

Alojzy Oborny

Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego (1968)

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 6, 605-618

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALOJZY OBORNY

NOWE OBRAZY
W ZBIORACH MUZEUM ŚWIĘTOKRZYSKIEGO
(1968)

Zamknięciem pewnego etapu badań nad zbiorami malarstwa polskiego w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach stanie się wkrótce wydany katalog. Obecne opracowanie jest przedłużeniem cyklu rozpoczętego w V tomie „Rocznika” pt. *Nowe nabytki działu sztuki Muzeum Świętokrzyskiego*, pomyślanego jako kontynuacja katalogu. Poszczególne artykuły zawierać będą wstępne analizy naukowe rocznych nabytków malarstwa polskiego, z konieczności skrótowe i nie wyczerpujące całości problematyki. Zmiana tytułu sygnalizuje ograniczenie treści do dzieł z zakresu malarstwa. Rzeźba, grafika i przedmioty rzemiosła będą odtąd stale rejestrowane w *Kronice muzealnej*, gdzie również umieszczany będzie pełny wykaz nowych obrazów. Wybitniejsze dzieła reprezentujące poszczególne dziedziny sztuki omawiane będą w oddzielnych artykułach.

Obecne opracowanie obejmuje jedenaście obrazów z ogólnej liczby dwudziestu, jakie zakupiono w 1968 r. Pozostałe dziewięć to m. in. dzieła J. Malczewskiego, F. Kostrzewskiego, J. Szermentowskiego, które będą przedmiotem oddzielnych prac, przygotowywanych również do „Rocznika”. Wśród nowych nabytków obok Szermentowskiego i Kostrzewskiego, twórców związanych z Kielecczyną, znalazł się obraz A. Schouppégo *Zamek w Itzy*, będący w zbiorach drugim dziełem tego artysty obok depozytu Muzeum Narodowego w Warszawie¹. Obraz wzbogaca sporą grupę malarstwa krajobrazowo-rodzajowego. Pogranicze malarstwa historycznego i rodzajowego drugiej połowy XIX wieku reprezentuje jedyny na razie w naszych zbiorach obraz L. Loefflera. Bezsprzecznie najcenniejszą pozycją wśród nowych nabytków jest studium M. Gottlieba *Taniec Salome*. Obrazy J. Fałata, F. Ruszczyca i J. Mehoffera stylem i czasem powstania wiążą się z malarstwem polskim ostatniej ćwierci XIX w., zaś niezwykle wartościowy *Port bretoński* R. Kramsztyka jest zapowiedzią nowych kierunków dwudziestolecia międzywojennego, które jeszcze stosunkowo nie najlepiej jest reprezentowane w kieleckim muzeum. Toteż mianem wartościowych określić trzeba obrazy M. Szczyrby i Z. Stryjeńskiej, które w pewnym stopniu przyczyniają się do stopniowego wypeł-

¹ *Katalog malarstwa polskiego od XVI—XX wieku*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1962, nr 587 (*Kontrabandyści w Karpatach*).

nienia istniejących luk. Obrazy T. Niesiołowskiego i J. Książka powiększają zbiory malarstwa powojennego, jakkolwiek sami twórcy wyszli z ugrupowań, które działały już w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Nowe nabytki reprezentują stosunkowo szeroki przekrój historii malarstwa polskiego.

Schouppé Alfred (1812—1899)

1. *Zamek w Iłży*, ol. pł., 60 × 67, sygn.: 18 AS (monogram wiązany) 86 Iłża, nr inw. 1642, sprzedał Karol Znamierowski, Gliwice.

W twórczości Schouppégo przeważały romantyczne pejzaże, w których często główną dominantę stanowiły ruiny zamków. Nie były to z pewnością elementy przypadkowe, gdyż podnosiły nastrojowy charakter obrazów, zgodnie z duchem epoki, z której się wywodziły. W obrazach tych znalazły się zabytki Ziemi Kieleckiej. Jedną z takich pozycji obok obrazu *Zamek w Chęcinach*, niestety nie znajdującego się w zbiorach muzeum, jest namalowany w 1886 roku widok zamku w Iłży. Wyróżnia się on nade wszystko wartościami rysunkowymi przy stosunkowo mało ciekawej stronie kolorystycznej, operującej powszechnie wówczas w twórczości artysty stosowanymi brązami,



Ryc. 1. Alfred Schouppé *Zamek w Iłży*

Ryc. 2. Maurycy Gottlieb *Taniec Salome*

które stapały wszystkie pozostałe odcienie w jedną gamę kolorystyczną. Obraz nie tylko uzupełnił okazałą grupę malarstwa krajobrazowego w zbiorach kieleckiego muzeum, ale powiększył też kolekcję dzieł, których tematem była Ziemia Kielecka i jej zabytki. Charakterystyczne również dla artysty motywy tatrzańskie reprezentuje *Kontrabanda w Karpatach* — depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie.

Loeffler Leopold (1828—1898)

2. *Zajazd w węgierskim miasteczku*, ol. pł. (płótno naklejone na tekturze), 41 × 52, nr inw. 1638, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Z malarstwem historycznym i rodzajowym okresu pozytywizmu związany jest obraz L. Loefflera *Zajazd w węgierskim miasteczku*. W swobodnym ujęciu kompozycyjnym pokazana została na tle wnętrza zajazdu żywo dyskutująca grupa osób. Obraz wyróżnia się dobrą kompozycją i rysunkiem, a także umiejętnie rozwiązaniem oświetleniem. Całość przeniknięta jest brązowo-wosłotawą tonacją barwną, która nadaje tej rodzajowej kompozycji swoisty kameralny nastrój. Wymienione cechy wskazują, że dzieło to powstało w późnym okresie twórczości, po roku 1880, gdy artysta zdobywa się na swoistą ekspresję, wyzbywając się uprzedniego idealizmu. W tym okresie Loeffler prowadzi wykłady w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Obraz wystawiony był w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1894 roku².

Gottlieb Maurycy (1856—1879)

3. *Taniec Salome*, ol. pł., 52 × 71, nr inw. 1640, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

M. Gottlieb wyjechał jesienią 1878 roku do Rzymu, gdzie prawdopodobnie

² „Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych”, Kraków 1894, s. 10, nr 184.

zaprzyjaźnił się z H. Siemiradzkim, pod wpływem którego już wcześniej powstało kilka obrazów, m. in. *Handel niewolnikami w Kairze*. Silne oddziaływanie malarstwa Siemiradzkiego widoczne jest w dwóch obrazach, które powstały w Rzymie (*Chrystus każący*, *Chrystus nauczający w Kafarnaum*). W tym czasie zjawił się w Rzymie również J. Matejko, który wysoko cenił swego ucznia i odnosił się do niego z wielką przyjaźnią³. W rezultacie Gottlieb wraca znowu w 1879 roku do szkoły Matejki w Krakowie, kończąc m. in. jeden ze swoich rzymskich obrazów i wykonując jednocześnie liczne szkice i studia do tematów z historii Polski i historii Żydów⁴. Studium olejne *Taniec Salome* wiązać chyba można z nowym pobytem artysty w pracowni Matejki. Dowodzi tego nie tylko podjęty temat, ale przede wszystkim fakt, że w tym śmiałym i dojrzałym pod względem artystycznym studium, charakteryzującym się nadto wyrazistością gestów, dają o sobie znać krzyżujące się wpływy sztuki Siemiradzkiego i Matejki. Z kręgiem oddziaływania pierwszego wiąże się bogactwo akcesoriów, architektura antyczna i niezwykła barwność strojów, przy czym w ostatnim wypadku doszukiwać się też można związków z Matejką, z którym niewątpliwie łączyć można nieco przeładowaną kompozycję, złożoną ze stłoczonych postaci żywo reagujących na taniec Salome. Matejce zawdzięcza on też charakterystyczny dwuton: czerwieni i złamanej kolorem pomarańczowym barwy żółtej, będący w tym studium główną dominantą kolorystyczną. Kompozycję obrazu ukształtowały z rozmachem położone smugi farby.

Inny kierunek twórczości Gottlieba reprezentuje portret młodego Żyda, będący w posiadaniu muzeum. Jest to prawdopodobnie portret własny artysty wykonany w tajemniczej, rembrandtowskiej konwencji światłocieniowej⁵.

Fałat Julian (1853—1929)

4. *Polowanie na kaczki*, ol. deska, 29,5 × 44,5, sygn.: J. Fałat, nr inw. 1627, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Zakupiony do zbiorów muzeum obraz ze sceną polowania na kaczki datować można na lata 1886—1890, tj. na okres, gdy krystalizuje się styl artysty. Poza pobytem w Nieświeżu odbywał Fałat liczne podróże na Litwę i Polesie. W tym czasie zamiast drobniawo traktowanych studiów natury pojawiają się ujęcia bardziej syntetyczne, malowane szerokimi pociągnięciami pędzla. Cechy te posiada obraz *Polowanie na kaczki*. Sam temat jest tu tylko pretekstem do przedstawienia relacji z obranego fragmentu pejzażu, z pominięciem zbędnych szczegółów. Zamiast wiernego odbicia natury otrzymaliśmy jej indywidualne studium, pełne poezji i nastroju, który podkreśla brązowa i zielona gama barwna rozjaśniona w niektórych partiach kolorem żółtym. Zwartość tego dzieła akcentuje też faktura ukształtowana za pomocą zręcznych, grubych pociągnięć pędzla. W grupie nie tak znowu licznych obrazów olejnych tego okresu jest to z pewnością dzieło wybitne, potwierdzające duże możliwości twórcze artysty również w tej technice malarzkiej.

³ *Listy Matejki do żony*, Kraków 1927, s. 174.

⁴ F. Kopera *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. III, Kraków 1929, s. 403.

⁵ A. Oborny *Nowe nabytki działu sztuki*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 4, Kraków 1968, s. 247.

Ryc. 3. Julian Fałat *Polowanie na kaczki*

Ruszczyca Ferdynand (1870—1936)

5. *Noc księżycowa na brzegu morza*, ol. pł., na tekturze, 19 × 26, sygn.: F. Ruszczyca, nr inw. 1628, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Dla F. Ruszczyca zwykle, powszednie tematy zaczerpnięte z natury stały się impulsami, które prowadziły do kompozycji pełnych poezji, siły i barwy. Przykłady takiego stosunku do natury dostrzec można już w najwcześniejszym okresie twórczości artysty, w latach 1893—1898. Obraz *Noc księżycowa na brzegu morza* powstał w czasie jednej z dwóch podróży na Krym⁶ w latach 1894—1895. W bezpośrednim zetknięciu z morzem powstało niezwykle ekspresyjne studium olejne, operujące ciemnymi zieleniami. Fakturę tworzą wzmagające nastrój kompozycji szpachlowe układy farb, odtwarzające czar, potęgę i niezmierzoność morza. Obraz należy do dającej się wyodrębnić w twórczości Ruszczyca grupy studiów morza, skał i zbczy górskich, które powstawały w czasie podróży krymskich.

Mehoffer Józef (1868—1946)

6. *Motyw pejzażowy*, ol. deska, 26 × 21, sygn.: Józef Mehoffer, nr inw. 1630, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Nie publikowany i nie wystawiany dotąd *Motyw pejzażowy* należy do tych obrazów w twórczości Mehoffera, które uzupełniają niezwykle ważny okres sprzed roku 1900. W ogłoszonej w roku 1896 rozprawie⁷ dochodzi artysta do wniosku, że należy skończyć z opowiadaniem o dziełach, które

⁶ *Katalog wystawy pośmiertnej Ferdynanda Ruszczyca, 1870—1936* (J. Remer Wstęp), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1937/1938, s. 18.

⁷ J. Mehoffer *Uwagi o sztuce i jej stosunek do natury*, „Przegląd Polski” 1896, s. 4, 19—20.

naśladowałyby do złudzenia naturę, warto natomiast zwracać uwagę na fakt, że „sztuka zawsze przetwarzała i przetwarzać będzie naturę”.

Motyw pejzażowy obok innych obrazów tego okresu jest rozwinięciem powyższych stwierdzeń. Silna stylizacja widoczna jest tu w uogólniającej linii kompozycyjnej, natomiast zespół form i barw stanowi doskonałą ilu-



Ryc. 4. Józef Mehoffer *Motyw pejzażowy*

Ryc. 5. Roman Kramsztyk *Port bretoński*

strację Mehofferowskiego programu „współgrania elementów barwy i kompozycji”⁸. Śmiało pociągnięcia pędzla, ożywione wibrującą, nerwową linią, przywodzą na myśl dwa warianty obrazu *Taniec-Naiwne* (1898), będące ilustracją do poematu Paula Verlaine’a *Les ingénues*⁹. Pozwala to przypuszczać, że obraz nabyty do zbiorów muzeum również powstał około roku 1898. Wartości kolorystyczne obrazu utwierdzają pogląd, że Mehoffer należał do wybitnych kolorystów polskich ostatniego dziesięciolecia XIX wieku.

Kramsztyk Roman (1885—1942)

7. *Port bretoński*, ol. pł., 69,5 × 100,5, sygn.: Kramsztyk, nr inw. 1631, sprzedał Piotr Goleń, Kraków.

Tematyka pejzażowa w malarstwie Kramsztyka nie odgrywała znaczniejszej roli. Większość obrazów pejzażowych pochodzących z wczesnych lat twórczości związana była z wyprawami wakacyjnymi do Hiszpanii, malowniczych portów Prowansji i surowej Bretanii. *Port bretoński* wiąże się właśnie z tymi wożazami. Obraz wystawiony był po raz pierwszy w Krakowie w 1913 roku¹⁰ i nosi wszelkie cechy najwcześniejszych prac olejnych artysty, które

⁸ H. Blum *Józef Mehoffer. Problematyka jego malarstwa*, „Folia Historiae Artium”, t. IV, Kraków 1967, s. 106.

⁹ *Katalog wystawy zbiorowej Józefa Mehoffera* (H. Blum Wstęp), Kraków 1964, s. 69, nr 28.

¹⁰ *Katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1913, s. 14, nr 109.



Ryc. 6. Marian Szczyrbuła *Autoportret*

powstawały począwszy od 1912 roku. Monumentalny, a zarazem bardzo surowy widok zabudowań portowych wydobyty został przy pomocy oszczędnej gamy barwnej, operującej dużymi płaszczyznami bieli i koloru niebieskiego. W konkretnie i twardo zarysowanym układzie kompozycyjnym znać wpływy Cezanne'a, mimo że w świetle obowiązujących do tej pory poglądów malarstwo Kramsztyka w pierwszym, szczytowym okresie pozostawało pod wpływem tego mistrza dopiero w latach 1918—1925. W zbiorach muzeum znajduje się jeszcze inny obraz artysty — prawdopodobnie portret aktorki, zatytułowany *Vanitas vanitatum*, pochodzący z drugiego okresu szczytowego, po roku 1930.

Szczyrbuła Marian (1893—1942)

8. *Autoportret*, ol. na tekt., 36,5 × 26. Na odwrocie sygn.: Szczyrbuła 1920, nr inw. 1647, sprzedał Maciej Szczyrbuła, Wrocław.

9. *Dom na łanach*, ol. na tekt., 46 × 55, sygn.: M. Szczyrbuła 1928, nr inw. 1635, sprzedał Maciej Szczyrbuła, Wrocław.

Z najwcześniejszymi latami twórczości wiąże się portret własny, namalowany w roku 1920, a więc jeszcze w okresie studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest to jeden z pierwszych znanych autoportretów artysty, a fakt ten jest o tyle ważny i godny podkreślenia, że w następnych latach powstało ich jeszcze kilka. Uczeń J. Mehoffera i W. Weissa — nigdy nie należał do ugrupowania formistów, jednakże nie oparł się ich wpływom, jak wskazuje na to szereg młodzieńczych prac. Jedną z nich jest wspomniany portret własny, w którym przy pomocy szerokich i gładkich pociągnięć pędzla wydobyte zostały ostre i twarde rysy twarzy. Ten nieco surowy charakter portretu podkreśla też chłodna tonacja barwna, operująca pochodnymi koloru szarego i zielonego, samą twarz wydobywając przy pomocy jaśniejszych rozbłysków. Obraz powstał w okresie szczytowego rozwoju polskiego formizmu, dlatego też nie należy się dziwić, że wykazuje tak silne związki z tym kierunkiem. Ta wczesna praca młodego artysty wykazuje zadziwiająco dobre opanowanie warsztatu malarskiego, wyrażające się przede wszystkim w umiejętnym zestrojeniu poszczególnych elementów kompozycji.

W 1924 roku wyjeżdża Szczyrbuła razem z kapistami do Paryża, wiążąc swą działalność z tą grupą. Po powrocie do kraju osiada w latach 1925—1930 w Stryju, gdzie w 1928 powstaje jego obraz *Dom na łanach*, przedstawiający jedną z dzielnic tego miasta. Pejzaż posiada typową dla artysty szeroką i gładką fakturę, a kompozycja operuje dynamicznymi, syntetycznie potraktowanymi formami. W tym czasie artysta przystąpił do założonego m. in. przez uczniów Mehoffera i Weissa ugrupowania artystycznego „Zwornik”.

Stryjeńska Zofia (ur. 1894)

10. *Przódka* (z cyklu *Cztery rzemiosła*), temp. deska, 148 × 104, sygn.: Z. Stryjeńska, nr inw. 1633, sprzedała Władysława Grabska, Kraków.

W twórczości Z. Stryjeńskiej zwyczajne, obrzędy, zdarzenia, czynności — łączą się w cykle tematyczne. Zestawienie tytułów daje nam wyobrażenie o dużej skali zainteresowań artystki. Ukazuje ona owianą mitem słowiańskiej legendy ziemię polską i jej lud. Swoje wielkie kompozycje dekoracyjne artystka dostosowała do obranych tematów. Przykładem tego są m. in. dwa duże cykle, które powstały w niewielkich odstępach czasu — *Tańce polskie* (1929)

oraz *Cztery rzemiosła* (1929—1930)¹¹. W pierwszym pokazane zostały pełne temperamentu żywiołowe tańce, w drugim wyobrażenia nieruchomych postaci, ujętych w zwartych symetrycznych układach. *Przędka*, podobnie jak pozostałe obrazy cyklu (*Ceramika*, *Snycerstwo*, *Tkactwo*), skąpana jest w jasnych, słonecznych kolorach. Bryłę postaci wydobył układ plam barwnych. Przy pomocy stopniowania barw trafnie ułożone zostały plany perspektywiczne. Cała kompozycja wykreślona pewnym rysunkiem charakteryzuje się dużymi walorami dekoracyjnymi.

Książek Jan (1900—1964)

11. *Kwiaty na czerwonym stole*, ol. pł., 100 × 73, sygn.: Jan Książek, nr inw. 1644, sprzedała Janina Książek, Kraków.

Podobnie jak Szczyrbuła, również i Książek należał do ugrupowania artystycznego „Zwornik”. Stowarzyszenie to nie posiadało zasadniczo programu estetycznego, jednakże spora grupa artystów z nim związana ulegała przemożnemu naporowi koloryzmu. Wielu z nich do końca swej twórczości pozostało wiernych założeniom kolorystów. Należał do nich Książek, którego malarstwo cechowała zawsze wrażliwość kolorystyczna.

Przykładem tego jest obraz *Kwiaty na czerwonym stole* (1963), jeden z ostatnich, jaki artysta namalował przygotowując wystawę indywidualną w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Ekspozycja zorganizowana została w rok po jego śmierci¹². Obraz namalowany przy pomocy puszystych, delikatnych i cienko położonych smug barwnych odznacza się dużym bogactwem kolorystycznym. W nieco rozrzuconym zespole kolorów, na tle unifikującego niebieskiego tła wyróżnia się intensywna czerwień stołu i maku.

Niesiołowski Tymon (1882—1965)

12. *Wiosna*, ol. tekt., 90,5 × 62, sygn.: Tymon, nr inw. 1648, sprzedała Teresa Jakubowska, Warszawa.

Związany z ostatnim dwudziestoleciem twórczości obraz *Wiosna* namalowany w roku 1957 (wiosną) dowodzi, że artysta w całej twórczości nawiązywał do doświadczeń z przeszłości, a szczególnie chętnie czynił to w ostatnim okresie. Podobnie jak w wielu innych dziełach artysty, tematem obrazu jest akt kobiecy, ujęty w tym wypadku w pozycji statycznej, namalowany przy pomocy płaskiego i jednolicie położonego koloru brązowego obwiedzionego silnie pogrubionym konturem. Postać zestrojona została z barwnymi, linearnie rozwiązanymi motywami kwiatowymi, przywodzącymi na myśl dekoracyjne elementy ornamentalne. Trudno oprzeć się wrażeniu, że te duże

¹¹ Do roku 1929 obrazy cyklu nie były wzmiankowane w katalogach wystaw. Począwszy od roku 1930 obrazy cyklu *Cztery rzemiosła* zarejestrowane zostały w następujących katalogach: *Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej i Henryka Kuny* (J. Warchałowski Wstęp) Warszawa 1930, s. 5, 9, nr 3—6; *Salon Warszawski Listopadowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1931, s. 9, nr 87; *Zbiorowa wystawa obrazów Zofii Stryjeńskiej* (J. Warchałowski Wstęp), Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego, Lwów 1932, s. 11, nr 40.

¹² *Wystawa obrazów i rysunków Jana Książka*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1965, nr 14, repr. W cytowanym katalogu podany został inny tytuł obrazu — *Bukiet z makiem*. Aktualny tytuł obrazu przyjąłem za nalepką ze wspomnianej wystawy.



Ryc. 7. Zofia Stryjeńska *Przędka*

uproszczenia linii i kształtów, jak też operowanie wielką jednolitą płaszczyzną barwną są dalekimi echemi wpływów Gauguina, pod urokiem którego pozostawał artysta już przed rokiem 1907. Bogate, dekoracyjne tło zdaje się mieć swój rodowód w uwadze zasłyszanej od nauczyciela artysty, St. Wyspiańskiego. „Obraz jest dobry wówczas, jeżeli jest dekoracyjny, tylko dekoracyjny obraz może być dobry”¹³. Obraz *Wiosna* jest przykładem wielkiego umiłowania, jakie żywił Niesiołowski dla malarstwa swoich profesorów — St. Wyspiańskiego i J. Mehoffera. Nawet w późniejszych latach swojej twórczości często wracał do rysunkowych i dekoracyjnych wartości ich sztuki, czyniąc to czasami przez pryzmat zdobniczych rozwiązań H. Matisse’a.



¹³ T. Niesiołowski *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 39.

НОВЫЕ КАРТИНЫ В СОБРАНИЯХ СВЕНТОКШИСКОГО МУЗЕЯ (1968)

В 1968 году собрания живописи келецкого музея обогатились двадцатью картинами, иллюстрирующими историю польской живописи с середины XIX столетия до наших дней. Данное сообщение представляет собой продолжение цикла, начатого в V томе Ежегодника, и задуманного как своеобразное пополнение каталога собраний польской живописи Свентокшиского музея, который выпускается в ближайшее время.

Несомненно самым ценным приобретением является полотно М. Готтлиба „Пляшущая Саломе”, относящееся к последнему году творчества художника (1879). Среди картин, связанных с пейзажно-жанровой тематикой, оказалась картина А. Шуппе „Илжский замок” (1886). Собрания обогатились также полотнами Ф. Костшевского и Я. Шерментовского, анализу которых будет посвящена отдельная статья. Жанрово-историческую живопись второй половины XIX в. представляет единственная пока картина Л. Лёффлера „Трактир в венгерском городке” (не ранее 1880 г.). Картины Ю. Фалата („Охота на уток”, 1886—1890), Ф. Руцица („Лунная ночь на берегу моря”, 1894—1895), Ю. Мегоффера („Пейзажный мотив”, 1889) по своему стилю и времени возникновения связаны с польской живописью последней четверти XIX в., а исключительно ценный „Бретонский порт” Р. Крамштыка предвещает новые направления межвоенного двадцатилетия, искусство которого представлено в келецком музее пока лишь немногими произведениями. Поэтому особо ценны картины М. Щирбулы („Автопортрет”, 1920; „Дом на пашне”, 1928) и З. Стрыньской („Пряха”, 1929—1930), восполняющие в известной мере существующие пробелы.

Картины Т. Неселовского („Весна”, 1957) и Я. Ксёнжека („Цветы на красном столе”) обогащают коллекцию послевоенной живописи, представляя творчество современных художников, вышедших, правда, из группировок межвоенного двадцатилетия.

NEW PAINTINGS IN THE ART GALLERY OF THE ŚWIĘTOKRZYSKIE MUSEUM (1968)

In 1968 the Art Gallery of the Świętokrzyskie Museum was increased by twenty pictures that give an insight into the history of Polish painting from the mid-18th century to the present day. The present report is a continuation of the cycle initiated in the fifth volume of the *Annual*. The cycle is conceived as a sequence to the catalogue of the gallery of Polish painting of the Świętokrzyskie Museum, which will soon appear in print.

Indisputably, the most valuable acquisition of the gallery was a painting by M. Gottlieb, the *Dance of Salome*, dating from the last year of the artist's creative activity (1879). The section of landscape and genre painting was enriched by a work of A. Schouppé, *The Castle at Ilża* (1886). The collection also holds some canvases by F. Kostrzewski and J. Szermentowski, which will be discussed in a separate article. The only picture on the line between historical and genre painting from the second half of the 19th century is, for the time being, L. Loeffler's *Foray in a Hungarian Village* (after 1880). The paintings of J. Fałat (*Duck Hunting*, 1886—1890), F. Ruszczyk (*Moonlit Night at the Seaside*, 1894—1895), J. Mehoffer (*Landscape Motif*, 1889) are all linked through style and the date of

creation with the Polish painting of the last quarter of the 19th century; *A Breton Port*, an extremely valuable picture by R. Kramsztyk, foreshadows, on the other hand, the new trends characteristic of the inter-war period. This period is not well represented in the Kielce museum and, in consequence, the pictures of M. Szczyrbuła (*Self-Portrait*, 1920; *A House in the Fields*, 1928) and Z. Stryjeńska (*A Woman Spinning*, 1929—1930) should be regarded as valuable because they fill, to a certain extent, the existing gaps.

Paintings by T. Niesiołowski (*Spring*, 1957) and J. Książek (*Flowers on the Red Table*, 1963) have increased the collection of post-war painting though the artists themselves originate from groupings that were active during the inter-war period.