

Z notatek lekarza wariatów i z Paryża około roku 1900. Wypowiedzi Antoniego Kamińskiego o rzeźbie i rzeźbiarzach

„Notatki lekarza wariatów” umieszczone w tytule artykułu pochodzą z podtytułu noweli Antoniego Kamińskiego *Wiosenny poranek*, drukowanej w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1905, a następnie osobno¹. Jest to jedna z licznych w okresie Młodej Polski „powieści (czy nowel) o artyście”; jej bohaterem jest rzeźbiarz. Nowela Kamińskiego wyróżnia się tym, że artystą – rysownikiem i niedoszłym rzeźbiarzem – był też autor, który ponadto opatrzył swój tekst ilustracjami, przedstawiającymi między innymi rzeźbiarza, pracownię i rzeźby.

Malownicza postać i rysunkowa twórczość Antoniego Kamińskiego jest dobrze poznana dzięki badaniom Janiny Wiercińskiej z lat 70. XX wieku², natomiast jego piśmarstwo nie doczekało się opracowania. *Wiosenny poranek* został pominięty w rozprawie Andrzeja Makowieckiego o młodopolskim portrecie artysty³ i w wydanej 30 lat później monumentalnej, liczącej 700 stron książce o „powieści o artyście”, w której zebrano artykuły pięćdziesięciu autorów⁴. W roku 2007 poświęciła mu nieco uwagi Dorota Kielak⁵, ale bez uwzględnienia publikacji Wiercińskiej, interpretując kwestie historyczno-artystyczne za pomocą książki Marii Anny Potockiej *Rzeźba. Dzieje teoretyczne* (2002), co z uwagi na jej subiektywizm wydaje się niewystarczające.

SŁOWA
KLUCZOWE
Antoni Kamiński, powieść o artyście, samobójstwo artysty, zniszczenie dzieła, Władysław Podkowiński, Antoni Kurzawa, Georges Dubois, Władysław Pelczarski, Władysław Ordyński

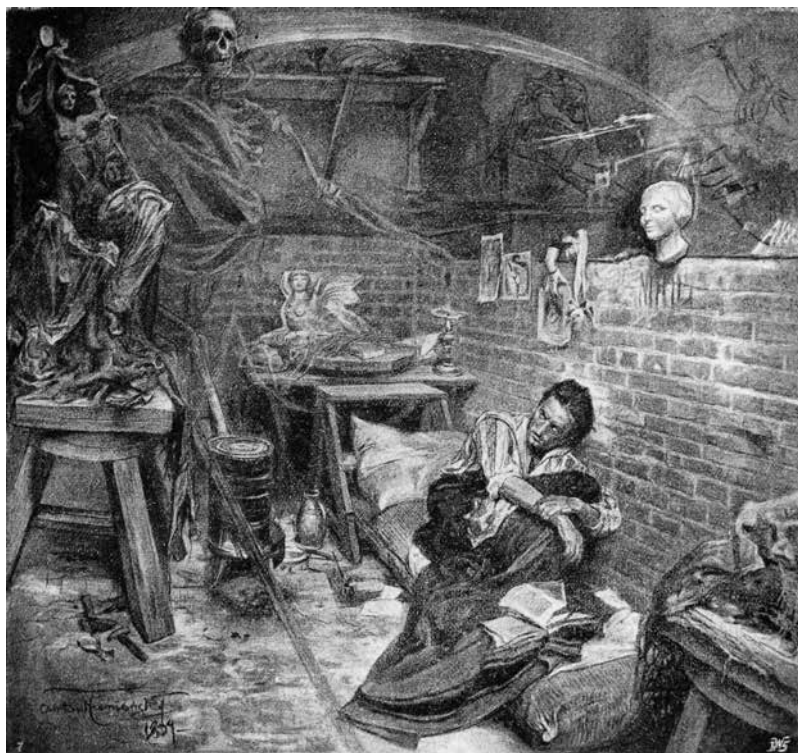
- 1 A. Kamiński, *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza wariatów*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1905, nr 21–29; wyd. książkowe z rysunkami autora: Warszawa–Kraków 1907. Poniżej będę korzystał z tego wydania, oznaczając je w przypadku odwołań do tekstu skrótem WP.
- 2 J. Wiercińska, *Kamiński Antoni*, w: *Słownik artystów polskich*, t. 3, Wrocław 1979, s. 326–330; eadem, *Antoni Kamiński – zapomniany dekadent. Uwagi na temat związków sztuki i literatury*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 40, 1978, s. 165–192; przedruk (nieco uzupełniony) w: eadem, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 146–163, 186–190. Poniżej będę korzystał z tego wydania.
- 3 A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- 4 *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.
- 5 D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 460, 238.

W niniejszym tekście – nie wkraczając na pole badań literackich – zamierzam zająć się faktograficznym kontekstem noweli i wspomnieć o paru niebeletrystycznych wypowiedziach autora⁶.

Antoni Kamiński (1860–1933)⁷ pochodził z rodziny ziemiańskiej z okolic Grodna. W latach 80. XIX wieku studiował kilka lat w akademii petersburskiej w klasie malarstwa batalistycznego Bogdana Willewalde. Drugą połowę dekady spędził na wsi, zajmując się rodzinnym majątkiem. W roku 1890 przeniósł się do Warszawy, wkrótce jednak wyjechał do Paryża (1891)

6 Przyjęte zamierzenie można uzasadnić „zwrotem biograficznym” w metodologii (zob. np. A. Nasilowska, *Biografie. Zwrot biograficzny*, „dwutygodnik.com”, 2009, nr 16; *The biographical turn. Lives in history*, ed. H. Renders et al., London 2017).

7 Data urodzenia według L. Skalska-Miecznik, *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 177–179.



i wstąpił do prywatnej Académie Julian. Przez dwa lata uczył się tam rzeźby w pracowni Antonina Mercié, ale skorzystał niewiele, może dlatego, że unikał korekt⁸. W roku 1893 przez parę miesięcy uczęszczał w tejże akademii do pracowni malarstwa Benjamin-Constanta i Jeana-Paula Laurensa⁹, był też uczniem Bouguereau¹⁰. Już z końcem roku 1892 opublikował pierwszy rysunek w czasopiśmie „L’Illustration”. W Paryżu utrzymywał kontakty

8 A. Kamieński, *Moi przyjaciele. Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 10 (8 III), s. 189.

9 Mieszkał w okolicach Dzielnicy Łacińskiej, przy rue du Vieux Colombier 25 i rue Jacob 27 (Archives Nationales, 63-AS/1: *Catalogue général des élèves*; 63-AS/4: *Laurens & Benjamin-Constant*).

10 *Société des Artistes français, Salon de 1914*, Paris 1914, s. 504. Prawdopodobnie chodzi o pracownię Bouguereau i Gabriela Ferriera w Académie Julian, choć nie znalazłem o tym wzmianki w archiwaliach podanych w poprzednim przypisie.

z kolonią polską, m.in. z Konstantym Laszczką (1865–1956), którego portretował (1892). Wiadomo też, że Laszczka rozpoczął modelowanie w glinie popiersia Kamińskiego. W roku 1893 powstał duży rysunek przedstawiający polskich artystów (między innymi Józefa Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego i Laszczkę) i Władysława Reymonta zajętych lekturą w mieszkaniu-pracowni na paryskiej mansardzie. We wnętrzu widać rysunkowe studia i rzeźbiarskie modele; w jednej z wersji rysunku pojawia się po raz pierwszy tak zwana nieznajoma z Sekwany, rzekomy odlew głowy nieznannej samobójczyni¹¹. W roku 1894 Kamiński wrócił do Warszawy, dokończył ów zbiorowy portret¹² i z metaforycznym tytułem *Na wyżynach* wysłał na wystawę krajową do Lwowa. W tymże czasie powstało *Niedokończone dzieło*, wielki karton, wyróżniony w styczniu 1895 na konkursie w warszawskiej Zachęcie¹³.

W następnych latach Kamiński regularnie współpracował z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. W grudniu 1897 miał w Zachęcie indywidualną wystawę, na której pokazał kilkanaście rysunkowych portretów wybitnych osobistości: pisarzy, artystów i uczonych, a także dwa (lub trzy¹⁴) wielkie rysunki alegoryczne, początek zamierzonego cyklu pod tytułem *Pieśń o życiu*. Zarówno w nich, jak i w scenach rodzajowych ujawnił się pesymizm i skłonność do motywów cmentarnych, typowych później dla plastycznej i literackiej twórczości Kamińskiego. Malarz i literat Tadeusz Jaroszyński pisał w recenzji:

Trupie, cmentarne królestwo beznadziejności i zwątpienia to dziedzina twórczości p. Kamińskiego. Od czaszek i szkieletów, jak ze starej kostnicy, wieje straszliwe memento mori. Nie tylko *Morfinistka*, *Trup samobójcy* o wyraźnych cechach prosektoryjno-szpitalnych, ale nawet dawny pyzaty amor, u niego rachityczny i mizerny, zdaje się nosić w piersiach zarodki niszczącej choroby¹⁵.

11 Zob. K. Nowakowska-Sito, „*L’Inconnue de la Seine*” i jej wizerunki w sztuce polskiej około 1900 roku, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 298–299; z nowszych prac o tej rzeźbie: B. Tillier, *La belle noyée. Enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine*, Paris 2011.

12 J. Muszyński, *Kamiński Antoni*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 33–34, Warszawa 1903, s. 567.

13 Karton nie zachował się. W roku 1900 powstała replika (Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 73893 MN, repr. np. w: *Akademizm w XIX wieku*, red. I. Danielewicz, Warszawa 1998, s. 179), a następnie akwaforta, wyróżniona pochwalną wzmianką na Salonie Société des Artistes français w 1906.

14 L. Wasilkowski, *Wystawa dzieł Antoniego Kamińskiego w Towarzystwie Zachęty Sz. Pięknych*, „Kurier Niedzielnny”, 1897, nr 49 (5 XII), s. 619.

15 T. Jaroszyński, *Wystawa Antoniego Kamińskiego*, „Głos”, 1897, nr 52 (25 XII), s. 1266.

Można się domyślać, że wystawa nie harmonizowała z gwiazdkowym nastrojem połowy grudnia i pewnie to było powodem, że dyrekcja Zachęty zamknęła ją już po dziesięciu dniach, a rysunki się nie sprzedały. Artystę poratował hr. Michał Tyszkiewicz, zamawiając za 5000 rubli całość przyszłego cyklu *Pieśni o życiu* i wykładając zaliczkę (3000 rubli) pozwalającą na niezbędne studia w Paryżu. Tam jednak Kamiński zajął się innymi tematami, między innymi uwiecznił w dużym formacie sławną paryską kostnicę (*La morgue*), a raczej jej publiczność¹⁶, co oczywiście skutkowało zepsuciem stosunków z mecenasem.

Parę lat później, będąc już uznanym portrecistą i ilustratorem¹⁷, i mając na koncie kilka krótkich artykułów na temat sztuki i artystów, Kamiński opublikował nowelę. Jak napisał ówczesny recenzent, Henryk Galle, „co do treści, *Wiosenny poranek* jest fragmentem z życia artysty. Jednym fragmentem, jednym »porankiem« takiego górnego, a potem chmurnego życia. Oповіда przy tym autor obszernie, co było przed tym »porankiem« i po nim, co psuje w znacznej mierze jasność układu powieści»¹⁸. Psuje tak dalece, że tenże krytyk mylnie odczytał znaczenie finału. Treścią utworu są paroletnie zmagania rzeźbiarza Zaleskiego, który po powrocie z Paryża przystąpił w Warszawie do pracy nad „arcydziełem”, olbrzymią grupą *Oswobodzonego geniusza*¹⁹. Artysta z oporami przyjmuje inne obstalunki i zżyma się na gust zleceniodawcy, akceptującego rzeźbę banalną, a odrzucającego wartościową (figurę *Madonny*)²⁰. Praca nad *Geniuszem* nie postępuje, rzeźbiarz cierpi nędzę, aż w końcu – mając w perspektywie zaliczki na nowe biusty portretowe – zasypia szczęśliwy, marząc o wyjeździe do Paryża; w wyobraźni widzi nazajutrz rzeźby francuskie²¹ i swojego *Geniusza* wykutego w marmurze. Konieczność ukończenia portretu wywołuje jednak kryzys:

il. 2

16 Muszyński, op. cit., s. 568; Wiercińska, *Antoni Kamiński*, op. cit., s. 159.

17 W roku 1902 poświęcono Kamińskiemu numer „Tygodnika Ilustrowanego” (nr 9, I III), a w 1903 obszerny biogram w encyklopedii (Muszyński, op. cit.).

18 H. Galle, *Plastycy beletryści*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1907, nr 34 (24 VIII), s. 691.

19 Temat ten występował w różnych wariacjach w rzeźbie 2. połowy XIX wieku i w literaturze o rzeźbie. Pisze o tym (nie wspominając Kamińskiego) Piotr Szubert: *Figury zniewolone i figury skrzydlate*, w: *Figury i figuracje*, Warszawa 2006, s. 80–85.

20 Na ilustracjach (WP, s. 7, 87) widać, że *Madonna* przypomina rzeźbę Laszczki.

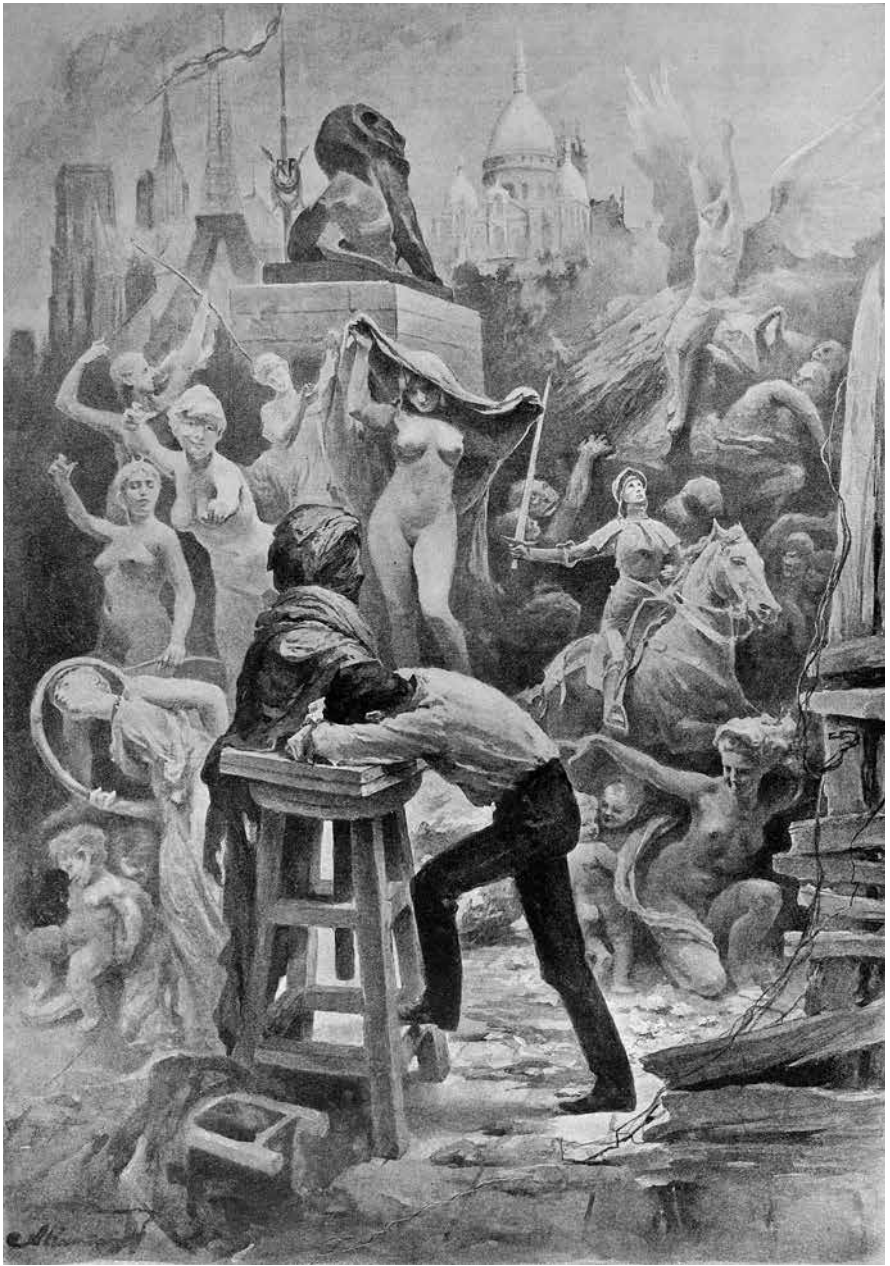
21 W tekście (WP, s. 92) Kamiński wymienia paryskie pomniki: *Lwa Belforckiego* Bartholdiego (1880) i *Joanny d’Arc* Paula Dubois (1895), *Florę* Carpeaux zdobiącą pawilon Luwru (1866) i rzeźbę Gérôme’a (1890); na rysunku można ponadto rozpoznać osobno putta z *panneau Flory*, *Dianę* (1887) i *Nimfę* (1888) Falguière’a oraz pierwszą wersję *Natury odsłaniającej się przed nauką* Barriasa (1893).

Zaleski rozbija w pył popiersie i *Geniusza*. Henryk Galle sądził, że „chwila przelomową w życiu rzeźbiarza Zaleskiego było otrzymanie znaczniejszego zamówienia, które pozwoliło mu wydzwignąć się z nędzy i apatii i pojechać, raz jeszcze w życiu pojechać do Paryża, tej stolicy sztuki, gdzie czuł się tak szczęśliwym”²². W noweli Zaleski faktycznie wyjeżdża, lecz zapewne nie do Paryża, bo najpierw niszczy swoje prace, tracąc przez to widoki na pieniądze.

Książkowa wersja noweli jest obszerniejsza od drukowanej w tygodniku o ponad jedną piątą; doszedł obszerny fragment poświęcony programowej rozmowie Zaleskiego z doktorem. Rzeźbiarz wypowiada tam radykalne sądy na temat posłannictwa pracowników sztuki i bez umiaru pomstuje na „filiistrów”. Postaci są szablonowe, a jak zauważył Galle, Zaleski, „mimo że wierzymy w szczerłość jego wynurzeń i w jego talent, nie wzrusza nas, [...] jest zawsze jakiś zimny, wyniosły, dumny, może – zarozumiały, i pytamy, czy ten artysta genialny był »choć raz człowiekiem?»”²³ Należy dodać,

²² Galle, loc. cit.

²³ Ibidem. Szablonowe ujęcie postaci artystów Galle krytykował też u Kazimierza Tetmajera (H. Galle, recenzja *Zatracenia* Tetmajera [1905], „Książka”, 1906, nr 2, s. 62; Makowiecki, op. cit., s. 46). O noweli Kamińskiego podobnie pisał



że bohater wcale nie jest artystą genialnym: zadanie przerosło go, prowadząc do improduktywizmu²⁴.

Redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” widziała w końcowej winiecie zapowiedź optymistycznego rozwiązania nowelki, „wyzwoliny promiennego geniuszu z kajdan szarej rzeczywistości”²⁵. W wydaniu książkowym, w zmienionym (dość kiczowatym) ostatnim zdaniu utworu, jest jednak wyraźniej zasugerowana perspektywa śmierci²⁶.

Przejdźmy teraz do motywologii. W nowelce Kamińskiego występują motywy znane z innych (cudzych i jego własnych) utworów albo z życia – jego lub innych artystów. Należy do nich choćby motyw zaliczek wypłaconych za dzieła, które mają być wykonane, ale twórca nie jest tym zainteresowany. Niechęć do podejmowania prac na obstalunek, które krępują twórczą wolność, odgrywa też dużą rolę w publikowanym kilka lat później, bardziej zresztą udanym opowiadaniu Kamińskiego *Aferzysta Steern*, gdzie „malarz rumuński Franciszek Alvaresco” odrzuca intratne zlecenia i żyje tylko sztuką i dla sztuki, a po latach stwierdza, że odroczył jedynie na krótki czas swoją zgubę: „do swoich celów dojść nie mogę i tylko zdechnę, mając o parę tysięcy więcej długów, które zaciągnąłem dla idei”²⁷. Konflikt między wymaganiami odbiorców i wolnością artysty funkcjonuje też jako topos w ówczesnej krytyce²⁸.

Kres, do którego zmierza bohater *Wiosennego poranka*, jest też treścią wspomnianego wyżej kartonu *Niedokończony dzieło*; wskazuje na to wizja śmierci-szkieletu gaszącego lampę. Przedstawiony tam artysta, choć żyjący w nędzy, nie wygląda na chorego²⁹, raczej więc myśli o samobójstwie.

recenzent „Kuriera Lwowskiego” (Fel. Gw. [Gwidź], *Antoni Kamiński, Wiosenny poranek*, „Kurier Lwowski”, 1907, nr 21 (12 I), s. 5).

24 Por. Makowiecki, op. cit., s. 66–91 (rozdział „Twórczość i improduktywizm”); Wiercińska, *Antoni Kamiński*, op. cit., s. 162. Dla artysty genialnego zrobienie portretu „nieładnej” baronowej nie stanowiłoby problemu.

25 *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1905, nr 29 (22 VII), s. 549.

26 „Ileż to jeszcze kroków na twej ciernistej drodze, i azali kresem tej ciemnej nocy nie będzie blade świtanie śmierci?!” (WP, s. 97).

27 A. Kamiński, *Aferzysta Steern. Fragment, z rysunkami autora*, „Świat. Dodatek: Romans i Powieść”, 1910, nr 24 (11 VI), s. 211; nr 25 (18 VI), s. 219.

28 Np. J. Kraków, chwając rzeźbiarskie szkice Laszczki, pisze, że „Lepiąc je, był on sam sobą, nie myślał wtedy o wystawie [...], ani wreszcie o woli częstokroć dziwacznej, potwornej, jakiegoś mecenasa lub amatora [...]. Tylko w tych warunkach prawdziwy artysta dać może miarę, czym jest, i czego można się nadal od niego spodziewać” (J. Kraków, *W pracowni rzeźbiarskiej Konstantego Laszczki w Paryżu*, „Przegląd Tygodniowy”, t. 31, 1896, nr 1 (4 I), s. 8).

29 Choć jeden z recenzentów tak właśnie opisał obraz z pamięci: „Na *Niedokończony dzieło* patrzy jego twórca, rzeźbiarz; leży on [...] na barłogu, prawie w agonii;

Biograf Kamińskiego doszukiwał się w tym rysunku elementów autobiograficznych³⁰, ale w styczniu 1895 roku niektórzy zwiedzający wystawę, na której pokazano tę pracę, odnosili ją do niedawno zmarłego Podkowińskiego (1866 – 5 I 1895)³¹. Artysta ten umarł na gruźlicę, lecz sądzono, że na powstanie i rozwój jego choroby wpłynęły „czynniki czysto moralnej natury”³², a bezpośrednio – „parokrotne zaziębienie na wsi, spowodowane kładzeniem się na gołej ziemi w chłodne wieczory”³³. Nie bez znaczenia była też nędza Podkowińskiego w latach studiów³⁴ i podczas pobytu w Paryżu³⁵. Mimo publicznego sukcesu Podkowiński w kwietniu 1894 zniszczył na wystawie w Zachęcie swój okazały obraz *Szał*, powodowany frustracją na tle osobistym. Postęp choroby płucnej wspomagany był później postawą samego artysty, utrudniającemu leczenie i pomoc³⁶; Podkowiński w pewnych momentach pragnął śmierci. Jesienią 1894 opowiadał o tym także Kamiński, który utrzymywał z nim kontakty w Warszawie i portretował w okresie powstawania *Szału*³⁷.

ciało wychudłe już się nie podźwignie” (W. Maleszewski, *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka”, 1895, nr 4 (25 I), s. 50).

- 30 I. Matuszewski, *Antoni Kamiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 9 (I III), s. 163–164; przedruk w: idem, *Twórczość i twórcy*, Warszawa 1904, s. 340.
- 31 C. Jellenta, *Z powodu konkursu*, „Prawda”, 1895, nr 4 (26 I), s. 42–43. Należy sprzostować przypuszczenie, że ta wersja rysunku „powstać musiała w ciągu kilku, najwyżej kilkunastu dni po 5 stycznia 1895 roku, skoro już pod koniec tegoż miesiąca została pokazana i wyróżniona listem pochwalnym na konkursie” (A. Dzieciolowski, *Antoni Kamiński, Niedokończony dzieło, 1900*, w: *Akademizm w XIX wieku*, op. cit., s. 178; podobnie A. Król, *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, wrzesień–listopad 2000, Kraków 2000, s. 159). Z terminarza konkursu wynika, że Kamiński ukończył ją przed połową grudnia 1894 (*Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, nr 51 (22 XII), s. 407).
- 32 H. Piątkowski, *Władysław Podkowiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, nr 2 (12 I), s. 25.
- 33 H. Piątkowski, *Władysław Podkowiński 1866–1895*, Warszawa 1896, s. 48.
- 34 E. Charazińska, *Władysław Podkowiński. Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 14, 44–46.
- 35 Piątkowski, *Władysław Podkowiński 1866–1895*, op. cit., s. 54–55 (mowa B. Wydźgi).
- 36 J. Wiercińska, *Podkowiński Władysław Ansgary (1866–1895)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław 1982–1983, s. 112. „Kiedy wiadomość o śmierci Podkowińskiego rozeszła się po mieście, ten i ów, smutnie kiwając głową, dodał: – Ha! sam się zabił” (A. Aliński [A. Gawiński?], *Władysław Podkowiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, nr 2 (12 I), s. 26).
- 37 Przyjaciel malarza wspomina: „Pewnego razu, w listopadzie ostatnim, w jesienny brzydki dzień, spotkałem się z Kamińskim. Był wzruszony i wzburzony. – Wracam od Podkowińskiego – rzekł mi. – Wyobraź sobie, co on teraz robi: siedzi w oknie, wychylony, z rozpiętą bluzą i koszulą, z nagą pierśią! [...] Tego młodego i pełnego energii człowieka [...] jadła straszna choroba duszy...” (Aliński, loc. cit.).

Inne skojarzenie, utrwalone potem w literaturze, wiązało temat *Niedokończonego dzieła* z postacią rzeźbiarza Antoniego Kurzawy (1842–1898)³⁸, który w styczniu 1890 – niezadowolony z werdyktu jury w konkursie Zachęty – rozbił na wystawie swoją gipsową grupę *Mickiewicz budzący geniusza poezji*. Incydent ten wywołał liczne komentarze i pobudził ciekawość publiczności: gdy posklejany z kawałków posąg pokazano w prywatnej galerii, ekspozycja cieszyła się dużym powodzeniem³⁹. Przeżycia związane z konkursem, trudności materialne i zły stan zdrowia doprowadziły jednak artystę do załamania psychicznego, co skutkowało między innymi zniszczeniem co najmniej dwóch dalszych prac⁴⁰. Z Kurzawą kojarzy się też *Wiosenny poranek* – z powodu zmagania z nędzą, rozbicia rzeźb, jak również z powodów tytułów: *Oswobodzony geniusz* z noweli przypomina tytuł wczesnej pracy Kurzawy – *Geniusza zrywającego pęta* (1874, ta rzeźba nie została rozbita, lecz zachowała się w muzeum w Krakowie)⁴¹. Kamiński, wyjaśniając sytuację bohatera noweli, powołuje się na zdanie Stanisława Witkiewicza, że w Polsce, „aby zostać artystą, trzeba być albo bohaterem, albo wariatem” (WP, s. 19). Ów rzekomy cytat jest parafrazą wyrażenia z artykułu Witkiewicza wydrukowanego dwa dni po rozbiciu rzeźby przez Kurzawę, gdy losy artysty były chwilowo nieznane. Tytułując swój artykuł *Samobójstwo talentu*, Witkiewicz pisze: „Nie wiem, czy [...] on sam, Kurzawa, człowiek, jeszcze żyje czy nie, ale to, co w nim było najlepszego, jest zabite”⁴². Jak zauważa Wiercińska, los nieszczęsnego rzeźbiarza połączono później z losem Podkowińskiego jako świadectwo niszczycielskiego działania filisterskiego społeczeństwa⁴³. Wilhelm Feldman podsumowywał na przykład na przełomie wieków: „Niektóre karty naszej umysłowości łzami są pisane. [...] genialni Podkowiński, Kurzawa niszczyli w rozpacz swe arcydzieła itd. A ileż geniuszów się zmarnowało”⁴⁴.

38 Zob. np. S. Krzywoszewski, *Antoni Kamiński*, „Świat”, 1933, nr 38, s. 6; J. Kleczyński, *Ś.p. Antoni Kamiński*, „Kurier Warszawski”, 1933, nr 256, s. 9.

39 M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 350.

40 M. Domański, *Kurzawa Antoni*, w: *Słownik artystów polskich*, t. 4, Wrocław 1986, s. 391–392.

41 Podobne są tytuły, natomiast rzeźba na ilustracjach Kamińskiego jest bardziej nowoczesna i dynamiczna; można w niej widzieć wspomnienie dwóch grup Antonina Mercie: *Gloria victis* (1874) i *Geniusza sztuki* z elewacji Luwru (1877).

42 „Jeżeli [...] widzi się, [...] że myśl i talent są niczym, i że trzeba i nadal żyć w nędzy, [...] to trzeba być idiotą lub bohaterem, żeby nie rozbić o mur zrozpaczonej głowy!” (S. Witkiewicz, *Samobójstwo talentu*, „Kurier Warszawski”, 1890, nr 27 (27 I), s. 2; przedruk w: idem, *Sztuka i krytyka u nas (1884–1890)*, Kraków–Warszawa 1891, s. 475–476).

43 Wiercińska, *Antoni Kamiński*, op. cit., s. 157.

44 W. Feldman, *Obrachunek*, „Krytyka”, t. 3, 1901, nr 1, s. 73.

Demonstracyjne wystąpienia artystów na wystawach bywały podyktowane różnymi przyczynami i różnie je odczytywano; niekiedy mogły być nawet korzystne dla twórcy, kierując na niego uwagę publiczności. Tak było w przypadku Wojciecha Kossaka, który podczas wernisazu paryskiego Salonu w roku 1880, niezadowolony z powieszenia w złym miejscu (w świetle barwnego witraża) portretu młodej aktorki, wyciął ten obraz z ram. Publicysta Aurélien Scholl podyktował wówczas Kossakowi dowcipny list do podsekretarza stanu dla sztuk pięknych, przedrukowany później przez dzienniki⁴⁵. Z kolei w dniu wernisazu Salonu 1891 rozbił swoją rzeźbę Georges Dubois (1865–1934). Niektóre gazety odnotowały tylko, że skorupy zostały szybko usunięte, ale inne pochyliły się nad trudnym życiorysem artysty, który pracował początkowo jako handlowiec w branży tekstylnej, a następnie jako model, m.in. na kursach anatomii prowadzonych przez Gustave'a Debrie. W tym czasie sam zaczął rzeźbić i poczynił w tym szybkie postępy. Pozowanie było jednak zbyt czasochłonne, by można je było łączyć z twórczością, Dubois podjął więc pracę w cyrku jako reżyser i klaun, ale prawdziwe nadzieje łączył z rzeźbiarstwem. Dwukrotnie dopuszczony na Salon, nieopatrznie zrezygnował z pracy w cyrku i znalazł się w trudnej sytuacji życiowej. Wsparty artystycznie i finansowo przez malarza Pascala Lehoux, zdołał ukończyć pesymistyczną w wyrazie gipsową figurę alegoryczną *Przyszłe stulecie: człowiek, opierając się na brutalności, będzie drwił z prawa*. Rzeźba została najpierw odrzucona, a następnie przyjęta na Salon z odwołania, lecz umieszczono ją w ciemnym kącie⁴⁶. Sprawozdawcy stwierdzili, że jury potraktowało młodego artystę zbyt surowo i że jego biografia, pełna wyrzeczeń dla sztuki, rzuca światło na powody desperackiego czynu⁴⁷. Rozbicie rzeźby i zainteresowanie prasy⁴⁸ nie wpłynęło jednak korzystnie na karierę Dubois: uznano go za buntownika. Aby nie umrzeć z głodu, mając na utrzymaniu rodzinę, po osiemnastu latach zmagania Dubois w wieku 38 lat rzucił zawód artysty, założył szkołę szermierki – i odniósł w tej dziedzinie sukces⁴⁹.

45 W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac. K. Olszański, Warszawa 1971, s. 76–79 (z błędną datą wydarzenia). Należy podkreślić, że Kossak wyciął portret, zrolował i zabrał, a Podkowiński pociął *Szał* „na strzępy” (wyrażenie z: Urbanus, *Kronika warszawska*, „Kraj”, 1894, nr 17 (II V), s. 23).

46 *La statue brisée. Une vie d'artiste*, „La Lanterne”, 1891, 9 V, s. 1. Do artykułu dołączono rysunek przedstawiający tę proroczą alegorię.

47 L.R., *Le vernissage*, „La Justice”, 1891, I V, s. 2; *Le Salon*, „La Lanterne”, 1891, 2 V, s. 2; *La statue brisée*, loc. cit.

48 *Salle des dépêches*, „Le Figaro”, 1891, nr 133 (13 V), s. 6.

49 F. Hauser, *La lutte pour la vie*, „La Presse”, 1904, 20 VII, s. 1–2. Polskiego

Wspomniane epizody z życia artystycznego Warszawy i Paryża polegały na demonstracyjnym niszczeniu dzieł na wystawach, natomiast w nowelce Zaleski doszczętnie niszczy w zaciszu własnej pracowni przede wszystkim rzeźby niedokończone lub nieudane. Rozbijanie rzeźb w pracowniach musiało zdarzać się częściej, o czym jednak zazwyczaj milczą źródła. Motyw ten występuje w nowelce *Gips* Stanisława Romana Lewandowskiego, rzeźbiarza i krytyka, opublikowanej niespełna rok po dramatycznym wystąpieniu Kurzawy. W utworze głodujący i chory na gruźlicę artysta załamuje się, gdy mimo sukcesu na wystawie nie znajduje nabywcy na rzeźbę, a Zachęta odmawia kupna, ponieważ statut zabraniał jej nabywania gipsów. Lewandowski bardziej szczegółowo niż Kamiński opisał symptomy nędzy, jak choćby walkę z zimnem w sytuacji, gdy „piecyk żelazny [jest] próżny”, prawie wszystkie deski z łóżka (tzw. dno) zostały już spalone⁵⁰, a glina zamarza pod palcami. Rzeźbiarz decyduje się położyć siennik na podłodze i sprzedaje łóżko, by móc kupić gips. „Gips!!! [Po klęsce] to słowo doprowadza go do wściekłości. Porywa swoją pracę i ciska na ziemię, tłucze, kopie nogami ten gips pogardzany, rzuca, rozbija, roztrąca, kruszy figurę po figurze, biusty, medaliony, płaskorzeźby! [...] Za chwilę wszystko w gruzach, w kawałkach i czerepach! Tu nogi kawałek, tam śliczna ręka, nad którą tak długo pracował”⁵¹; ofiarą twórcy pada też „wielki szkic do Madonny, odrzucony przez komisję, jako za mało liturgiczny! Tak! za mało wygląda na karykaturę, aby mogła stać na ołtarzu w kościele...”⁵². Artysta kaszle krwią, mdleje i upada na gruz gipsowy. Czytelnika czeka niespodzianka, bo po wielokropku dopisano „optymistyczne” zakończenie: rzeźbiarz, umieszczony w szpitalu, „nie umarł i stał się bohaterem dnia. [...] Został modnym!”

W momencie powstawania kartonu *Niedokończone dzieło* Podkowiński i Kurzawa jeszcze żyli, a Kamiński obu ich portretował⁵³. Co prawda Podkowiński był bliski śmierci, a krytyk „Tygodnika”, patrząc na portret Kurzawy,

czytelnika mogą zainteresować wspomnienia rzeźbiarza o projektowanym przez niego pomniku Chopina.

50 Podobny motyw występuje w litografiach Daumiera *Kiedy się już spaliło ostatnie sztalugi* (z lat 1833 i 1845). Zob. o tym (na marginesie portretu Laszczki w pracowni paryskiej autorstwa Józefa Mehoffera z roku 1894, wyróżnionego równocześnie z *Niedokończonym dziełem* na konkursie w styczniu 1895): M. Zgórniak, *Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 74, 2012, s. 125–126.

51 R. Lewandowski, *Gips. Szkic*, „Kurier Warszawski”, 1891, nr 4 (4 I), s. 1–4; por. WP, s. 27.

52 Lewandowski, *Gips...*, op. cit., s. 4; por. WP, s. 64–66.

53 *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, nr 47 (24 XI), s. 335; por. Aliński, op. cit., s. 25.

napisał (w roku 1896), że artysta ten, „wyczerpany życiem, skołatany przeciwnościami losu, [...] w chwili obecnej należy już do przeszłości”⁵⁴, ale ani karton, ani nowela nie są utworami „z kluczem”. Dla wspomnianych wyżej motywów mizeralistycznych i suicydalnych można zresztą wskazać także inne wzory, zarówno z literatury, jak i żywotów artystów polskich. Samobójstwo często występuje w młodopolskiej powieści o artyście⁵⁵. Z jesieni 1894, czyli z okresu, gdy Kamiński prawdopodobnie rysował *Niedokończony dzieło*, pochodzi na przykład nowela Kazimierza Tetmajera, w której rzeźbiarz Merten z powodu nędzy strzela sobie w serce. Merten cierpiał za swą niezależność i śmiałość: rzeźb nie dało się sprzedać, a niektórych nawet pokazać w Warszawie, bo wszystko w jego pracowni

miało charakter albo dziwacznej jakiejś fantastyczności, albo przecho-
dzącego wszelkie granice zmysłowego wyuzdania, a przy tym były to pomysły raczej malarskie niż rzeźbiarskie. *Gwałt i Lesbijaska miłość* stały tu od roku, na wystawę bowiem przyjąć tych rzeźb, mimo wspaniałej roboty, nie chciano, nie można było po prostu⁵⁶.

Śmiercią samobójczą zmarł pierwszy nauczyciel Kurzawy, Parys Filippi (1836–1874), a następnie działający w Warszawie rzeźbiarz Faustyn Cengler (1828–1886). Z epoki Kamińskiego pochodzi jeszcze jeden, mniej znany przypadek, w którym łączy się dążenie do artystycznej wolności, nędza i śmierć samobójcza. Nie zgadza się tylko miejsce akcji: Kamiński pisał o trudnym losie artystów w społeczeństwie polskim, a idealizował Paryż, natomiast dramat Władysława Pelczarskiego (1862–1891) rozegrał się właśnie nad Sekwaną. Trzy lata przed przyjazdem Kamińskiego do Francji Pelczarski jako stypendysta Wydziału Krajowego we Lwowie studiował w Académie Julian (w roku 1888). Stypendium było głodowe, toteż Pelczarski wkrótce przestał uczęszczać do Akademii, „miotał się i szamotał, walcząc z bladym widmem głodu. Aż uległ w tej beznadziejnej walce”⁵⁷. Prasa w Galicji

54 H. Piątkowski, *Antoni Kurzawa. Sylwetka*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1896, nr 41 (10 X), s. 800.

55 A. Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 119.

56 K. Tetmajer, *Rzeźbiarz Merten. (Kontur do noweli)*, „Przegląd Tygodniowy”, 1894, nr 45–48 (10 XI – 1 XII). Merten, choć bez pieniędzy, miał lepsze warunki lokalowe niż rzeźbiarze Kamińskiego.

57 Sprawozdawca uważał, że „ciężką jest tutaj [w Paryżu] ta droga, którą obrał ś.p. Pelczarski, cięższą niż gdziekolwiek bądź” (Nemo [K. Waliszewski], *Znad Sekwany*, „Kraj”, 1891, nr 42, s. 6).

w październiku 1891 przytoczyła na ten temat obszerną relację dziennika „Pester Lloyd”:

jakkolwiek wszyscy podziwiali talent Pelczarskiego i rokowali mu piękną przyszłość, on tymczasem cierpiał ogromną nędzę, bo poświęcając cały czas studiom, musiał żyć tylko z owego stypendium, które oczywiście wobec wielkich wydatków na modele i na materiały rzeźbiarskie było bardzo niewystarczające. W przyjaźni żył on ze słynnym rzeźbiarzem prof. [Friedrichem] Beerem. Dnia 10. bm. był u niego po raz ostatni i skarżył się przed nim, iż ani ambasada austriacka, ani żyjący w Paryżu Polacy, do których zwrócił się z prośbą o poparcie, w niczym mu nie chcą pomóc. Również na niczym spełzły jego starania o otrzymanie miejsca nauczyciela rzeźbiarstwa w jednej ze szkół galicyjskich [...]. Zwrócił się z prośbą o pomoc do istniejącego w Paryżu „Stowarzyszenia dla sztuki kościelnej”, które mu przyrzekło dać całe utrzymanie, ale pod warunkiem, iż będzie wykonywać tylko te prace, jakie mu stowarzyszenie powierzy. Na warunek ten zgodzić się nie mógł, gdyż znaczyłoby to samo, co wyrzec się wszelkiej prawdziwie artystycznej, natchnionej pracy. Wtedy to powziął on zamiar przeciąć nić swego życia, zakończyć tę walkę o chleb wśród nędzy, głodu i chłodu⁵⁸.

Poszukując źródeł pesymistycznych nastrojów pisarskiej i rysunkowej twórczości Kamińskiego można wskazać na epizod z życia artysty, o którym nie wiedziała jego biografistka: wydarzenie z okresu po narysowaniu *Niedokończonego dzieła*, a przed powstaniem symboliczno-cmentarnego cyklu *Pieśń o życiu*. W lipcu 1896 roku w pracowni/mieszkanie Kamińskiego przy Nowym Świecie 7⁵⁹ w Warszawie zamieszkał młody aktor Władysław Ordyński (Blumenfeld, 1871–1896). Po studiach prawniczych w Krakowie Ordyński występował w Stanisławowie i Poznaniu, w latach 1894–1896 w teatrze krakowskim, a w lecie 1896 w Ciechocinku. Obdarzony inteligencją i dobrymi warunkami zewnętrznymi, nie miał talentu aktorskiego i grał

58 *Samobójstwo z nędzy*, „Kurier Lwowski”, 1891, nr 296 (25 X), s. 4–5. „Pester Lloyd” przytacza ponadto napisany już w sierpniu pożegnalny list Pelczarskiego do Beera z okolicznościowym wierszykiem i deklaracją (prozą), że rajem dla autora będzie pośmiertny spokój (*Selbstmord eines österreichischen Künstlers in Paris*, „Pester Lloyd”, 1891, nr 275 (22 X), s. 6). Zob. też *Samobójstwo polskiego artysty w Paryżu*, „Czas”, 1891, nr 244 (25 X), s. 3.

59 Adres według: *Samobójstwo*, „Słowo”, 1896, nr 207 (11 IX), s. 2.

drobne rółki⁶⁰. W Warszawie zamierzał poświęcić się literaturze i dziennikarstwu. Nawiązał współpracę z „Gazetą Polską” i „Biblioteką Warszawską”, zamieszczał tam recenzje i artykuły m.in. o współczesnym dramacie niemieckim, świadczące „o umyśle żywym, wielkiej wrażliwości i wybitnym uzdolnieniu pisarskim”⁶¹. 9 września ukazała się jego recenzja *Komediantki* Reymonta⁶², a w nocy, podczas towarzyskiego spotkania u Kamieńskiego, Ordyński otrął się cyjankiem. Gazety podawały, że przyczyną samobójstwa była nieszczęśliwa miłość do goszczącej w Warszawie aktorki teatru krakowskiego, za którą młody człowiek przybył z Galicji do Warszawy⁶³. W krakowskim dzienniku redagowanym przez Wilhelma Feldmana oceniano najpierw, że Ordyński, „wykształcony literacko, ambitny, był ofiarą walki wewnętrznej między chęcią a możliwością, był ofiarą rozstroju dekadenceckiego, który coraz więcej ofiar pochłania”⁶⁴. Bojowo i wolnomyslnie nastawiony Artur Górski (było to dwa lata przed powstaniem artykułów *Młoda Polska* (1898)⁶⁵, ale tylko dwa miesiące przed publikacją, za którą oskarżono go o obrazę religii⁶⁶) podkreślał, że zabił się

nie zwykły zjadacz chleba, [...] ale człowiek głęboko czujący [...]. Jest w tym dziwny jakiś tajemniczy wpływ poczucia wolności i samodzielności psychologicznej, że tyle pięknych duchów kończy z własnej ręki.

60 *Ordyński Marian*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski et al., Warszawa 1973, s. 507.

61 *Ś.p. Władysław Ordyński*, „Gazeta Polska”, 1896, nr 207 (10 IX), s. 2; zob. też „Ateum”, 1896, t. 4, z. 1, s. 199.

62 W. Ordyński, *Władysław St. Reymont, Komediantka*, „Gazeta Polska”, 1896, nr 206 (9 IX), s. 2–3.

63 *Otrucie*, „Słowo”, 1896, nr 208 (12 IX), s. 2; *Wł. Ordyński umarł śmiercią samobójczą*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 210 (13 IX), s. 5; *Samobójstwa*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 224 (30 IX), s. 4–5.

64 *Wł. Ordyński (Blumenfeld)*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 209 (12 IX), s. 5.

65 Na marginesie można zauważyć, że wyrażenie „młoda Polska” pojawia się w środowisku Górskiego już w październiku 1889 – w programowym artykule studentkiego czasopisma „Ognisko” (*Trzeba z żywymi naprzód iść!*... „Ognisko”, 1889, nr 3 [skonfiskowany], s. 2), ale w znaczeniu społecznym, „socjal-demokratycznym”: „Naszą ojczyzną jest młoda Polska – Polska ludowa”. Za autora uchodził Franciszek Nowicki (zob. *Proces Machajskiego i Siedleckiego*, „Kurier Lwowski”, 1891, dodatek do nr. 200 (20 VII), s. 1).

66 A. Górski, *Vespere die*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 297 (25 XII), dodatek, s. 1–2. Górski i drukarz zostali uniewinnieni: *Z sali sądowej. (O obrazę religii)*, „Dziennik Krakowski”, 1897, nr 384 (13 IV), s. 4; nr 385 (14 IV), s. 5–6.

[...] Według mego przekonania, umierać powinniśmy tylko z własnej ręki; wymaga tego poczucie wolności i honoru⁶⁷.

W prasie brukowej już wcześniej pojawiły się niepokojące plotki na temat okoliczności samobójstwa, toteż uczestnicy spotkania u Kamińskiego wysłali do gazet oświadczenie, że nie jest prawdą, iż Ordyński zginął na bachanalii, z toastem na cześć „satanizmu i nicości” na ustach⁶⁸. Obszerne list podpisałi oprócz Kamińskiego malarze: Zygmunt Andrychewicz (1861–1943), Stanisław Sawiczewski (1866–1943), Józef Rapacki (1871–1929), szwagier Rapackiego, malarz i krytyk Stefan Popowski (1870–1937), rysownik i publicysta Jan Holewiński (1871–1927), rzeźbiarz i krytyk, były uczeń Académie Julian, autor nagrobka Podkowińskiego na Powązkach Leopold Wasilkowski (ok. 1865–1929), Konstanty Laszczka, antropolog i literat Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki (ur. 1873), recenzent teatralny Antoni Mieszkowski (1865–1900) i warszawski lekarz Wacław Stepiński. Większość artystów z tego grona, związana z Towarzystwem Zachęty, była daleka od awangardy, choć trafiają się u nich niekiedy motywy modernistyczno-dekadencje, jak w obrazie Andrychewicza *Ostatni przyjaciel* (1901).

Kamiński narysował pośmiertny portret Ordyńskiego i opublikował w roku 1902 w „Tygodniku Ilustrowanym” pod niewiele mówiącym tytułem *Pamiętka z prosektorium*. Rysunek znalazł się w numerze poświęconym Kamińskiemu, włamany w tekst jego wspomnień z rzeźbiarskiej pracowni Académie Julian zatytułowanych *Moi przyjaciele*⁶⁹. Czytelnik znający tożsamość zmarłego odczytuje czarno-ironiczny kontrast tego zestawienia. Pracownia w paryskiej akademii jest we wspomnieniach miejscem szczęśliwym: na zewnątrz pozostawały „wszystkie bóle, wszystkie cierpienia, wszystkie złe i dobre namiętności”. Wiecznie spóźnionego przybysza witała wyrozumiała modelka, „piękna, miła, kochana, doskonała, droga istota” i „najbliżsi przyjaciele – rzeźbiarze”. Kamiński wspomina relacje łączące go z kolegami różnych narodowości; wymienia m.in. Portugalczyka Francisco da Silva Gouveia (1872–1951), Francuza André de Manneville (1868–1928), a najwięcej miejsca poświęca pochodzącemu z Majorki Lorenzo Rosselló

67 Liberum conspiro [A. Górski], *Felieton tygodniowy*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 228 (4 X), s. 3.

68 A. Kamiński et al., *Są kwestie, w których polemizowanie jest przykrym obowiązkiem*, „Kurier Warszawski”, 1896, nr 265 (24 IX), s. 5.

69 Zwrócił na to uwagę i rozpoznał zwłoki Adam Cybulski (A.C., *Antoni Kamiński*, „Tydzień. Dodatek literacko-naukowy Kuriera Lwowskiego”, 1902, nr 10 (9 III), s. 164).

(1867–1901)⁷⁰, który stał się jego powiernikiem, „tym, czym siostra miłośrdzia dla chorego”⁷¹.

Artystyczny Paryż był dla Kamińskiego miejscem wyjątkowym. Jego zdaniem „Francja zdjęła wszelkie okowy z geniuszu sztuki i dowiodła świata, że sztuka – może być wolną”⁷². Bohater opowiadania z roku 1910 wspomina, że w akademii prawie wszyscy żyli sztuką i dla sztuki, „z pieniędzy drwiono, *filis de chien* to było miano wszystkich zwykłych ludzi, pracujących dla interesu”. W końcowej scenie wprawdzie zazdrości znajomemu („aferzyście”), który sztukę traktuje komercyjnie, bo „nie dał porwać się chimerze piękna”, ale konflikt racji ostatecznie pozostaje nierozwiązany⁷³. Bohater *Wiosennego poranka* marząc o Paryżu widzi „tłumy ludzi, twarze radosne, oczy ogniste, czoła rozumne, a wszyscy pełni wesela, prostoty i życzliwości” (WP, s. 92). W autobiograficznym szkicu *Kobieta* przyjaciółka narratora, londyńska malarka, „zbiera przez rok pieniądze, a uzbierawszy trochę, przyjeżdża zaraz do Paryża – czyż warto byłoby żyć – nie mając nadziei pojechania do Paryża! [...] tak samo myślę i czuję”, zaznacza Kamiński. A zwykłe życie (w kraju), do jakiego trzeba wracać, jest smutną perspektywą⁷⁴. „Malarz rumuński” z opowiadania *Aferzysta Steern* wracał do swego kraju, aby „zginąć». [...] Jako człowiek może pozostaną przy życiu, mówił stanowczo, ale jako artysta... zginąłem... »fini«, nie mam co robić w Bukareszcie... dla mnie to grób... idę do grobu”⁷⁵.

Osobnym zagadnieniem są rzeźby, które wzmiankuje i rysuje Kamiński. Jest to w zasadzie sztuka akademicka, zarówno pod względem stylu, jak treści. W noweli *Wiosenny poranek* na ilustracji przedstawiającej wizję Zaleskiego odnajdujemy przegląd rzeźby francuskiej trzeciej trójki XIX wieku od Carpeaux do pomnika Joanny d’Arc Paula Dubois (1895). Jeszcze w utworze publikowanym w roku 1911 narrator planuje nocną wycieczkę w celu uczczenia tego pomnika⁷⁶. W swoich rysunkach Kamiński unikał stylizacji i tak samo postępują stworzeni przez niego artyści, projektując alegoryczne grupy w konwencji akademickiego realizmu, jakie mogliby w tym czasie wykonać paryscy uczniowie konserwatywnej Académie Julian. *Wiosenny poranek* został

70 Zob. o nim: C.C. Camps, *Lorenzo Rosselló (Mallorca, 1867–1901). Un escultor en el tránsito de fin de siglo*, „Revista Anual de Historia del Arte”, 2014, s. 9–28.

71 Kamiński, *Moi przyjaciele...*, op. cit., s. 189–190.

72 A. Kamiński, *Benjamin Constant. (Charakterystyka i wspomnienie osobiste)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 23 (7 VI), s. 456.

73 Kamiński, *Aferzysta Steern...*, op. cit., s. 235.

74 A. Kamiński, *Kobieta. (Z podróznego notatnika)*, „Świat. Dodatek: Romans i Powieść”, 1911, nr 20, s. 166. Wzmianka o planowanym umieszczeniu w Luwrze obrazu Meissoniera *Rok 1814* datuje to wspomnienie na rok 1909.

75 Kamiński, *Aferzysta Steern...*, op. cit., s. 211. 76 Kamiński, *Kobieta*, loc. cit.

ukończony w roku 1904 w Dołubowie⁷⁷, posiadłości ojca Ignacego Pieńkowskiego. Pieńkowski (ur. 1877) malował wtedy obrazy utrzymane w stylistyce symbolizmu, często słabe i pretensjonalne, natomiast na rysunkach Kamińskiego w „pracowni Zaleskiego” oddziaływania nowych prądów nie widać, z wyjątkiem cytatów z rzeźb Konstantego Laszczki z okresu, gdy wpływy Rodina na Laszczkę nie były jeszcze zbyt wyraźne. Formacja akademicka jest też widoczna w dwóch recenzjach Salonów napisanych przez Kamińskiego. W recenzji z roku 1898 Kamiński uznaje wprawdzie oryginalność i znaczenie Rodinowskiego *Balzaka*, przewiduje, że dzieło to „poprowadzi sztukę na nowe drogi i na nowe wyżyny, łącząc niejako malarstwo z rzeźbą”, że „na przyszły rok już możemy się spodziewać setek rzeźb *à la Rodin*”, ale bardziej mu się podoba realistyczny, sprawiający dziś nieco groteskowe wrażenie utwór sędziwego Gérôme’a – *Timur*⁷⁸. Recenzując Salon Jesienny 1905 roku, który zapisał się w dziejach sztuki jako pierwsze wystąpienie fowistów, Kamiński lekceważy Manguina, Matisse’a, Deraina i innych nowatorów⁷⁹, ale docenia, że „z całości wystawy tryska jednak wielka świeżość, swoboda i duża żywotność artystyczna i miłość sztuki – dla sztuki; nie pachnie tu »interese«, nie czuć »walki o byt«, nie widzi się pracy dla pieniędzy i za pieniądze”. Nie akceptując palety fowistów ani nowego klasycyzmu Vallottona, Kamiński chwali w roku 1905 nastrojowy afisz Salonu Jesiennego, „śliczny w kolorze, pełen uroku tajemniczości w kompozycji”⁸⁰, w dekadentkim stylu końca XIX wieku.

Podsumowując powyższe uwagi można powiedzieć, że plastyczne i literackie utwory Antoniego Kamińskiego z przełomu XIX i XX wieku dotyczą twórczych i egzystencjalnych problemów, z jakimi zmagali się artyści tamtej epoki, zwłaszcza w warunkach silnej konkurencji (jak we Francji) lub braku rozwiniętego rynku sztuki (na ziemiach polskich). Problematyka ta często trafiała na karty młodopolskich „powieści o artystach”. Skłonność do pesymizmu, mająca prawdopodobnie źródło w osobistych przeżyciach autora, jest zgodna z „duchem i stylem czasów”, natomiast dzieła sztuki opisane i narysowane przez Kamińskiego nie mają z Młodą Polską wiele wspólnego, lecz zaliczają się raczej do późnego akademizmu.

77 „Tygodnik Ilustrowany”, 1905, nr 29 (22 VII), s. 545.

78 W malarstwie Kamiński najwyżej cenil Dagnan-Bouvereta i Cormona (A. Kamiński, *Z Salonów paryskich. (Wrażenia i myśli)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, nr 30, s. 581–582; nr 31, s. 603–604).

79 Nie różni się w tym od wielu, nawet znacznie młodszych recenzentów francuskich (zob. np. F. Monod, *Le Salon d’Automne*, „Art et Décoration”, 1905, II półrocze, s. 198–210).

80 A. Kamiński, *Salon d’Automne*, „Hasło. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, katolickim, nauce, sztuce i literaturze”, 1905, nr 1, s. 44–46.

Bibliografia

ALIŃSKI, A. [GAWIŃSKI, ANTONI?], *Władysław Podkowiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, nr 2 (12 I), s. 25–26.

CHARAZIŃSKA, ELŻBIETA, *Władysław Podkowiński. Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990.

[CYBULSKI, ADAM] A.C., *Antoni Kamiński*, „Tydzień. Dodatek literacko-naukowy »Kuriera Lwowskiego«”, 1902, nr 10 (9 III), s. 164.

DZIĘCIOŁOWSKI, ANDRZEJ, *Antoni Kamiński, Niedokończone dzieło, 1900*, w: *Akademizm w XIX wieku*, red. Iwona Danielewicz, Warszawa 1998, s. 178.

FELDMAN, WILHELM, *Obrachunek*, „Krytyka”, t. 3, 1901, nr 1.

GALLE, HENRYK, *Plastycy beletryści*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1907, nr 34 (24 VIII), s. 691–692.

[GÓRSKI, ARTUR] *Liberum conspiro, Felieton tygodniowy*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 228 (4 X), s. 3.

GÓRSKI, ARTUR, *Vespero die*, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 297 (25 XI), dodatek, s. 1–2.

[GWIZDŹ, FELIKS] FEL. GW., *Antoni Kamiński, Wiosenny poranek*, „Kurier Lwowski”, 1907, nr 21 (12 I), s. 5.

HAUSER, FERNAND, *La lutte pour la vie*, „La Presse”, 1904, 20 VII, s. 1–2.

JAROSZYŃSKI, TADEUSZ, *Wystawa Antoniego Kamińskiego*, „Głos. Tygodnik literacko-społeczno-polityczny”, 1897, nr 52 (25 XII), s. 1266–1268.

JELLENTA, CEZARY, *Z powodu konkursu*, „Prawda”, 1895, nr 4 (26 I), s. 42–43.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Aferzysta Steern. Fragment, z rysunkami autora*, „Świat. Dodatek: Romans i Powieść”, 1910, nr 24–27.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Benjamin Constant. (Charakterystyka i wspomnienie osobiste)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 23 (7 VI), s. 456–457.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Kobieta. (Z podróznego notatnika)*, „Świat. Dodatek: Romans i Powieść”, 1911, nr 19, s. 155–157, nr 20, s. 165–167.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Moi przyjaciele. Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 9 (I III), s. 175–176, nr 10 (8 III), s. 189–190.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Salon d'Automne*, „Hasło. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, katolickim, nauce, sztuce i literaturze”, 1905, nr 1, s. 44–46.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza waryatów*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1905, nr 21–29.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza waryatów. Z rysunkami autora*, Warszawa–Kraków 1907.

KAMIEŃSKI, ANTONI, *Z Salonów paryskich. (Wrażenia i myśli)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, nr 30, s. 581–582; nr 31, s. 603–604.

KAMIEŃSKI, ANTONI ET AL., *Są kwestie, w których polemizowanie jest przykrym obowiązkiem*, „Kurier Warszawski”, 1896, nr 265 (24 IX), s. 5.

KIELAK, DOROTA, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.

KLECZYŃSKI, JAN, *Ś.p. Antoni Kamiński*, „Kurier Warszawski”, 1933, nr 256 (wyd. wieczorne), s. 9.

KOSSAK, WOJCIECH, *Wspomnienia*, oprac. Kazimierz Olszański, Warszawa 1971.

KRAKÓW, JANINA, *W pracowni rzeźbiarskiej Konstantego Laszczki w Paryżu*, „Przegląd Tygodniowy” 31, 1896, nr 1 (4 I), s. 8.

KRZYWOSZEWSKI, STEFAN, *Antoni Kamiński*, „Świat”, 1933, nr 38, s. 6.

KWIATKOWSKA, MARIA IRENA, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995.

La statue brisée. Une vie d'artiste, „La Lanterne. Journal politique quotidien”, 1891, 9 V, s. 1.

LEWANDOWSKI, [STANISŁAW] ROMAN, *Gips. Szkic*, „Kurier Warszawski”, 1891, nr 4 (4 I), s. 1–4.

LUBASZEWSKA, ANTONINA, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.

MAKOWIECKI, ANDRZEJ Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

MALESZEWSKI, WŁADYSŁAW, *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka”, 1895, nr 4 (25 I), s. 49–50.

MATUSZEWSKI, IGNACY, *Antoni Kamiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1902, nr 9 (1 III), s. 163–166.

MUSZYŃSKI, JAN, *Kamiński Antoni*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana* t. 33–34, Warszawa 1903, s. 566–568.

NOWAKOWSKA-SITO, KATARZYNA, *„L'Inconnue de la Seine” i jej wizerunki w sztuce polskiej około 1900 roku*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 296–302.

Otrucie, „Słowo”, 1896, nr 208 (12 IX), s. 2.

PIĄTKOWSKI, HENRYK, *Antoni Kurzawa. Sylwetka*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1896, nr 41 (10 X), s. 800.

PIĄTKOWSKI, HENRYK, *Władysław Podkowiński*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, nr 2 (12 I), s. 24–25.

PIĄTKOWSKI, HENRYK, *Władysław Podkowiński 1866–1895*, Warszawa 1896.

Samobójstwa, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 224 (30 IX), s. 4–5.

Samobójstwo, „Słowo”, 1896, nr 207 (11 IX), s. 2.

Samobójstwo polskiego artysty w Paryżu, „Czas”, 1891, nr 244 (25 X), s. 3.

Samobójstwo z nędzy, „Kurier Lwowski”, 1891, nr 296 (25 X), s. 4–5.

Selbstmord eines österreichischen Künstlers in Paris, „Pester Lloyd”, 1891, nr 275 (22 X), s. 6.

SKALSKA-MIECIK, LIJA, *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

Sztuki plastyczne, „Przegląd Tygodniowy”, 1901, nr 20, s. 239.

SZUBERT, PIOTR, *Figury zniewolone i figury skrzydlate*, w: *Figury i figuracje*, Warszawa 2006, s. 79–87.

Ś.p. *Władysław Ordyński*, „Gazeta Polska”, 1896, nr 207 (10 IX), s. 2.

TETMAJER, KAZIMIERZ, *Rzeźbiarz Merten. (Kontur do noweli)*, „Przegląd Tygodniowy”, 1894, nr 45–48

[WALISZEWSKI, KAZIMIERZ] NEMO, *Znad Sekwany*, „Kraj”, 1891, nr 42, s. 6.

WASILKOWSKI, LEOPOLD, *Wystawa dzieł Antoniego Kamińskiego w Towarzystwie Zachęty Sz. Pięknych*, „Kurier Niedzielnny”, 1897, nr 49 (5 XII), s. 618–619.

WIERCIŃSKA, JANINA, *Antoni Kamiński – zapomniany dekadent. Uwagi na temat związków sztuki i literatury*, w: eadem, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 146–163, 186–190.

WIERCIŃSKA, JANINA, *Kamiński Antoni*, w: *Słownik artystów polskich*, t. 3, Wrocław 1979, s. 326–330.

WIERCIŃSKA, JANINA, *Podkowiński Władysław Ansgary (1866–1895)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław 1982–1983, s. 109–112.

WITKIEWICZ, STANISŁAW, *Samobójstwo talentu*, „Kurier Warszawski”, 1890, nr 27 (27 I), s. 2.

Wł. Ordyński (Blumenfeld), „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 209 (12 IX), s. 5.

Wł. Ordyński umarł śmiercią samobójczą, „Dziennik Krakowski”, 1896, nr 210 (13 IX), s. 5.

Ze sztuki, „Tygodnik Ilustrowany”, 1894, nr 51 (22 XII), s. 407.

ZGÓRNIAK, MAREK, *Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 74, 2012, s. 115–136.

Z sali sądowej. (O obrazę religii), „Dziennik Krakowski”, 1897, nr 384 (13 IV), s. 4; nr 385 (14 IV), s. 5–6.