, uzyskiwana dzięki mistrzowskiemu przedstawieniu gry światła. Dlatego ta cecha mogła się zaznaczyć także w jego wczesnym dziele, co niekoniecznie potrafił oddać autor okładowej ryciny.

Tak czy inaczej, wybrany temat Stabrowskiego pozostaje wart szczególnego podkreślenia. W 1894 roku Iwan Franko w obszernym artykule opublikowanym na łamach „Wisły” zanalizował podejście do islamu obecne w tradycjach różnych ludów słowiańskich. Znamionowało je przede wszystkim deprecjonowanie roli Mahometa, ukazywanego go jako fałszerza, epileptyka lub po prostu człowieka zwiedzonego przez złe moce. Podsumowywał:

W świecie słowiańskim, który wskutek najścia Mongołów i upadku Bizancjum ze światem mahometańskim wszedł w długowiekowe i tak fatalne nieraz stosunki, legiendy o Mahomecie odbiły się słabo, nie zdobyły sobie prawa obywatelstwa w nazwach ludowych, nie wywołały ważniejszych refleksów ani w piśmiennictwie, ani w tradycji ustnej⁸.

Franko słusznie zakładał, że korzeni tej niechęci należy szukać w historycznych wydarzeniach i licznych krwawych konfliktach, które rozgrywały się na słowiańsko-muzułmańskich pograniczach. Stabrowski przyjął zupełnie inną perspektywę. Być może wynikało to z faktu, że przodkowie malarza mieli korzenie tatarskie⁹, co skłoniło go do określania źródeł swojej tożsamości poza ustalonymi kulturowo ścieżkami. W każdym razie, w przypadku Stabrowskiego bardzo znamienne wydaje się owo szukanie wspólnego mianownika wierzeń uznawanych za odmienne, a nawet wrogie, jak chrześcijaństwo i islam. Wprawdzie nic nie wskazuje na to, by malarz w tamtym okresie zetknął się z założeniami nowoczesnej teozofii, jednakże jego osobiste przekonania były już wówczas bardzo bliskie tym poglądom¹⁰. Dotyczyło to zwłaszcza teozoficznej koncepcji, zgodnie z którą wszystkie religie wypływają w jednego źródła, a więc można przyjąć, że i związane z nimi doświadczenia duchowe zyskują analogiczny charakter w różnych wierzeniach.

⁸ I. Franko, *Przyczynki do podań o Mahomecie u Słowian*, „Wisła” 1894, nr 8, s. 70–96, tu: s. 96.

⁹ Wspominał o tym np. Adam Czartkowski zob. A. Czartkowski, *Mistyk i wizjoner. Wspomnienie o malarzu Kazimierzu Stabrowskim*, „Stolica” 2018, nr 6, s. 40.

¹⁰ Na temat nowoczesnej teozofii i reinterpretacji koncepcji religijnych charakterystycznych dla Towarzystwa Teozoficznego zob. B.F. Campbell, *Ancient Wisdom Revived: A History of the Theosophical Movement*, Berkeley 1980; O. Hammer, M. Rothstein (eds.), *Handbook of the Theosophical Current. Brill Handbooks on Religion*, Leiden 2013.

Cień melancholii i królestwo bogini

Stabrowski długo pozostał wierny swojemu wizerunkowi obieżyświata, do upowszechnienia którego sam się walcie przyczynił, pozując do zdjęć w stroju z orientalnymi akcentami i w charakterystycznym nakryciu głowy. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że ten pełen optymizmu przekaz stanowił jedynie rodzaj maski, skrywającej jego wyjątkowo melancholijne oblicze. Jak już wspominałam, w petersburskim archiwum zachowało się stosunkowo dużo źródeł związanych ze Stabrowskim. Są to jego prośby i oficjalne listy wystosowane do władz uczelni, podania o wystawienie paszportu i o uzyskanie innych pozwoleń. Z jednej strony zbiór ten stanowi wyraziste potwierdzenie totalitarnych procedur administracyjnej maszyny caratu, kontrolującego w sposób niezwykle drobiazgowy, a zarazem dokuczliwy życie poddanych. Z drugiej, paradoksalnie, ujawnia się w nim sporo osobistych problemów Stabrowskiego. Już na początku nauki w Akademii, w 1890 roku, prosił on na przykład o przyznanie mu książki za bardzo dobre wyniki w nauce, by mógł ją przedstawić rodzicom, którzy „(...) nie rozumiejąc istoty zajęć artystycznych żądają ode mnie oczywistych, zrozumiałych dla nich dowodów mych postępów”¹¹.

Z upływem czasu i kolejnymi osiągnięciami artystycznymi sytuacja ta nie uległa poprawie. O fatalnych relacjach z rodzicami wspominała również Wanda Gentil-Tippenhauer (1899–1965), pisząc, że mieli oni uważać syna za jednego z „darmozjadów społecznych”¹². W 1894 w kolejnym liście, zawierającym prośbę o zgodę na urlop i wyjazd na Zachód Stabrowski, wyznawał:

Jestem psychicznie zmęczony. Bardzo smutno układające się sprawy rodzinne jeszcze bardziej pogłębiają stan przygnębienia. W związku z oczekującym mnie konkursem, wymagającym powagi i skupienia, uprzejmie proszę Waszą Wielmożność zezwolić mi na kilkumiesięczny urlop i wyjazd za granicę. Taką podróż traktuję jako środek, który przywróci mi zarówno fizyczne, jak i duchowe siły, bez czego wszelka działalność artystyczna jest niemożliwa. (...) Zwracam się do Waszej Wielmożności z moją wielką gorącą prośbą, gdyż sprawa ta, mogąca wydać się błahą, ma dla mnie znaczenie wyjątkowe; dla jej urzeczywistnienia poniosłem już wiele ofiar, ponieważ potrzebne środki materialne zdobyłem po części kosztem wyrzeczeń¹³.

¹¹ List K. Stabrowskiego do wiceprezydenta Akademii hr. P. Bobrińskiego, 29.12.1890, przekł. polski za: L. Skalska-Miecznik, *Kazimierz Stabrowski...*, s. 578.

¹² W. Gentil-Tippenhauer, *Kazimierz Stabrowski*, „Przegląd Artystyczny” 1929, nr 1–2, s. 8.

¹³ List K. Stabrowskiego do wiceprezydenta Akademii hr. I. Tołstoja, 5.03.1894, przekł. polski za: L. Skalska-Miecznik, *Kazimierz Stabrowski...*, s. 583.

Wprawdzie można założyć, że te zwierzenia, podobnie jak załączone do listu medyczne potwierdzenie anemii, stanowiły jedynie łożawą historię spreparowaną dla zaborców, która miała ułatwić Stabrowskiemu uzyskanie zezwolenia na kolejny zagraniczny wyjazd, jednak w kontekście przytoczonych wyżej świadectw należy stwierdzić, że jego żale były odzwierciedleniem faktycznego stanu rzeczy. Potwierdza to wymownie milczenie artysty na temat domu rodzinnego, który w dojrzałym życiu nigdy nie powrócił w jego twórczości, jako znaczący punkt odniesienia lub choćby ślad upamiętnienia przeszłości.

Literackim odzwierciedleniem tej wizji świata, zdominowanej przez doświadczenie samotności i wyobcowania, stała się zachowana w rękopisie *Legenda*¹⁴, osadzona w orientalnej scenerii przypowieść o losach młodego rycerza, nazwanego Salef. Scenariusz tej fantazji jest dość mglisty, a klucz do jej zrozumienia wykracza poza ramy logiki baśniowej fantastyki, a tym bardziej alegorycznej jednoznaczności. Tym niemniej warto przyrzeć się głównym wątkom wspomnianej narracji, ponieważ pojawiające się w niej symbole powracały potem niejednokrotnie w malarstwie autora, więc z pewnością pozostały dla niego nośnikiem istotnych treści, ponadto wydają się one wyjątkowo oryginalne, nawet gdy rozpatrywać je w odniesieniu do światopoglądowego buntu młodopolskiej bohemy.

Legenda rozpoczyna się w sposób konwencjonalny – przedstawieniem głównego bohatera pogrążonego w smutku i szukającego miłości. Stabrowski pisał:

Wzrok miał smutny, bardzo smutny. (...) Ludzie zwali go rycerzem smętnego oblicza. Był rycerzem, był dzielnym, gotowym bronić uciśnionych, a tych był wiele, bardzo wiele... Tęsknił, czuł, że w ramionach ma moc olbrzymów, że skały gotów kruszyć, lecz że siła ta drzemie, a rozbudzi ją tylko – miłość¹⁵.

W czasie snu na kurhanie rycerz doświadcza onirycznej wizji, w której:

(...) ujrzał światło wielkie, jak gdyby jutrenka weszła i różowym swym blaskiem ogarnęła duszę. – cisza objęła świat w swe rozmarzenie, lecz jemu się zdało, że burza zbywa [?] w jakimś borze dalekim i szumi, lub że huczy morze wezbrane i ciska skały przybrzeżne... To mu tak serce tętniło, zamierało i drżało potęgą nieznaną, a pierś falowała przeczuciem rozkosznem. Pogonił wzrokiem... i ujrzał Ją... oczekiwaną...

¹⁴ K. Stabrowski, *Legiendy*, Proweniencja: archiwum Zenona Przesmyckiego (z teki redakcyjnej „Chimery”), Polona, <https://polona.pl/item/legiendy,MzA2MDAyNjQ/1/#info:metadata> [10.03.2022]. Datowanie tego tekstu nie jest dokładne, a ramy prawdopodobieństwa obejmują 10 lat – 1895–1905. Uważam, że utwór ten najprawdopodobniej powstał w końcu XIX stulecia.

¹⁵ Tamże.

O gdzież potęga, sława i natchnienia, by żar zachwyty i czucia wyrazić. – na to słów nie ma... Łzy mu płynęły, a w duszy odbił głos potężny, lecz jakież cudny!¹⁶

Tajemnicza zjawia wyjawiała rycerzowi, że jej świątynia została zniszczona przed wiekami, a w tym miejscu stanął ołtarz krwawego boga. Zgodnie z opowieścią Stabrowskiego, zetknięcie z pierwotną mocą sacrum ujawnioną w blasku jutrzienki otwarło bohaterowi oczy na piękno świata natury, a jednocześnie na bezmiar ludzkiego cierpienia. Salef dostrzegł bowiem zagubiony i znękany tłum, który podążał w kierunku bogini, manifestującej się w dwojakiej i ambiwalentnej postaci – potężnej władczyni technologicznej cywilizacji, zasiadającej na tronie wzniesionym „na stosie dzieł pergaminowych”, a więc podporządkowującej sobie wszelkie tradycje, a zarazem pięknej dziewczycy, nieuchwytniej, niczym tęczowa, mydlana bańka:

Na szczycie opoki wieczystej, na stosie dzieł pergaminowych, wznosił się tron promienny, a na nim zasiadła niewiasta w klasycznej todze, poważnego oblicza z zadumą na czole i wzrokiem skierowanym w dal. U stóp jej dawał się słyszeć dziwny huk. Tysiące machin brzękało tysiącem łańcuchów, a huk parowych kotłów, gdyby piersi potężnych wstrząsnął powietrzem. Z chmur otaczających czoło wypadały pioruny jasne, a zwijając ognistymi węzami, w krąg jej czoła tworzyły wieniec. – Wtem mignęło lotne koło mieniające się niby bańka mydlana kolorami tęczy, a na jego szczycie różowymi blaski oblane czarodziejskie zjawisko. Była to dziewczica cudownych kształtów. Cała przybrana w welony złote. Koronę marzeń miała na czole, w piersiach w miejscu serca błyskał błędny ogień, w dłoni miała czarodziejski kwiat paproci. Uśmiechnęła się tym tłumom i potoczyła lotnie jak myśl...¹⁷

Tęczowa zjawia nakazała rycerzowi podążać za trzema strumyczkami, które poprowadziły go w głąb puszczy. W trakcie wędrówki „strumyki małe zmieniły w potoki groźne i gdyby morzem nieprzejrzanem otoczyły skałę. A na brzegu fal wezbranych, na złotym rusztowaniu stał złoty cielec”¹⁸. Stojący przed nim kapłan wzywał otaczających go ludzi do oddania czci Jehowie. Zgromadzeni byli gotowi poświęcić na tym ołtarzu najważniejsze wartości swojego życia. Im więcej składali jednak ofiar, tym bardziej wzbierały wody trzech strumieni, w których rycerz rozpoznał krew, łzy i pot. Zaczął więc nawoływać tłum do przerwania błędnego rytuału. Usłyszał wtedy obietnicę, że jeśli sam włączy się w obrzęd, zostanie bogiem, jednak nie bacząc na tę pokusę, uderzył mieczem w ołtarz, chcąc go zniszczyć. Nie

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

miał tyłu sił – zaledwie zarysował bałwochwalczą konstrukcję i sam zginął. Jego ciało zabrał „orzeł myśli”, siedzący u stóp bogini, a na grobie bohatera wyrosło drzewo. W podsumowaniu Stabrowski napisał, że szum jego liści wzywa innych młodzieńców do naśladowania „smętnego rycerza”, pragnącego obalić fałszywe sanktuarium.

Legenda niewątpliwie świadczy o tym, że w końcu XIX stulecia Stabrowski pozostawił ramy historyzmu za sobą, a nurtem, z którym w pełni się utożsamiał, stał się młodopolski symbolizm, pełen ezoterycznych i obrazoburczych skojarzeń. Osobliwy tekst odzwierciedla też gruntowną zmianę, jaka nastąpiła w poglądach malarza. Zauważmy, że usytuowanie ołtarza na skale w otoczeniu jakby morskich wód przypomina panoramę bezkresu pustyni, w której Stabrowski umieścił postać proroka Mahometa. Karykaturalne wyobrażenia złotego cielca i składanych mu ofiar wpisują się w krytykę zarówno żydowskich, jak też muzułmańskich, a nawet chrześcijańskich ceremonii, skoncentrowanych wokół idei oddania samego siebie i poświęcenia własnych pragnień na rzecz wartości uznawanych za wyższe. W *Legendzie* przeciwwagą dla takiego skostniałego, fałszywego i przynoszącego jedynie cierpienie systemu stała się wieloraka postać bogini, nazwanej „ubóstwioną”, a w swej paradoksalności obejmującej życie i śmierć. Motyw korowodu, przekształcającego się w błędne koło, charakterystyczny był dla młodopolskiej sztuki i literatury. W tekście Stabrowskiego zyskał on nowy, niełatwy do interpretacji kontekst związany z figurą Wielkiej Matki, ponieważ ani ona, ani jej wybrańcy nie dysponują mesjańską skutecznością wystarczającą do powstrzymania pełnego cierpienia orszaku. Bogini nie przynosi więc zbawienia, stanowi natomiast źródło swoistej gnozy, która nie ujawnia wprawdzie przyczyn cierpienia jako takiego, lecz demaskuje religijnych uzurpatorów, podających wiernym fałszywe rozwiązania. Dzięki temu wskazuje ona drogę do przezwyciężenia uwikłań ślepego losu.

Wyobrażenie bogini obecne w sztuce Stabrowskiego łączy się nierozzerwalnie z osobą jego żony urodzonej w Kownie, Julii z domu Janiszewskiej¹⁹. Osieroconą w wieku czterech lat przez ojca dziewczynką zajął się brat jej matki, Antoni Bitny-Szlachto, który troszczył się o wykształcenie utalentowanej siostrzenicy.

¹⁹ Do tej pory nie poświęcono postaci i twórczości Julii Stabrowskiej obszerniejszych studiów. Najważniejsze opracowania przygotowane wyszły do tej pory, podobnie jak w przypadku jej męża, spod pióra Liji Skalskiej-Miecznik, por. L. Skalska-Miecznik, *Stabrowska Julia*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 2002, t. 49, s. 271–272; teźże, *Julia Stabrowska – zapomniana rzeźbiarka*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1983, t. 27, s. 265–287; teźże, *Julia Stabrowska*, w: *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Katalog Wystawy*, Warszawa 1989, s. 210–211. Zob. także D. Konstantynów, *Stabrowska Julia*, w: *Polski Petersburg*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/stabrowska-julia> [dostęp: 20.05.2022].

W 1886 roku została ona przyjęta do Szkoły Rysunkowej (*Императорское общество поощрения художеств*) w Petersburgu. W 1892 roku – po dwóch latach starań i za zgodą wuja – została studentką petersburskiej Akademii w klasie rzeźby, gdzie należała do pierwszej grupy kobiet zgłębiających tę dyscyplinę sztuki.

Zapewne tu spotkała Kazimierza. Ich znajomość potrzebowała czasu, by przekształcić się w trwały związek. Być może na przeszkodzie stanęły problemy zdrowotne Julii, dość enigmatycznie wspomniane w różnych źródłach, które sprawiły, że studiowała z licznymi przerwami i Akademię ukończyła dopiero po dziesięciu latach. Kazimierz też był daleki od stabilizacji. Trafił wprawdzie do pracowni cieszącego się wielką sławą Ilji Riepina (1844–1930), jednak nie zagrażał w niej długo miejsca, gdyż już w 1897 roku został usunięty z uczelni, podobnie jak inni polscy studenci malarstwa²⁰. Wyjechał wtedy do paryskiej Académie Julian, gdzie studiował dwa lata. Dzięki temu jego warsztat malarski i artystyczną wrażliwość bardziej niż historyczny realizm Riepina ukształtowało zetknięcie z nowoczesnymi stylami malarstwa, a więc z akademizmem w wydaniu francuskim, a przede wszystkim z impresjonizmem, a nawet fowizmem²¹. Jego indywidualne poszukiwania twórcze pozostały od tej pory specyficzną syntezą tradycji zachodniej sztuki, a zarazem tendencji do formalnych eksperymentów zainspirowanych stylem secesji i symboliczną idealizacją.

Natomiast Julia pozostawała pod dużym wpływem pełnego patosu ekspresjonizmu rosyjskich rzeźbiarzy, u których terminowała, a zwłaszcza Hugona Zalemana (1859–1919) i Władimira A. Bieklemiszewa (1861–1919). Wzniosłość i dynamikę wyrażały także jej najbardziej znane dzieła przygotowywane na zakończenie Akademii. Zawierały one patriotyczne przesłanie i stanowiły ilustrację dramatów Juliusza Słowackiego – *Lilli Wenedy* i *Balladyny*. Pierwsza z rzeźb przedstawiała nierozzerwalnie ze sobą związanych braci Lelum i Polelum, druga – Goplanę [ryc. 2]. Wyobrażenie mitycznych braci zostało przygotowane jako praca dyplomowa i mierzyło prawie 3 metry. Rzeźbiarka wykonała figury w gipsie. Monumentalne dzieło zostało pod względem formalnym ocenione wysoko. Mimo to, Janiszewskiej nie przyznano stypendium, które miało jej otworzyć możliwość kształcenia się za granicą, chociaż bardzo na nie liczyła. Rosyjscy decydenci nie dopatrzili się jednak w jej dziele idei ważnych dla tamtejszej kultury, a podstawowym zarzutem stało się zobrazowanie uznanych za wrogie wątków twórczości

²⁰ Ówczesny rektor wyrzucił Konrada Krzyżanowskiego za rzekomo niewłaściwe zachowanie. Wywołało to sprzeciw studentów polskich i niektórych rosyjskich, którzy podjęli strajk. Decyzją władz Akademii zostali z niej wyrzuceni, por. K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 14.

²¹ Por. M. Zgórniak, *Polish Students at the Académie Julian until 1919*, „RIHA Journal 0050”, 10 August 2012, s. 21 [dostęp: 10.05.2022].

Słowackiego²². Szczęściem Bieklemiszew pomógł zdobyć pieniądze na przewiezienie rzeźb do Warszawy. Wystawiono je w 1903 roku na jesiennej wystawie w Zachęcie. Julia brała w niej udział już pod nowym nazwiskiem, ponieważ we wrześniu poprzedniego roku Stabrowscy wzięli ślub w petersburskim kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej.



Ryc. 2. J. Stabrowska, *Goplana*, ok. 1900,
„Tygodnik Ilustrowany” 1903

Dzieła Stabrowskiej zostały bardzo dobrze przyjęte w Polsce. Recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” słusznie podkreślał niezwykłą dynamikę kompozycji *Lelum Polelum*, wielce przy tym chwalił wysoki kunszt artystyczny rzeźbiarki, docenił też jej adaptację poezji Wieszcza. Pisał:

Postaci wyolbrzymione i uheroizowane, odpowiadają romantycznym pojęciom o bohaterach legendowych: na twarzy Polelum maluje się uniesienie, Lelum na swym czole ma subtelnie znaczący się stygmat śmierci. W układzie całym, skomponowanym logicznie, z doskonałym wtajemniczeniem się w mechanizm i konstrukcję ciała ludzkiego, czuć ruch i siłę. Wszystko to razem wzięte dowodzi, że pani Stabrowska

²² L. Skalska-Miecznik, *Julia Stabrowska – zapomniana rzeźbiarka...*, s. 270.

stała już na bardzo wysokim poziomie rozwoju artystycznego, skoro może z tak niezaprzeczonym powodzeniem podejmować podobne tematy²³.

Autor cytowanej recenzji był bardziej oszczędny w słowach, pisząc o posągu Goplany:

Na wystawie konkursowej znajdowała się inna jeszcze jej praca, pt. *Goplana*. Był to nadzwyczaj sumiennie modelowany akt kobiecy, powiedzieć by nawet można – zbyt sumiennie, gdyż realistyczna ścisłość w traktowaniu pewnych szczegółów ciała modelki odbiła się mniej korzystnie na ideowym ujęciu tej fantastycznej postaci z bajki. W każdym razie jest to dzieło piękne i pod wielu względami bardzo artystyczne (...) ²⁴.

Goplana wykreowana przez Stabrowską przy całej miłości tej artystki do tradycji polskiego romantyzmu faktycznie łamała schematy narodowej ikonografii. Autorka przedstawiła nimfę tuż po przebudzeniu i wyjściu z jeziora – całkiem nagą, wychylającą twarz z zamkniętymi jeszcze oczyma i błogim uśmiechem ku słońcu, z wieniec jaskółek na spiętych włosach. Goplana lewą ręką podtrzymuje z tyłu głowy włosy, prawą unosi w górę, a na jej dłoni przysiadła jeszcze jedna jaskółka. Stabrowska z dużą trafnością uchwyciła zmysłową pozę przeciągającej się dziewczyny, której ciało układa się w łuk, dodajmy – ciało prawdziwe, nie idealizowane. W swojej kompozycji nawiązała więc do ikonografii Wenus Anadyome-ne, z którą w tamtym czasie kojarzono Goplanę. Ta asocjacja była bardzo trwała w sztuce polskiej. Kilka lat później Stanisław Kotowicz tak wyjaśniał identyfikację Goplany i Afrodyty:

Wynurzająca się z fal Goplana, niejako grecka wynurzająca się z piany morskiej: *Anadyomene*, jest w pierwszym poмысле nie „upostaciowaniem natury i jej praw” (Michał Bałucki), lub też kaprysem, zrodzonym w fantazji poety (Wł. Nehring) itp., lecz głębokiem wyobrażeniem symbolicznem piękna i to zarówno piękna przyrody w zwykłym słowa tego znaczeniu, jak też piękna w innym w innym zakresie odczucia zmysłów i duszy²⁵.

Taka Goplana była bohaterką narodowej baśni, ucieleśnieniem świata fantazji, dlatego autor „Tygodnika Ilustrowanego” uznał pracę rzeźbiarki za zbyt dosłowną, odbiegającą od przyjętego kanonu. W założeniu przedstawienie prądawnej

²³ „Tygodnik Ilustrowany” 1903, 28 (15) listopada, s. 944.

²⁴ Tamże.

²⁵ S. Kotowicz, *Postać Goplany w twórczości Słowackiego*, w: *Cieniom Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909, s. 163.

bogini piękności miało wyrażać raczej ideę niż obrazować kobietę z krwi i kości. Tymczasem Goplana Stabrowskiej nie była uwznioślonym wyrazem absolutnego piękna, lecz zyskała wymiar ludzkiej zmysłowości, kryjącej się w materii prawdziwego ciała. Takie oryginalne podejście wskazywało na niekonwencjonalność artystycznych adaptacji rzeźbiarki, na odwagę jej wyborów.

W nawiązaniu do *Goplany* Stabrowski namalował w 1902 roku, a więc tuż po ich ślubie, dedykowaną żonie *Jutrzenkę*²⁶. Również jego kompozycja przedstawia pełną niezwykłego uroku postać nagiej kobiety. Obydwa dzieła łączy ułożenie postaci w tanecznym kontrapoście, a także ukazanie rąk wzniesionych w charakterystyczny sposób nad głowę. Akty zestawione razem wydają się do pewnego stopnia lustrzanym odbiciem. Jest jednak między nimi pewna zasadnicza różnica, gdyż Stabrowski zrezygnował z owej „realistycznej ścisłości”, którą zarzucał rzeźbiarce krytyk, szukał raczej tego, co sytuuje się poza determinizmem czasu i przestrzeni. Jego akt wpisał się w kanony secesyjnej grafiki i jako *figura serpentinata* stał się próbą uchwycenia ulotności snu, baśniowej wizji Jutrzenki, która wiodła samotnego rycerza w *Legendzie*, a teraz znalazła swój wyraz w osobie Julii, bo wiele wskazuje na to, że obydwie dzieła odzwierciedlały jej postać.



Ryc. 3. K. Stabrowski, *Julia Stabrowska*, 1903, „Tygodnik Ilustrowany” 1903

²⁶ Obraz został wykonany techniką pasteli na papierze, obecnie znajduje się w prywatnych zbiorach Rolandasa Valiunasa.

Julia stała się wielką inspiracją Kazimierza, który pozostawił kilka jej portretów. Nieodmiennie przedstawiają one ciemnowłosą i pełną melancholii kobietę o niepowtarzalnej urodzie. Jej wyciszenie i pełne zadumy wycofanie nie odzwierciedlają jednak nigdy zasady „męskiego spojrzenia”²⁷. Jeden z pierwszych portretów Stabrowski namalował w 1896 roku, gdy Julia od czterech lat była studentką petersburskiej Akademii²⁸. Przedstawia on szczupłą, czarnoooką dziewczynę o bladej cerze i pociągłej twarzy, z kędzierzawymi czarnymi włosami spiętymi z tyłu i luźno przerzuconymi na jedno ramię, która w szarej sukni z zakręconym luźno wokół długiej szyi kremowym szalem stoi na tle surowej białej ściany. Ręce założone na piersiach znamionują jej dystans wobec rzeczywistości i niejako zamykają ją we własnym świecie, ale też dodają jej postawie determinacji, wyrażają wolę samostanowienia. Stabrowski często przedstawiał żonę tak, jakby patrzyła na jakiś punkt widoczny jedynie dla niej samej, dlatego widz nie napotyka jej wzroku, a Julia pozostaje zawsze trochę nieobecna, pogrążona w swoim świecie i w swej tajemnicy. Stoi jakby obok i w oddaleniu od codziennego zgiełku, skoncentrowana na przestrzeni własnych przeżyć, nieuchwytna dla innych. Taka jest jej podobizna zamieszczona w cytowanym wyżej artykule dotyczącym jej rzeźb wystawionych w Zachęcie [ryc. 3].

Kreowanie nowego świata

W marcu 1904 roku Stabrowski podobno dostał zaproszenie do Persji, gdzie miał namalować samego szacha²⁹. Zrezygnował jednak z tej podróży, by zostać pierwszym dyrektorem Warszawskiej Szkoły Sztuk Plastycznych³⁰. Powołanie tej placówki było ukoronowaniem jego starań zainicjowanych jeszcze w 1900 roku. Nie bez znaczenia dla sukcesu tej akcji było poparcie wpływowej rodziny Kierbedziów, a przede wszystkim znanego w Petersburgu inżyniera, Stanisława

²⁷ Por. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100.

²⁸ K. Stabrowski, *Portret narzeczonej*, olej na płótnie, 1896, własność prywatna, <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/297/19176> [14.02.2022]; L. Skalska-Miecznik, *Julia Stabrowska* w: *Artystki polskie. Katalog Wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. 320–321, il. na s. 320.

²⁹ W. Gentil-Tippenhauer, *Kazimierz Stabrowski*, „Przegląd Artystyczny” 1929, nr 1–2, s. 8.

³⁰ Do grona założycielskiego obok Kazimierza Stabrowskiego należeli także dr Teodor Dunin, ordynat hr. Krasiński i ordynat Maurycy hr. Zamoyski, zob. K. Piwocki, *Historia Akademii...*, s. 15; por. K. Woźniak, „Młoda Sztuka” – stracona szansa na nowoczesność, w: *Sztuka lat 1905–1923: malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 63.

Kierbedzia (1845–1910) oraz jego żony Eugenii (1855–1946). Szkoła miała status prywatnej placówki, ale pozostawała pod nadzorem władz carskich i pod kuratelą skomplikowanego systemu zarządzania. Do grona nauczycielskiego należeli: Ferdynand Ruszczyc (1870–1936), Konrad Krzyżanowski (1872–1922), Ksawery Dunikowski (1875–1964) i Karol Tichy (1871–1939).

Stabrowski miał wówczas 34 lata, jego współpracownicy również zaledwie przekroczyli trzydziesty rok życia. Na zdjęciu upamiętniającym wykładowców i pierwszą grupę studencką nowy dyrektor usiadł w centrum grupy w swoim ulubionym nakryciu głowy, przypominającym fez, a może kaukaskie czako [ryc. 4].



Ryc. 4. Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, profesorowie i studenci, 1904, Polona

Stabrowski pragnął stworzyć ośrodek kształcenia, który byłby na swój sposób „antyakademicki”. Dlatego otworzył szkołę dla wszystkich zainteresowanych rozwijaniem swoich plastycznych talentów, a jednocześnie swej osobowości. Co warte szczególnego podkreślenia, w pierwszych rocznikach kobiety stanowiły większość studiujących (ich liczba przekraczała 50% słuchaczy). Istotnym *novum* programu stała się organizacja plenerowych wyjazdów – letnich i zimowych, w tym do dworu Kierbedziów w Rybiniskach, a także do Arkadii pod Warszawą i do Istebnej. Kolejnym wyróżnikiem programu były zajęcia ze sztuk użytkowych, mające dać absolwentom konkretny zawód i umożliwić osiągnięcie niezależności, co było szczególnie istotne dla studentek³¹.

Działalność placówki szybko zaznaczyła się w kulturalnym życiu Warszawy, a Stabrowski zyskał on opinię niezwykle ujmującego i skromnego człowieka. Tak go wspominał na przykład Adam Czartkowski (1881–1958):

³¹ K. Piwocki, *Historia Akademii...*, s. 23–29.

Był to średniego wzrostu mężczyzna, krzepki, muskularny, czarno zarośnięty, o twarzy zdradzającej tatarskie pochodzenie (...), ale raczej powolny, opanowany, mówiący cicho i bynajmniej nieposiadający nic z cygana w sobie; uśmiechał się łagodnie i miał w sobie coś trącącego mistycyzmem. Bardzo miłe robił wrażenie³².

Stabrowski marzył o budowie reprezentacyjnej siedziby szkoły, którą mieli sponsorować Kierbedziowie (i ostatecznie tak właśnie się stało), lecz w czasie jego zarządu ze względu na nieustanne problemy finansowe zajęcia odbywały się w wynajętych pomieszczeniach rozproszonych w mieście. Dla ratowania wątpliwego budżetu organizował nieustannie pomysłów kiermasze i zbiórki pieniędzy. Do legendy przeszedł karnawałowy bal „Młodej Sztuki”, który odbył się 29 lutego 1908 roku w Filharmonii Warszawskiej. Wynajęta sala została wspaniale udekorowana, przeistaczając się w baśniową krainę, a studenci założyli fantastyczne stroje³³. Wprawdzie większość ozdób scenograficznych, a także kostiumy zostały wykonane z kolorowej bibuły umocowanej na szkieletach z drutów, jednak goście przyjęli wydarzenie entuzjastycznie. Niektóre z baśniowych postaci Stabrowski uwiecznił na płótnie, dokumentując w ten sposób nie tylko pamiątką zabawę, lecz także osobowości uczestniczących w niej osób. Tym samym w przestrzeni szkoły historia i mit, warszawska rzeczywistość i terytoria rodem z fantastycznych opowieści przez chwilę stały się jednym.

Stabrowscy prowadzili ożywione życie towarzyskie. Prawdziwą sławą cieszyły się urządzane przez nich „herbatki poziomkowe”, na których bywali między innymi Zenon Przesmycki (1861–1944), Tadeusz Miciński (1873–1918), Stanisław Franciszek Michalski (1881–1961), Stanisław Wyrzykowski (1869–1949), Artur Oppman (1867–1931), Stefan Jaracz (1883–1945), Bolesław Leśmian (1877–1937), a także najbardziej uzdolniony uczeń Stabrowskiego, Mikołaj Konstantinas Čiurlionis (1875–1911)³⁴. W czasie spotkań rozmawiano o dawnych religiach, ezoteryce i teozofii, a nawet (jak się zdaje) wywoływano duchy, co wcale nie było rzadkością w ówczesnych salonach. Stabrowski organizował również dyskusje i prelekcje o podobnej tematyce przeznaczone dla studentów. Zapewne w tym okresie narodził się pomysł zawiązania pierwszej polskiej loży teozoficznej, co nastąpiło ok. 1905 roku³⁵. Należała ona do Rosyjskiego Towarzystwa Teozoficznego

³² A. Czartkowski, *Mistyk i wizjoner...*, s. 40–43.

³³ Por. A. Sieradzka, *Bal „Młodej Sztuki” w 1908 roku i jego reminiscencje plastyczne i literackie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, nr 2, s. 187–198.

³⁴ J. Siedlecka, *Mikołaj Konstanty Čiurlionis. Preludium warszawskie*, Warszawa 1996, s. 8.

³⁵ Na temat dziejów polskiej teozofii od początku XX wieku do 1939 roku zob. I. Trzcńska, A. Świerżowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1, *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzeczycka, I. Trzcńska, Gdańsk 2019, s. 38–130.

i nazywała się „Alba”. Taki przydomek nosiła Anna Kamieńska, która stała wówczas na czele rosyjskiej sekcji Towarzystwa. Dedykowanie jej warszawskiej łożu świadczy, że odegrała ona ważną rolę w utworzeniu tej formacji i polscy teozofowie chcieli ją w ten sposób uhonorować³⁶.

Ezoteryczne zainteresowania Stabrowskich nie umknęły uwadze ludzi niechętnych niestandardowemu modelowi zarządzania wdrażanemu przez Kazimierza. Tak przedstawiała to Ludmiła Trojanowska:

(...) Stabrowski, godzien największego szacunku dla swego pięknego charakteru, okazał się zupełnie niezdolny jako profesor i pedagog. Przy tym już wtedy zaczął pograżać się oraz więcej w mistycyzmie; tak modne wówczas seanse spirytystyczne, wywoływanie duchów, hypnotyzm itd. więcej go interesowały niż wszystkie inne (...) dla ucni był Stabrowski raczej podobno szkodliwy³⁷.

W 1909 roku Stabrowski, mimo jego zabiegów i wyjaśnień, został zmuszony do złożenia rezygnacji z pełnionej funkcji. Było to dla niego niezwykle traumatyczne doświadczenie, ponieważ jego niewątpliwe sukcesy i autorskie projekty przypisali sobie inni. Wraz z nim do dymisji poddała się większość jego współpracowników. Intensywna praca i niekończące się kłopoty odcisnęły się na jego zdrowiu. Ok. 1905 roku Krzyżanowski właściwą dla siebie zamasytą linią namalował portret Stabrowskiego, na którym przedstawił okrągłą, zmęczoną twarz przyjaciela, jego łysiejącą głowę i szpakowatą brodę, a malarz wygląda jakby miał kilkanaście lat więcej niż wskazywała metryka³⁸.

Zmienił się również wizerunek Julii, jednak transformacja ta przebiegła innymi drogami. Ok. 1907 roku Stabrowski przygotował dwa portrety żony. Na pierwszym ukazał ją w modnej białej sukni i kontrastowym czarnym kapeluszu, siedzącą na białym fotelu. Taką stylową elegantką była, prowadząc zapewne osławione spotkania towarzyskie. Kwiaty namalowane w tle przekształcają się nad jej głową w fantastyczny baldachim, który sprawia, że scena staje się odrealniona, nabiera cech wręcz transowej wizji, co potęguje jeszcze nieoczekiwane źródło światła umiejscowione za jej postacią³⁹.

³⁶ W Towarzystwie Teozoficznym łoże nosiły różne nazwy. Były to np. imiona ważnych filozofów lub mędrców (Pitagoras), zdarzały się nazwy wskazujące na to, skąd wywodziła się dana teozoficzna łoża (np. Turin). Często były także nazwy upamiętniające imiona i nazwiska prominentnych teozofów, na przykład Heleny Bławatskiej, Annie Besant, czy Charlesa W. Leadbeatera.

³⁷ Wspomnienia Ludmiły Trojanowskiej, cyt. za: K. Piwocki, *Historia Akademii...*, s. 18.

³⁸ Konrad Krzyżanowski, *Portret Kazimierza Stabrowskiego*, olej na tekturze, ok. 1905, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509904> [21.03.2022].

³⁹ Kazimierz Stabrowski, *Portret żony*, olej na dykcie, 1907, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/507589> [21.03.2022].

Na drugim ze wspomnianych portretów Stabrowski namalował żonę siedzącą w pięknym i pokrytym bogatymi ornamentami fotelu z wysokim oparciem i zdobnymi podłokietnikami⁴⁰. Kunsztowność siedziska podkreśla ciemne tło, na którym umieszczono mebel. Stabrowska ma włosy spięte karmazynową, szeroką wstążką fantazyjnie wystającą za uchem. Nosi ciemną, długą i dość obszerną suknię ozdobioną jedynie drobnymi kryształkami pod szyją. Spod fałdów jej spódnicy wystają charakterystyczne czerwone pantofle zakończone wydłużonymi noskami. Tym razem modelka patrzy wprost na widza. Nie ulega wątpliwości, że kompozycja portretu, podobnie jak elementy stroju Stabrowskiej nawiązują do prawosławnej ikonografii tronującej Theotokos – Bogurodzicy. Jednocześnie swobodne ułożenie sylwetki portretowanej, jej charakterystyczne osunięcie w jeden z rogów siedziska, a przede wszystkim brak postaci dziecka lub związanej z nim symboliki, burzą hieratyczną symetrię i sprawiają, że obraz wykracza poza sztywne ramy naśladownictwa i staje się manifestem niezależnych od niej znaczeń. W konsekwencji w przesłaniu wizerunku zderzają się treści sprzeczne, przynajmniej na pierwszy rzut oka. Z jednej strony, przez odwołanie do formuł sakralnego obrazowania, które musiały być czytelne dla wielu ówczesnych odbiorców dzieła, portret Stabrowskiej zdaje się przedstawiać pewną siebie swej urody i roli kobietę, pełną łagodności, ale też wyjątkowego dostojęstwa. Z drugiej, zaznaczające się w kompozycji odstępstwa od tradycyjnych reguł wnoszą doń rys rezygnacji, a nawet żałoby. Bogini upostaciowana w osobie Julii znalazła więc swe miejsce poza jasno określonymi sferami wpływów sacrum i profanum, tradycji i obrazoburstwa, alienacji i kulturowych wzorców, zmysłowości i powściągliwej melancholii.

Po zerwaniu współpracy z warszawską Szkołą Stabrowscy nie zaprzestali organizowania teozoficznych spotkań. Do prowadzonej przez nich loży przystał Miciński, idee teozoficzne przyciągnęły też wykształcone i wyemancypowane kobiety. W tym gronie znalazły się Maria Rodziewiczówna (1864–1944), Hanna Krzemieniecka (właśc. Janina Furs-Żyrkiewicz, 1866–1930), Zofia Zacharkiewicz (1881–1967), Maria Grossek-Korycka (1864–1926), Laura Pytlińska (1870–1935). W 1909 roku Annie Besant (1847–1933), pełniąca wtedy funkcję przewodniczącej Towarzystwa Teozoficznego, zachęcała Stabrowskiego do utworzenia niezależnej polskiej sekcji⁴¹. Początkowo był on bardzo ostrożny. Udzielił mu się jednak entu-

⁴⁰ Kazimierz Stabrowski, *Portret żony*, olej na płótnie, przed 1908, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509461> [21.03.2022].

⁴¹ W imieniu Besant pisał do Stabrowskiego z centrum teozoficznego w Adyarze w Indiach książkę A. Gagarin (niestety, nie znamy jego imienia). Korespondencja ta została opublikowana por. *Polskie Stowarzyszenie Teozoficzne*, opr. I. Trzcińska, w: *Polskie tradycje ezoteryczne*, t. IV, *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Warszawa 2017, s. 30–38.

zjazd teozoficznego centrum w Indiach, skąd otrzymywał listy, oraz zaangażowanie rodzimego środowiska. Wprawdzie nie doszło do urzędowego sfinalizowania tej inicjatywy, jednak w latach 1909–1911 wydatnie wzrosła liczba zainteresowanych teozofią, założono kolejne loże, wydawano teozoficzne książki. Stabrowski przygotował też szatę graficzną dla publikacji Krzemienieckiej i Micińskiego.

W 1910 roku Miciński zadedykował Stabrowskim utwór zatytułowany *Wiatr halny*. We wprowadzeniu do poematu pojawia się opis szaleńczej pary mitycznych bohaterów:

Jestem Szatan, z wnętrzem swych węzów rozpelzłych w jaskini,
gromami strącam świat nadziei, i w mroku rządę z tobą, Śmiertelna Bogini.
Tu na gwiaździstych górach pośród jodeł – my we dwoje,
błękitne meteory kapią z gromnic w oczy Twoje!
Tobie jednej zrozumiałą Wichrów Pieśń ponura:
porywam Cię i niosę na koniu spadającym z nieba –
na wierzchołki Czarnego Hawrania u śnieżnego żleba.
Zniszczyłem ziemi raj: w pustyni lśni gwiazda Ahura,
rozsiewa mżenia snów – ja pogubione zbieram nieszczęść krucze pióra!...⁴²

Czy tak właśnie znajomi postrzegali wówczas Stabrowskich? Pytanie to musi oczywiście zostać retoryczne, jednak skojarzenie to rozpatrywane w perspektywie niekonwencjonalnych fascynacji Julii i Kazimierza, a także wobec ich niekwestionowanej pozycji w środowisku ezoteryków, może się okazać w pełni uzasadnione.

Stabrowski odnalazł swe miejsce również w międzynarodowym gronie członków Towarzystwa Teozoficznego. Kazimierz Kalinowski (1874–1940) opowiadał o poruszeniu, jakie jego obrazy wywołały na kongresie teozoficznym, który odbywał się w 1911 roku w Sztokholmie:

A były to lata, kiedy ta indywidualność potężna, wypowiadająca się w dziedzinie Sztuki pędzłem, żyła w świecie „wiedzy tajemnej”. Oto kiedy w roku 1911 na kongres międzynarodowy teozofów do Sztokholmu zjeżdżają się mędrcy-ezoteryści całego świata, okultyści wszystkich ras i narodów, wyznawcy i znawcy wszelkich religii i systemów filozoficznych – delegatem Polski na zjeździe jest Kazimierz Stabrowski. Każdy z uczestników występuje tam z jakimś referatem w toku obrad, przygotowuje wielką mowę na ucztę ze zjazdem związane. Przedstawiciel Polski milczy – ale przywiózł ze sobą referat, z jakim nie wybrał się na zjazd do Sztokholmu żaden Hindus. Obok auli obrad kongresu osobną salę świetnie oświetloną zajmuje delegat narodu polskiego. Na ścianach jej rozwiesił swoje obrazy w liczbie trzydziestu. Ani jeden nie

⁴² T. Miciński, *Wiatr halny*, „Krytyka” 1910, nr 2, s. 353.

jest oznaczony tytułem. Za to autor prosi uczestników kongresu teozoficznego, by po swojemu starali się treść poszczególnych obrazów wytłumaczyć lub tytułami je zaopatrzyć. A treść obrazów właśnie tak mistyczna, że wyrozumieć ją zdolni jedynie ci „wtajemniczeni”, co z pięciu części świata zjechali się na półwysep skandynawski radzić nad zagadnieniami najtajniejszych duszy ludzkiej przeżyć i obrazów. I oto stoją przed zagadkami wizyj malarskich polskiego artysty owi magowie świata zadumani i potem całe foliały na temat poszczególnych kompozycji zapisują wśród ciszy nastrojowej, panującej na tej zaiste osobliwej wystawie. A wreszcie biuro kongresu zbiera cenne autografy indywidualności wybitnych i różnorodnych objaśnień trzydziestu obrazów przez uczestników zjazdu tworzy cała księgę pięknie oprawną, by na pamiątkę wręczyć ją Kazimierzowi Stabrowskiemu. Cóż za szkoda niepowetowana, że bezcenny ten zbiór rękopisów, stanowiących oryginalne a różnorodne komentarze do owych obrazów mistycznych, przepadł później na Inflantach – stawszy się ofiarą zniszczenia w zawierusze rewolucji rosyjskiej⁴³.

Ze Sztokholmu Stabrowski wyruszył do Włoch, zabierając ze sobą obrazy. Zatrzymał się w Niemczech, gdzie bardzo chciał te „sfinksowe kompozycje” zobaczyć Rudolf Steiner (1861–1926). Kompozycje zrobiły na nim wielkie wrażenie. Malarz zostawił więc dwadzieścia płócien i tylko dziesięć zabrał w dalszą drogę. Niestety, w czasie I wojny światowej dzieła te przepadły⁴⁴.

W 1913 roku Steiner wystąpił z Towarzystwa Teozoficznego i założył własną organizację – Towarzystwo Antropozoficzne. Stabrowski (a najprawdopodobniej również jego żona) podążył za nim. Wiele wskazuje jednak na to, że antropozofem był krótko. Wiadomo natomiast, że nie zaprzestał prowadzenia własnych studiów nad różnymi tradycjami ezoterycznymi i religijnymi, ze szczególnym uwzględnieniem nauk różokrzyżowców, Kabały i astrologii, a także ezoteryzmu chrześcijańskiego⁴⁵.

Raje utracone

Azylem Stabrowskich długo był majątek Kierbedziów w Dłużniewie (łot. Lūznava), położony na ziemiach dawnych Inflant Polskich. Kilka lat przed wybuchem I wojny światowej wzniesiono tam nowy dwór, a właściwie piękny secesyjny pałacyk, który w zamierzeniu miał stać się także ośrodkiem sztuki. Stabrowscy

⁴³ K. Kalinowski, *K. Stabrowski. Sylwetka malarza – poety*, Poznań 1927, s. 5–6.

⁴⁴ Tamże, s. 7. W „Przeglądzie Artystycznym” z 1929 roku (nr 1–2) opublikowano kilka obrazów z tego zbioru, jednakże jakość reprodukcji jest bardzo słaba i jakakolwiek ocena tych prac nie jest możliwa.

⁴⁵ A.K. Gleic, *Glossarjusz okultyzmu*, Kraków 1936, s. 75.

spędzali w nim lato. Specjalnie dla malarza została przygotowana obszerna pracownia, by mógł w niej tworzyć swe monumentalne dzieła. Namalował w niej między innymi trzy szkice *Zwiastowania*, nazwane *Wizjami*⁴⁶. Wszystkie kompozycje mają podobny układ i przedstawiają drobną postać siedzącą na posadzce kobiety, ukazanej na tle monumentalnej białej kolumnady, stylizowanej na architekturę antyczną, oplecionej przez pnącza kwitnących glicynii. W tej przestrzeni wznosi się wielki anioł, ukazany jako niematerialna, promieniująca intensywnym światłem postać. Blask ten pada na dziewczynę, która zasłania twarz zgiętą w łokciu ręką. U jej kolan leży naręcz białych lilii. W *Wizji I* Stabrowski ukazał nagą dziewczynę z upiętymi z tyłu włosami. W *Wizji II* nosi ona białą szatę i ma rozpuszczone długie, bujne włosy w kolorze złoto-rudym. Natomiast w *Wizji III* ta sama postać nosi czarne szaty i ma nieco krótsze włosy.

Nikogo nie trzeba przekonywać, że w kulturze Zachodu takie ujęcie *Zwiastowania* należy do wyjątkowych. Stabrowski potraktował ewangeliczne wydarzenie jako pretekst do przedstawienia inicjacyjnej ścieżki, którą wcześniej obrazowały portrety Julii. Wiedzie ona od zmysłowego doświadczenia cielesności do symbolizowanego przez ciemną szatę uniezależnienia od świata materii. Być może w tym przypadku trop wiedzie również do *Doktryny tajemnej* Heleny Bławatskiej, która przywołała chrześcijański wątek *Zwiastowania* w kontekście rozważań o znaczeniach lotosu (jedną z figur tego kwiatu miały być lilie), który miał, zdaniem słynnej teozofki, symbolizować wiedzę o akcie kreacji⁴⁷. Natomiast glicynia znamionuje początek życia, a jednocześnie ukrytą w nim zapowiedź śmierci⁴⁸.

W *Wizjach* Stabrowski ukazywał więc paradoksalny związek życia i śmierci, ich alchemiczną nierozzerwalność. Rzecz znamienita, na jednym z najsłynniejszych obrazów malarza, także powstałym w Dłużniewie, jakim jest *Skarga duszy* znajdująca się obecnie w zbiorach Muzeum Mazowieckiego w Płocku, kobieta leżąca na kościelnej posadzce nosi czarny płaszcz i ma upięte w kok rudawe włosy, jest więc podobna do dziewczyny ze *Zwiastowania*. Zjawia obrazująca jej duszę wznoszącą się ku równie niematerialnej sylwetce anioła czy też innej świętej postaci została zaś przedstawiona jako akt. To symboliczna klamra *Wizji*, w której ciało i dusza, zmysły i pokutne praktyki, rozpacz i ukojenie należą do wspólnego uniwersum doświadczeń i znaków, w którym jest możliwa ich integracja.

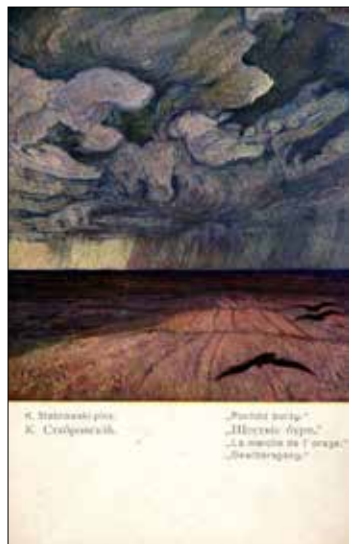
⁴⁶ K. Kalinowski, *K. Stabrowski...*, s. 8.

⁴⁷ Por. H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine* by H. P. Blavatsky, Vol. 1, s. 379, <https://www.sacred-texts.com/the/sd/sd1-2-08.htm> [15.02.2022].

⁴⁸ Ta dwoistość znaczeń glicynii uwidoczniła się również w poezji modernistycznej Aleksandra Wata, por. P. Próchniak, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 172–173, przyp. 17. Glicynie musiały być dla Stabrowskiego szczególnie istotne, ponieważ namalował je również na portrecie Eugenii Kierbedziowej.



Ryc. 5. Kazimierz Stabrowski w pracowni, „Chimera”



Ryc. 6. K. Stabrowski, *Pochód burzy*, archiwum autorki

W latach 1907–1910 w Dłużniewie Stabrowski namalował cykl dwunastu obrazów zatytułowany *Pochód burzy*, który przyczynił się do ugruntowania jego sławy [ryc. 5,6]. Płótna były monumentalne i przedstawiały rozległe, zazwyczaj puste krajobrazy, widziane jakby z lotu ptaka, na których swoje piętno odcisnęła wojna i śmierć. Ich przekaz wzmacniały wykorzystane przez Stabrowskiego symbole – burzowe chmury, krzyże, pioruny, wrony, płonące miasto, czy tęcza. W powszechnym przekonaniu stały się one opowieścią o tragicznej historii, a przede wszystkim o upadku Polski, podzielonej przez zaborców, a zarazem proroczą wizją mającej nadejść wojny i rewolucji, a co najważniejsze – odrodzenia Rzeczypospolitej. Czartkowski słusznie nazwał je *Pejzażami fantastycznymi*. Opisał swoje wrażenia, gdy zobaczył je na wystawie w Zachęcie:

Wystawił je [Stabrowski] w sezonie zimowym 1913–1914 w Zachęcie, w mniejszej sali z górnym oświetleniem, na lewo od klatki schodowej, i wzbudził naprawdę duże zainteresowanie. Wybrałem się i ja z żoną na tę wystawę. Pamiętam doskonale chwilę, gdy znaleźliśmy się wśród tych obrazów. Wprost oddech mi zaparło wrażenie, jakie wywierały! Nie mogłem oderwać oczu od nich. Nie tylko bowiem były to mistrzowsko wykonane, pełne nastroju i wyrazu pejzaże, ale stanowiły one cykl powiązany jedną myślą przewodnią, która rozwijała się stopniowo, *crescendo*, tłumacząc się jasno i dobitnie od pierwszego do ostatniego, bez żadnej sztuczności, bez jakiegokolwiek naciągania. Widać było od razu, że powstały one pod wpływem głębokiego

uczucia, którym przejęty był artysta w chwili ich tworzenia, uczucia dominującego nad wszystkimi innymi⁴⁹.

Stabrowski miał opowiedzieć Czartkowskiemu o tym, jak tworzył swe dzieła:

Powstały one w mej myśli naraz wszystkie: w jednej chwili ujrzałem je przed sobą – i w jakimś opętaniu, w uniesieniu proroczym malowałem je – jeden po drugim – nie mogąc przez cały czas tworzenia oderwać się od tej pracy ani o niczym innym myśleć. Toteż nic dziwnego, że to, co kłębiło się we mnie, co mnie targało w wirze wewnętrznym – biło od razu w oczy widza, nawet – zdawałoby się – najmniej do zrozumienia tego cyklu zdolnego⁵⁰.

Obok zachwyty obrazy tego cyklu budziły też liczne wątpliwości, początkowo wyrażane głównie przez krytyków sztuki, którzy akceptowali liryzm jego szkiców, pozostawiali jednak niechętni wobec epickiej dosłowności, którą Stabrowski zaczął wprowadzać do swoich dzieł. Na przykład J. Kleczyński pisał:

Ten fantastyczny, tajemniczy liryzm, równie zdolny do odtwarzania radosnych, słonecznych, lekkich wrażeń, jak i czarnych poświstów mrocznego wichru, stanowi indywidualność malarską Stabrowskiego, oś jego artyzmu. Sztuka jego załamuje się, ilekroć artysta o tem zapomina, ilekroć do tych malarsko-lirycznych wizji i wrażeń dodaje pierwiastki, malarstwu obce, lub gdy próbuje (porzucając bezpośredniość twórczą, jemu właściwą), przerabiać te liryki na wielkie epepeje, których technika, niezgodna z charakterem liryzmu i wizyjności, zabija jedno i drugie⁵¹.

Dzisiaj bardzo trudno ocenić cykl *Pochodu burzy*, gdyż obrazy te zostały zniszczone, podobnie jak wiele innych dzieł Stabrowskiego powstałych przed wybuchem I wojny światowej. Jedynym świadectwem pozostały przedstawiające je pocztówki.

Warto jeszcze dodać, że w kaplicy, która przylegała do Dłużniewskiego dworu, Kazimierz namalował ścienną kompozycję przedstawiającą orla zrzucającego kajdany, który miał zapowiadać wyzwolenie Polski. Julia przygotowała rzeźbę Matki Boskiej, ustawioną w dłużniewskim parku. Po wybuchu rewolucji fresk w kaplicy został bezpowrotnie zniszczony, podobnie jak przechowywane we dworze obrazy Kazimierza. Rzeźbę Julii wrzucono do stawu. Po odzyskaniu

⁴⁹ A. Czartkowski, *Mystyk i wizjoner...*, s. 41. Podobne opinie można znaleźć w ówczesnej prasie rosyjskiej, w której podnoszono wyjątkowość cyklu Stabrowskiego, por. *Художникъ-прородецъ*, „Нива” 1916, No. 5, s. 74–81. Jednakże wkrótce w tamtejszej prasie ukazały się również teksty bardzo krytyczne wobec malarstwa Stabrowskiego i jego adaptacji symbolizmu.

⁵⁰ Tamże, s. 42.

⁵¹ J. Kleczyński, *Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego*, „Sfinks” 1910, nr 2, s. 313.

niepodległości przez Łotwę figurę udało się wydobyć, była jednak już w tak złym stanie, że jej nie zachowano. Dziś na tym miejscu stoi współczesny posąg Marii, który nie nawiązuje ani do kompozycji Stabrowskiej, ani do klasycznych ujęć ikonograficznych tej postaci.

W czasie I wojny światowej Stabrowscy znaleźli się w Rosji, mieszkali w Petersburgu, potem przenieśli się do Moskwy. W 1916 roku Stabrowski zaprojektował kostiumy i scenografię do *Lilli Wenedy* Słowackiego w reżyserii Arnolda Szyfmana, którą wystawiono w stolicy Rosji⁵². W swoim projekcie twórca wrócił do symboli teozoficznych i alchemicznych, takich jak swastyka i czarne słońce, snując opowieść o ewolucji dziejowej i odrodzeniu świata. Dzięki temu *dramatis personae* nabrały magicznej ekspresji, stając się oryginalnym wyrazem nadziei swoich czasów i wiary w transformację świata.

Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku Stabrowski stopniowo zaczął odchodzić w niepamięć. Wprawdzie ciągle podróżował, dużo malował, wystawiał swoje prace, jednak w sztuce pozostał wierny minionej epoce, dlatego jego artystyczny język stał się w epoce modernizmu nieco staroświecki, nie przemawiał do odbiorców jak dawniej, a jego fantastyczne światy, pełne mistycznych, a zarazem erudycyjnych skojarzeń, wydawały się niezrozumiałe.

Malarz, wierny swoim przekonaniom, nawiązał kontakt z Polskim Towarzystwem Teozoficznym, które zostało założone na Śląsku Cieszyńskim w 1919 roku. Jego główny ośrodek znajdował się w Nydku na Zaolziu, jednak ważnym miejscem pozostawała też Wisła, gdzie Andrzej Podzorski (1886–1971) zaczął wydawać czasopismo „Wyzwolenie”. Nie wiadomo, kto zaprosił Stabrowskiego w te strony, chociaż można przypuszczać, że kontakt ten został nawiązany dzięki Krzyżanowskiemu, który niegdyś organizował wyjazdy warszawskiej Szkoły do Istebnej. Stabrowski wygłosił cykl wykładów poświęconych problematyce teozofii⁵³. Wystąpienia, które odbyły się w Cieszynie i Trzyńcu, miały charakter publiczny, zorganizowano również spotkania dla członków lokalnego Towarzystwa Teozoficznego. W „Wyzwoleniu” zamieszczono obszernie streszczenie najważniejszych wątków poruszonych przez Stabrowskiego. Przedstawił on nie tylko koncepcję teozofii, lecz także polskiego mesjanizmu, w kontekście którego prelegent

⁵² Por. I. Trzcińska, *The Theosophic Interpretation of „Lilla Weneda” by Juliusz Slowacki*, w: *Imaginatio*, red. M. Rzezycka, A. Świerzowska, I. Trzcińska, Gdańsk 2017, s. 89–112.

⁵³ *Z ruchu odczytowego P.T.T. na Śląsku Cieszyńskim*, „Wyzwolenie” 1919, nr 6, s. 16–18. Na temat struktur tego Towarzystwa zob. I. Trzcińska, A. Świerzowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii...*, s. 74–80. Stabrowski nie przystąpił ponownie do Polskiego Towarzystwa Teozoficznego, ani tego powstałego na Śląsku Cieszyńskim, ani założonego w Warszawie przez Wandę Dynowską (1888–1971), być może dlatego, że była ona bardzo nieprzychylnie nastawiona do środowiska Alby.

wyjaśniał najważniejsze wydarzenia z historii Polski. Przekonywał, że postulaty teozofii stanowią najlepszą propozycję dla ludzi szukających w życiu harmonii. Deklarował: „Teozofja nie jest sektą, ani religią, lecz drogą do prawdziwego poznania i prawdy – w myśl dewizy swojej »prawda ponad wszystko«”⁵⁴. Nie była to ostatnia wizyta Stabrowskiego w tym regionie. Podżorski wspomniał w swoich notatkach biograficznych, że malarz przyjechał w te strony również w 1923 roku⁵⁵. Podżorski spotkał go wtedy w Ustroniu-Polanie, a ponieważ sam zajmował się malarstwem, zaprosił go do swojego domu, gdzie artysta spędził dwa tygodnie, malując wiślańskie pejzaże. Niestety, nie udało się znaleźć żadnego obrazu, o którym z całą pewnością można by stwierdzić, że należy do tego okresu.

W latach dwudziestych XX wieku Stabrowski najchętniej malował pejzaże – pełne blasku i barw widoki Włoch, Wysp Kanaryjskich, Bliskiego Wschodu, a także krajobrazy Północy. Czasem pojawiają się w nich elementy fantastyczne, jednak rzadko wysuwają się one na plan pierwszy.

Charakterystycznym tematem, który pojawił się w malarstwie Stabrowskiego niedługo przed śmiercią, były obrazy przedstawiające samotne postaci mnicha lub mniszki pochłoniętych modlitwą w zamkniętym wirydarzu lub ogrodzie [ryc. 7].



Ryc. 7. Stabrowski przy swoim obrazie *Róże kwitną*, Poznań 1927, Narodowe Archiwum Cyfrowe

⁵⁴ *Z ruchu odczytowego...*, s. 18.

⁵⁵ A. Podżorski, 1970, *Życiorysy Andrzeja Podżorskiego* (mps), Biblioteka Muzeum Beskidzkiego w Wiśle, sygn. MWB 1534.

W młodości Stabrowski pisał o smętnym rycerzu, który odnalazł piękno świata dzięki objawieniu bogini. Teraz malarz konstruował symboliczny *hortus conclusus*, będący miejscem kontemplacji natury, jawiącej się jako jedyna manifestacja sacrum. Przybranie ciemnych szat raz jeszcze stało się w jego twórczości melancholijnym znakiem otwarcia na światło innej rzeczywistości, prowadzącej poza pełne cierpienia ramy doczesności. Obrazy te można więc uznać za swoisty testament malarza-introwertyka zafascynowanego ideą gnozy, którą odnajdują jedynie wybrani i która zawsze wiedzie przez doświadczenie melancholii.

Podsumowanie

Przedstawienie symbolicznej przestrzeni dzieł Stabrowskich wymaga dalszych studiów i analiz, nie znamy bowiem dokładnych uwarunkowań ich artystycznych opowieści. Nie ulega jednak wątpliwości, że wyraziło się w nich pragnienie inicjacji. W tym celu Kazimierz zaprojektował swoje prace jako korpus dzieła otwartego, by użyć sformułowania Umberto Eco, uważał bowiem, że każdy odbiorca może odnaleźć własną interpretację jego płócien. Dzięki temu jego sztuka stała się znakomitym przykładem praktyki duchowego ćwiczenia i kreatywnej imaginacji, w której hermetyczny język symboli staje się wyrazem przemian psyche, w jej wymiarze indywidualnym i zbiorowym, a w konsekwencji wsparciem mechanizmów dziejowej ewolucji.

Bibliografia

Źródła niepublikowane:

Stabrowski K., *Legiendra*, proveniencja: archiwum Zenona Przesmyckiego (z teki redakcyjnej „Chimery”), Polona, <https://polona.pl/item/legiendra,MzA2MDAyNjQ/1/#info:metadata> [10.03.2022].

Podzorski A., *Życiorysy Andrzeja Podzorskiego* (mps), 1970, Biblioteka Muzeum Beskidzkiego w Wiśle, sygn. MWB 1534.

Literatura cytowana:

Blavatsky H.P., *The Secret Doctrine* by H. P. Blavatsky, Vol. 1, s. 379, <https://www.sacred-texts.com/the/sd/sd1-2-08.htm> [15.02.2022].

Campbell B.F., *Ancient Wisdom Revived: A History of the Theosophical Movement*, Berkeley 1980.

- Czartkowski A., *Mistyk i wizjoner. Wspomnienie o malarzu Kazimierzu Stabrowskim*, „Stolica” 2018, nr 6, s. 40–43.
- Franco I., *Przyczynki do podań o Mahomecie u Słowian*, „Wisła”, 8, 1894, s. 1.
- Gleic A.K., *Glossarjusz okultyzmu*, Kraków 1936.
- Hammer O., Rothstein M. (eds.), *Handbook of the Theosophical Current. Brill Handbooks on Contemporary Religion*, Leiden 2013.
- Kalinowski K., *K. Stabrowski. Sylwetka malarza – poety*, Poznań 1927.
- Kleczyński J., *Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego*, „Sfinks” 1910, nr 2.
- Konstantynów D., *Stabrowska Julia*, w: *Polski Petersburg*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/stabrowska-julia> [dostęp: 20.05.2022].
- Konstantynów D., *Stabrowski Kazimierz*, w: *Polski Petersburg*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/stabrowski-kazimierz> [dostęp: 20.05.2022].
- Kotowicz S., *Postać Goplany w twórczości Słowackiego*, w: *Cieniom Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909.
- Kronika*, „Świat. Dwutygodnik Ilustrowany” 1895.
- Mikołajko A., *Peintres de l'âme*, „Konteksty” 2013, 3.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
- Piber A., *Niewiadomski Eligiusz Józef*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 1978, t. 23.
- Piwocki K., *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Polskie Stowarzyszenie Teozoficzne*, opr. I. Trzcińska, w: *Polskie tradycje ezoteryczne*, t. IV. *Źródła i dokumenty*, red. D. Oboleńska, Warszawa 2017.
- Próchniak P., *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011.
- Siedlecka J., *Mikołaj Konstanty Ćiurlionis. Preludium warszawskie*, Warszawa 1996.
- Sieradzka A., *Bal „Młodej Sztuki” w 1908 roku i jego reminiscencje plastyczne i literackie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, nr 2.
- Skalska L., *Kazimierz Stabrowski – lata studiów i początki działalności artystycznej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1975, t. 19.
- Skalska-Mieczek L., *Julia Stabrowska w: Artystki polskie. Katalog Wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.
- Skalska-Mieczek L., *Julia Stabrowska – zapomniana rzeźbiarka*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1983, t. 27.
- Skalska-Mieczek L., *Stabrowska Julia*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 2002, t. 49.
- Skalska-Mieczek L., *Julia Stabrowska*, w: *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Katalog Wystawy*, Warszawa 1989.
- Skalska-Mieczek L., *Stabrowski Kazimierz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Kraków 2002, t. 49, s. 275–278.
- Trzcińska I., *The Theosophic Interpretation of „Lilla Weneda” by Juliusz Słowacki*, w: *Imaginatio*, red. M. Rzezycka, A. Świerżowska, I. Trzcińska, Gdańsk 2017.

- Trzcińska I., Świerżowska A., Szymeczek J., *Z dziejów polskiej teozofii*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939*, t. 1, *Teozofia i antropozofia*, red. M. Rzęczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.
- Woźniak K., „*Młoda Sztuka*” – stracona szansa na nowoczesność, w: *Sztuka lat 1905–1923: malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006.
- Z ruchu odczytowego P.T.T. na Śląsku Cieszyńskim*, „Wyzwolenie” 1919, nr 6.
- Zgórniak M., *Polish Students at the Académie Julian until 1919*, “RIHA Journal 0050”, 10 August 2012, s. 21 [dostęp: 10.05.2022].
- Художникъ-провидецъ*, „Нива” 1916, No. 5.

Źródła internetowe:

- Konrad Krzyżanowski, *Portret Kazimierza Stabrowskiego*, olej na tekturze, ok. 1905, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509904> [21.03.2022].
- Kazimierz Stabrowski, *Pocieszyciel monstrów*, olej na płótnie, ok. 1920, w: Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510099> [21.03.2022].
- Kazimierz Stabrowski, *Portret narzeczonej*, olej na płótnie, 1896, własność prywatna, <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/297/19176> [14.02.2022].
- Kazimierz Stabrowski, *Portret żony*, olej na dykcie, 1907, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/507589> [21.03.2022].
- Kazimierz Stabrowski, *Portret żony*, olej na płótnie, przed 1908, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509461> [21.03.2022].

Izabela Trzcińska

AGH University of Krakow

JULIA AND KAZIMIERZ STABROWSKI'S FANTASY WORLDS. ESOTERIC TROPES IN THE ART OF YOUNG POLAND

Summary

Julia (1869–1941) and Kazimierz (1869–1929) Stabrowski were an artistic couple, who enjoyed great fame in the early 20th century. Kazimierz's work is quite well-known and preserved today (although many of his paintings are lost), of which great credit is due to Julia, who took care of her husband's legacy. On the other hand, her works are known only from a few photos and descriptions from the era. It used to be said of Julia that she gave up her ambitions and hid in the shadow of her husband, contributing to his fame. Even if this was the case, it could be assumed that her personality, as well as her work, the known and the unknown, became not only a background but also a significant point of reference for Kaz-

imierz's paintings. What distinguished their approach to art was the consistent construction of fantastic worlds, rooted in the Romantic imagination and treated not only as a fairy tale narrative but as a story about the essence of reality and themselves.

Keywords: Julia Stabrowska, Kazimierz Stabrowski, painting, esotericism, fantasy, fairy tale.