

Alojzy Oborny

Dział Malarstwa i Rzeźby

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 15, 399-420

1986/1987

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.

NABYTKI ARTYSTYCZNE W ROKU 1984

DZIAŁ MALARSTWA I RZEźBY

W *Kronice muzealnej 1983* zamieszczone zostały opracowania zaledwie trzech obrazów, nabytych do muzeum w tym roku. Chcąc utrzymać ciągłość prezentacji najciekawszych obrazów pozyskanych do zbiorów muzealnych, co czynię poczynając od tomu 5 „Rocznika”, omówienie najciekawszych nowych obrazów rozpoczynam od zakupów i darów roku 1983.

ROK 1983

Józef Szermentowski (1833–1876)

Scena rodzajowa — chłopci na tle pejzażu, gwasz, pap., 15 × 27,5, sygn. Szermentowski, nr inw. MNKi/M/2464, zakupu dokonano w Desie.

Muzeum nasze posiada największy liczebnie zespół obrazów artysty. Nabywamy nie tylko wybitne dzieła zdobywcy złotego medalu w salonie paryskim i srebrnego w Londynie, lecz także prace, które być może nie byłyby przedmiotem naszych zainteresowań, gdyby nie wyszły spod pędzla Szermentowskiego. Dzieje się tak, ponieważ pragniemy możliwie najpełniej dokumentować drogę rozwojową i kształtowanie się osobowości twórcy. Dla tych właśnie przyczyn zakupiono niewielkich rozmiarów obrazek malowany gwaszem, przedstawiający na tle horyzontalnego, szkicowo potraktowanego pejzażu ujętą trochę z żabiej perspektywy grupę czterech wieśniaków wspartych o nadrzeczną barierę. Wzięta z życia wsi scena rodzajowa charakteryzuje się, obok dosadnej rubaszności przypominającej jędrną swobodę chłopów jego pierwszego nauczyciela Kostrzewskiego, zdumiewająco sentymentalną idealizacją. Obrazek wykonany został w drugiej połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy Szermentowski obok głównego tematu, jakim był krajobraz z zabytkowymi budowlami, przygodnie parał się portretem, robił studia zwierząt, a przede wszystkim malował sceny rodzajowe — rzadziej we wnętrzu, częściej na tle dobrze mu znanego i bliskiego wiejskiego krajobrazu. Jest to w życiu artysty okres, gdy pobiera on prywatne nauki u Wojciecha Gersona, ciągle także ucząc się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych.

Pozyskana praca jest jeszcze jednym potwierdzeniem faktu, że tego rodzaju studyjne próbki owocować miały później stosunkowo dobrym sztafażem w świetnych kompozycjach pejzażowych malarza.

Władysław Malecki (1836–1900)

Pejzaż z kępą drzew, ol. pl., 25 × 42, sygn. W. Malecki, nr inw. MNKi/M/2443, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

Posiadając największą liczebnie kolekcję obrazów Maleckiego, muzeum nasze stara się o stałe jej powiększanie, tym bardziej że poszczególne okresy twórczości malarza dokumentowane są w zbiorach nierównomiernie. Dotyczy to zwłaszcza niezwykle ważnego i interesującego okresu lat osiemdziesiątych, gdy prawdopodobnie pod wpływem Aleksandra Gierymskiego artysta w drobnych akwarelach i gwaszach silnie prześwieślał intensywną zielenią drzew różowym światłem, tak jak to czynili impresjoniści. Do tego okresu należy sygnowany, lecz jak zwykle u Maleckiego nie datowany, *Pejzaż z kępą drzew*. Na jego kompozycji zaważył wybór miejsca obserwacji, który pozwolił na ogólnikowe potraktowanie pierwszoplanowej, biegnącej wśród łąk drogi, za to skoncentrowanie się na drugoplanowym wzniesieniu pokrytym krzewami i zdominowanym grupą wysokich brzoź, przerywających horyzontalną linię trzeciego planu z ledwie widoczną w oddali wiejską zabudową. Takie rozwiązanie kompozycyjne pozwoliło na wprowadzenie ulubionych założeń formalnych zmierzających do oddania głębi i rozległości krajobrazu i podkreślenia w nim bezchmurnego nieba. Niezwykle istotnym elementem obrazu jest tu zastosowana gama barwna potwierdzająca skłonność Maleckiego do odbierania pejzażu jako zjawiska barwnego, cecha szczególnie widoczna w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. W pejzażu tym artysta przechodzi od zieleni, sjen i ugrów planu pierwszego do intensywnych reżyserowanych światłem zachodzącego słońca tonacji złotych, rudawych i czerwonych drugiego planu, by z kolei przejść w wyciszenie dalekiego trzeciego planu w tonacjach sjen i szarości.

Wspomniane cechy wiążą obraz z założeniami malarstwa impresjonistycznego, pozwalają także na snuce analogii do rozwiązań luministycznych wykonanej w roku 1886 *Alei parkowej* (Muzeum Narodowe w Warszawie), co z kolei pozwala na zaliczenie tego pejzażu do grupy najlepszych dzieł Maleckiego powstałych w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, gdy przebywał on jako nauczyciel rysunku w Kole.

Jacek Malczewski (1854–1929)

Przy studni, ol. dykta, 65 × 115, sygn. *J. Malczewski 921*, nr inw. MNKi/M/2454, zakupu dokonano w Desie.

Malczewski mówił w sposób metaforyczny nie tylko o tym, co należy do sfery intymnych uczuć ludzkich. Podobnie przedstawiał w swych obrazach wątki o ogólniejszym, narodowym charakterze. Należy do nich cały cykl płócien zatytułowanych *Zatruta studnia*. Obrazy Malczewskiego z motywem studni i postaciami występującymi obok niej należą do najbardziej znanych i popularnych. Wywoływały one zawsze zainteresowanie, gubiono się w domysłach na temat symbolicznych, ukrytych znaczeń poszczególnych kompozycji. Temat ten wszedł do malarstwa artysty pod koniec ubiegłego stulecia, gdy namalował obraz *Rycerz nad studnią*. Wykorzystywany był zaś w różnych wariantach dość długo, gdyż ostatnie znane dotąd obrazy z tym motywem pochodzą z roku 1916. Przewijają się przez nie obok wątku pokusy i uroku życia wątek patriotyczny.

Obraz *Przy studni* sygnowany i datowany na rok 1921 wydaje się być najpóźniejszą pracą tej serii tematycznej (spośród dotychczas znanych). Motyw studni i zgromadzonych wokół niej postaci powraca w tym obrazie bez skojarzeń aluzyjnych. Trzy nagie postacie kobiece, nie przywodzące na myśl antycznych bogiń, towarzyszą stojącemu za studnią widocznemu od kolan mężczyźnie. W potraktowanym szkicowo akcie męskim z łatwością rozpoznajemy znaną sylwetkę autora obrazu. Trzyma on w ręce naczynie zawieszane na studziennym żurawiu. Można mniemać, że i tym razem woda w studni nie była zatruta. Kompozycję z lewej strony zamyka ukazane we fragmencie drzewo, obok którego widoczne są wstępne studia dwóch pni drzewnych. Podobnie

jak cały obraz wydają się być nie skończone, choć trudno wykluczyć, że artysta świadomie poprzestał na szkicowym potraktowaniu kształtów, które przyoblekł w pastelową gamę kolorystyczną złożoną ze złocistych ugrów, sjen, błękitów i zieleni. Wniosek taki zdaje się potwierdzać umieszczenie na obrazie sygnatury. Płótno z roku 1921 świadczy, że Malczewski był bardzo przywiązany do wybranego pod koniec ubiegłego stulecia motywu tematycznego.

Józef Pankiewicz (1884–1940) *

Pejzaż jesienny z rzeką, ol. pł., 103 × 173, sygn. X 19 Pankiewicz, nr inw. MNKi/M/ 2456, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

Jedynym i wielkim źródłem twórczości Pankiewicza, dodajmy, obfitej i zaskakującej — była natura. Czerpał z niej niezmiennie. Wielka uroda jego obrazów posiada bowiem u swej podstawy to, co jest promieniowaniem, oddziaływaniem przyrody. W tych kategoriach należy także rozpatrywać *Pejzaż jesienny z rzeką*. Obraz namalowany został w październiku 1919 r., a więc po powrocie do Paryża z Hiszpanii, co nastąpiło na początku tego roku. W czasie przymusowego pobytu w Hiszpanii artysta nieco stylizował i kubizował formy swoich obrazów, nadając im zarazem charakter dekoracyjny. Po powrocie do Francji zaczyna się czas powolnego zrywania z epoką hiszpańską. Pod wpływem swego przyjaciela, Pierre Bonnard, uwalnia się Pankiewicz od formy zbyt schematycznej i gęstych nawarstwień farby. Rezygnuje także powoli z kubizmu zastępując go modnymi wówczas wśród malarzy francuskich tendencjami klasycznymi. *Pejzaż jesienny z rzeką* jest typowym przykładem przełamywania się maniery malarskiej. Z jednej bowiem strony w tym wycinku krajobrazu z rzeką — otoczoną łąkami, krzewami i kępami brzoź — pobrzmiwają jeszcze echa hiszpańskiej dekoracyjności przy braku światłocienia, z drugiej strony nastąpiło całkowite zerwanie z kubizmem, a kompozycja ukształtowana została przestrzennie. Stosując mocną i zdecydowaną gamę kolorystyczną utrzymaną w tonach ugru złotego, sjen, zieleni szmaragdowej i oliwkowej (łąka, drzewa), błękitu, szmaragdu i fioletów (rzeka, niebo), malarz zadbał o zaniechany w poprzednim okresie walor. Obraz namalowany został miękko, a nałożona w cienkich, gładkich warstwach farba daje w efekcie płynną fakturę. Zestawiając zakupiony pejzaż z innymi płótnami artysty zastanawia stosunkowo mało wyczuwalne w odbiorze całościowym różnicowanie kolorów tak przecież typowe dla Pankiewicza.

Pejzaż jesienny z rzeką stanowi cenne uzupełnienie dorobku artysty w kieleckim muzeum, będąc zarazem wartościowym dopełnieniem naszej kolekcji malarstwa krajobrazowego.

Stanisław Kamocki (1875–1944)

Maki polne, ol. tektura, 53 × 83, sygn. StKamocki, nr inw. MNKi/M/2439, zakupu dokonano w Desic.

Pejzaż Maki polne powstał już po roku 1915, a więc przynależy do drugiego, dłuższego okresu twórczości artysty, gdy nastąpiło nieznaczne obniżenie poziomu artystycznego poprzez pewne zmatowienie plamy barwnej i płaskie traktowanie bryły i przestrzeni. W prezentowanym pejzażu malarz powraca do ulubionego motywu — Biecza, podkarpackiego miasteczka z widoczną na horyzoncie charakterystyczną sylwetką kościoła.

Maki polne zaliczyć można do lepszych realizacji drugiego okresu twórczości, mimo że mamy tu do czynienia ze stosunkowo płasko ukształtowaną na tekturze plamą. Jednakże alternacja ciepłych i zimnych tonów zespolona została w pewien logiczny porządek. Artysta operuje w tym dwupłaszczyznowym krajobrazie — łąka z makami

polnymi oparta o łagodne porośnięte wzgórza z kościołem — zestrojem szaroniebieskawych i fioletowych zieleni, skontrastowanych z żółtawymi smugami. Jasna skala barwna jest tu echem sztuki impresjonizmu. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w kieleckiej Galerii Malarstwa Polskiego znajduje się jeszcze jeden widok Biecza, namalowany w latach 1906–1908, należący do lepszych obrazów pierwszego okresu twórczości artysty, przypadającego na lata 1900–1914.

Pejzaż z dwukonnym wozem, ol. tektura, 51 × 71, sygn. *St. Kamocki*, nr inw. MNKi/M/2461, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

Pejzaż z dwukonnym wozem namalowany został w ostatnich latach życia artysty, które związały go z Podhalem, przede wszystkim z Zakopanem, gdzie zresztą zmarł. Wykonany w latach czterdziestych widok zabudowań gospodarskich urzeka nade wszystko soczystą gamą zieleni przy zbyt pobieżnie sformułowanej kompozycji, w której razi nieporadny realizm dwukonnego zaprzęgu i fragmentu góralskiej chałupy. Mimo to obraz został zakupiony, muzeum nasze bowiem gromadzi prace malarza z różnych okresów jego życia.

Wacław Borowski (1885–1954)

Polowanie, ol. pł., 64 × 79, sygn. *W. Borowski*, nr inw. MNKi/M/2447, zakupu dokonano w Desie.

Obok obrazu *Kompozycja* z roku 1920, jednego z najlepszych w dorobku Borowskiego, pozyskane obecnie *Polowanie* jest drugim płótnem tego malarza w naszych zbiorach. Swoisty urok jego obrazów pogłębiają umiarkowany eklektyzm i archaizacja oraz czerpanie z dorobku różnych stylów historycznych od greckiego antyku poprzez renesans, barok, aż do klasycyzmu Nicolasa Poussina i empiru.

Sztukę Borowskiego często porównuje się z pracami jego kolegi Eugeniusza Zaka, od którego chyba przejął ów świetlny przyprószony modelunek. Jednakże w jego kompozycjach jest mniej baśniowych elementów, więcej alegorii, stylizowanej sielankowości; więcej wychylenia się z suwerennej prawdy baśni w ładne i zdobne zmyślenie.

To właśnie zmyślenie, efektowne i nieco sentymentalne, narzuca się w obrazie *Polowanie* namalowanym przy zastosowaniu pewnej maniery, polegającej na operowaniu światłem, płynącym jak gdyby ze scenicznych, ostro z boku nakierowanych reflektorów. Zimne światło akcentuje wewnętrzną rytmikę i dynamikę kompozycji. Obraz Borowskiego z białym antycznym rumakiem dosiadanym przez dziewczynę w antykizowanej białej sukni przywodzi na myśl płótna Poussina. Scena ukazująca łowczynię dopadającą zwierzynę wyraża mimo wszystko pozaczasowe trwanie w wymyślnym kraju wyobraźni. Zacierają się tu różnice między klasycyzmem a romantyzmem, każąc nam dopatrywać się w Borowskim chłodnego klasycysty, któremu nieobcy był romantyczny nastrój.

Artur Nacht-Samborski (1898–1974)

Różowa droga, ol. pł., 55,5 × 60, na odwrocie owalna pieczętka autorska postawiona wraz z dopiskiem ręcznym przez Anielę Nacht-Samborską po śmierci malarza, nr inw. MNKi/M/2444, zakupu dokonano w prywatnej galerii.

Członek ugrupowania „Kapistów” nie wrócił w 1931 r. z kolegami do Polski, pozostając do 1939 r. we Francji. W jego obrazach z tamtego okresu nie było ani doktrynalnego rozdrobnienia materii malarskiej — typowej dla Jana Cybisa, ani „literackości” Zygmunta Waliszewskiego. Obrazy Nachta-Samborskiego były może najbliższe płótnom Piotra Potworowskiego dzięki charakterystycznemu dla nich obu

zmysłowi konstrukcji. Oczywiście z pozostałymi członkami grupy łączyło artystę niezwykle wprost wyczuwanie koloru. Po wojnie artysta osiedlił się w Sopocie, przyczyniając się do powstania tzw. Szkoły Sopotkiej. W roku 1949 przenosi się do Warszawy, rozpoczynając pracę w tamtejszej ASP i gromadząc wokół siebie całe rzesze wychowanków. Pierwszy obraz artysty pozyskany do zbiorów kieleckiego muzeum datowany jest na rok 1955, przynależy więc do przedostatniej fazy jego twórczości.

W pejzażu *Różowa droga* wyczuwalne jest modne dla tamtych czasów zbliżenie do natury przy nieco iluzyjnym traktowaniu głębi przestrzennej. Równocześnie widać odchylenie od charakterystycznej dla kapistów — swoistej przesadzonej czasami feerii barw na rzecz dynamizacji elementów pejzażu i wyprowadzania z niego pewnych wątków ekspresjonistycznych. Artysta dosadnie określił kolor i formę, a poprzez specyficzną indywidualizację duktu pędzla udratyzował i uaktywnił powierzchnię obrazu.

Różowa droga eksponowana była na wystawie monograficznej obrazów A. Nachta-Samborskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1977 r. Obecnie włączona została do galerii współczesnego malarstwa polskiego.

Jan Dobkowski (ur. 1942)

Sytuacja PE, ol. pł., 61 × 50, nr inw. MNKi/M/2450, zakupu dokonano u autora.

Wśród kierunków polskiej awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych specjalna rola przypada założonej w roku 1965 przez Jana Dobkowskiego dwuosobowej grupie Neo-Neo. Grupa ta, do której należał Jerzy Zieliński, sytuowała się na pograniczu tradycji i nowoczesności. Była ona dyskretnym ukłonem w stronę tradycji, choć sama nazwa zdaje się sugerować postawę skrajnie modernistyczną. Zdecydowana definicja formy i koloru, jak też „teraźniejszość” tematyki oraz piętno erotyzmu pozwalają umieścić tę sztukę w pobliżu zdobyczy pop-artu. Wszakże płynność falistego konturu, zwłaszcza u Dobkowskiego (zwanego także Dobsonem), jego rozbudowana dekoracyjność, odwołuje się do odzywających w latach sześćdziesiątych wspomnień secesji.

J. Dobkowski studiował w warszawskiej ASP pod kierunkiem J. Cybisa. Dyplom uzyskał w 1968 r. Jest malarzem, grafiką i rysownikiem, którego prace posiada wiele muzeów w kraju, a także za granicą. Wykonana w roku 1971 *Sytuacja PE* (porno-erotyczna?) w swej uproszczonej plakatowej formie, zgrzytliwym zestawieniu kolorystycznym, opartym na kontraście intensywnych zieleni i czerwieni, przypomina rozwiązania stosowane przez grafikę reklamową. Podobnie jak w wielu innych pracach artysty mamy do czynienia z kształtami przypadkowymi i wieloznacznymi: cytryna staje się piersią kobietą, kręgosłup zaś i żebra tworzą strukturę przywodzącą na myśl pędy roślinne. Dominujący tu pierwiastek erotyzmu ma znaczenie uogólnionego symbolu rozrzuconej męskiej potencji. Formy określają granice oddzielające jednolite pola czerwieni i zieleni, wytyczone śmiało łukami i drobniawymi meandrami. Jedyny na razie w zbiorach kieleckiego muzeum obraz Dobkowskiego unaoacza, że artyście nie wystarcza szokujący w swej wulgarności „styl comic-stripsu”. Sięgnął on równocześnie i do nabistowskiej płaszczyznowości, i do dekoracyjności właściwej malarstwu syntetycznemu, delektując się zarazem płynnością falistego konturu, charakterystycznego dla epoki l'art nouveau.



Ryc. 1. Antoni Fałat, *Różowy ścierwojad*

Antoni Fałat (ur. 1942)

Różowy ścierwojad, polimer, akryl, pł., 92 × 180, sygn. *Ant. Fałat 1971*, nr inw. MNKi/M/2448;

Saturn pożerający własne dzieci (z cyklu „Ciemnogród”) akryl, pł., 114 × 145,5, sygn. *Ant. Fałat 1979*, nr inw. MNKi/M/2449, oba obrazy zakupiono u autora.

Sztuka A. Fałata związana jest ze zjawiskiem nowej figuracji i posługuje się przekazem fotograficznym jako podstawą wizji obrazowej, w której przedmiotem zainteresowania jest postać ludzka, a poczynając od lat siedemdziesiątych rzadko pejzaż. Inspirowany pop-artowską plakatowością oraz fotograficzną dosłownością, wykorzystując wielość specyfik przekazu fotograficznego, wykonywał malarz swoje czarno-białe obrazy przywodzące na myśl pełne prymitywnej prostoty zdjęcia ze starych albumów rodzinnych. Dotyczy to zwłaszcza prac powstałych w latach 1968–1970, które cechowało trafne podchwytywanie nieznanych technik nie-wydarzonych zdjęć fotograficznych, jakie w epoce fin de siècle'u robili odpustowi fotografowie. Ta demaskatorska działalność Fałata uległa w latach siedemdziesiątych znacznemu pogłębieniu, pozostając nadal przy ostentacyjnej figuratywności, określonej zwięzłymi i oszczędnymi środkami wyrazowymi, opartymi o negatyw fotograficzny.

W tym duchu pozostają obie metaforyczne kompozycje pozyskane do zbiorów muzealnych. Pierwsza z nich — *Różowy ścierwojad* — ukazuje z żabiej perspektywy śmieszne w swym zadufaniu i zarozumiałstwie popiersie mężczyzny w kapeluszu. Natomiast stojąca niemal na pograniczu surrealizmu kompozycja *Saturn pożerający własne dzieci* przedstawia ledwie wyczuwalną w czerni tła postać ludzką z głową psa i nanizanymi na niewidzialny sznurek ofiarami. W obu obrazach świat zdemaskowany przez Fałata jest dwuznaczny — jest autentyczny przez wiarygodność użytego przekazu i nieautentyczny, bo skonstruowany z elementów mających demaskować i ośmieszać. Wyczuwalny jest klimat i atmosfera znana nam z powieści Gilberta K. Chestertona. Artysta odwołuje się nie do jednostkowego przeżycia, lecz do wspólnej

ludzkiej wiedzy. „Decyduje się zbudować swoją sztukę nie z »natury«, lecz z jednej ze społecznie uprawianych konwencji; konwencja jest bowiem właściwą naturą cywilizacji, najczęściej uprawianym sposobem patrzenia na rzeczywistość”.

Łukasz Korolkiewicz (ur. 1948)

Postać w ogrodzie, ol. pł., 120 × 180, nr inw. MNKi/M/2453, zakupu dokonano u autora.

Ł. Korolkiewicz należy do malarzy tworzących kolorystycznie urozmaicone kompozycje malarskie, które szczególnie w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, ukazując wyrwane z naturalnego kontekstu przedmioty i żywe istoty, przywołują nowe skojarzenia metaforycznych treści. Rozwinięciem tej drogi twórczej jest namalowana w 1979 r. *Postać w ogrodzie*. Obraz jest przykładem zafascynowania zjawiskami luministycznymi, zatrzymującymi się na powierzchni zjawisk i przedmiotów, badającymi ich powierzchowną, zmieniającą się pod wpływem oświetlenia warstwę. Światło określa w obrazie zróżnicowaną gamę zieleni i tonacji żółtych. Metaforyczna kompozycja ukazująca młodą dziewczynę w stroju plażowym, leżącą wśród roślinności ogrodowej, namalowanej z wielkim pietyzmem i dbałością o każdy szczegół, pozwala na snuć różnych porównań treściowych. W tej pozornie banalnej tematyce mamy wszakże do czynienia z rozwiązaniami takimi, jak ukrycie leżącej modelki w bujnej roślinności i pokazanie jej w silnym skrócie od strony nóg, co wywołuje zgoła różne, nie tylko metaforyczne skojarzenia. To zresztą cel, który artysta pragnął osiągnąć, w czym z pewnością pomocne były mu doświadczenia uzyskane przy realizacji filmów.

Janina Kraupe-Świdarska (ur. 1921)

Niebieski obraz, ol. pł., 190 × 76, sygn. J. Kraupe, nr inw. MNKi/M/2451;

Duży ogród, ol. pł., 137 × 76, sygn. J. Kraupe, nr inw. MNKi/M/2452, zakupu obu obrazów dokonano u autorki.

Miłośnikom sztuki znane są przede wszystkim prace graficzne J. Kraupe-Świdarskiej, gdyż kaligrafia malarska stała się osnową jej linorytów na długie lata. W pracach graficznych zapis tekstowy obciążony został znaczeniami przekraczającymi samą kaligrafię, stając się na przemian transpozycją utworu muzycznego, plastycznym zapisem horoskopu względnie nośnikiem kontemplacyjnego klimatu. To znaczenie, jakie miała sztuka informelu w grafice artystki, przeniesione zostało w latach sześćdziesiątych także na płótna jej obrazów olejnych. Przykładem są dwie prace z roku 1965: *Niebieski obraz* i *Duży ogród*. Świadomość możliwości uwolnienia się od komponowania figuratywnego doprowadziła do swoistej graficznej wersji informelu w obu obrazach olejnych, będącej zarazem zaprzeczeniem „grafizmu”, któremu nieobce są pewne skojarzenia treściowe. Oba obrazy są przykładami krańcowej drogi abstrakcji ekspresyjnej prowadzącej do malarstwa znaku. Stanowią one próbę sprowadzenia obserwowanego świata do malarstwa znaku lub też znaków takich układu. Inspirowane w swych założeniach orientalną kaligrafią, starają się dać lakoniczny zapis rzeczywistości, zamknąć ją w spontanicznie kreślonych piktogramach nawiązujących wprost do alfabetu indyjskiego.

Maciej Makarewicz (ur. 1912)

Spotkanie po wojnie, ol. pł., 64,5 × 64,5, sygn. M. Makarewicz 1948, nr inw. MNKi/M/2446, zakupu dokonano w Desie.

Pierwsze cztery lata po wojnie zamknęła i podsumowała otwarta 19 grudnia 1948 r. ogólnopolska I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, eksponowana w krakowskim Pałacu

Sztuki, która stała się przeglądem niemal wszystkich uprawianych wówczas w Polsce kierunków plastyki awangardowej. Można było wyodrębnić dwie zasadnicze postawy ukierunkowane na abstrakcję i surrealizm. Większość artystów uczestniczących w wystawie demonstrowała poważne zainteresowanie malarstwem niefiguratywnym, choć trudno je było jednoznacznie określić mianem czystej abstrakcji. Wielu twórców łączyło wówczas w swoich obrazach akcenty surrealistyczne z formami silnie kubizującymi.

Należał do nich także aktywny uczestnik I Wystawy Sztuki Nowoczesnej Maciej Makarewicz, eksponując na niej m.in. *Spotkanie po wojnie*. Artysta jako jeden ze współorganizatorów prezentacji był realizatorem pomysłów dydaktycznych traktowanych jako informacyjny materiał pomocniczy, którego praktycznym wcieleniem był „magazyn form”. Katalog informował, że w wydzielonej sali „na specjalnie dobranych modelach pokazano, jak plastyk nowoczesny podejmuje i rozwiązuje zagadnienia swego artystycznego języka — zagadnienia przestrzeni, skali, materii i ruchu”.

Obraz *Spotkanie po wojnie* jest jakby praktycznym wcieleniem informacji zawartych w „magazynie form”. Wyznacznikami przestrzennej figuratywnej kompozycji, noszącej w sobie wiele cech surrealistycznych, są: okałeczona przez wojnę, pozbawiona jednej nogi aluzyjna postać i symboliczny ostrosłup.

Artysta godzi przestrzenne, nieco geometryzujące formy z nastrojem poetyckiej metafory, co zresztą sugeruje także odpowiednio dobrany tytuł, a bardzo wspomaga monochromatyczna gama barwna. Obraz Makarewicza jest wyrazicielem poglądu, który autorzy wystawy krakowskiej zawarli w towarzyszącym jej katalogu, a stwierdzającym, że „Dla nowoczesnego artysty sztuka jest metodą wyobraźniowego przyswajania sobie świata”.

Erna Rosenstein (ur. 1913)

Pejzaż miejski — Kraków, ol. tektura, 35 × 31,5, sygn. *Rosenstein*, nr inw. MNKi/M/ 2455, zakupu dokonano w Desie.

Pejzaż miejski — Kraków powstał w roku 1946 i uczestniczył w tym samym roku w wielkiej wystawie Grupy Młodych Plastyków, zwanych także Grupą Plastyków Nowoczesnych, która zajęła miejsce Grupy Krakowskiej. Wspomniana druga wystawa Grupy odbyła się pod koniec 1946 r. w Pałacu Sztuki. Krytycy byli zgodni, że na młodych artystów: M. Jaremiakę, T. Kantora, T. Brzozowskiego, K. Mikulskiego, J. Nowosielskiego, J. Maziarzką, a także E. Rosenstein wielki wpływ wywarła zorganizowana kilka miesięcy wcześniej w tym samym gmachu wystawa malarzy francuskich spod znaku Salon de la Libération, których twórczość była wypadkową kubizmu i fowizmu, łącząc geometryczność form z drażniącym czasami koloryzmem. Te uwagi można by odnieść jedynie do nieco zgeometryzowanych form krakowskiego pejzażu miejskiego E. Rosenstein. Pozostałe elementy mają zgoła odmienny rodowód. Artystka w swoim obrazie operuje groteską, stosując w niej ten typ deformacji, który od dawna zyskał na naszym gruncie prawo obywatelstwa dzięki obrazom Waliszewskiego. Zagęszczone motywy tworzą rodzaj prymitywizowanej groteski. W pogodnym nastroju obrazu, jasnym kolorycie, w sposobie kładzenia ruchliwych plam barwnych i operowaniu falującym konturem odnajdujemy reminiscencje renesansowych uczt Waliszewskiego. W pewnym stopniu dotyczy to także sposobu nawarstwienia farby, która ukształtowała grubą i szorstką fakturę.

Pejzaż miejski — Kraków ze względu na czas powstania oraz rolę, jaką odegrała jego autorka w kształtowaniu powojennej sztuki polskiej, stanowi cenny nabytek uzupełniający słabiej zaznaczone ogniwa w prezentacji dziejów malarstwa polskiego w galerii kieleckiego muzeum

Danuta Urbanowicz (ur. 1932)

Uwaga! Zły pies, coll., pl., 90 × 90, nr inw. MNKi/M/ 2445, zakupu dokonano w Desie.

W latach 1958–1960 zauważyć można w malarstwie polskim pewien zwrot do form strukturalnych, których twórcy posługiwali się konkretnymi, nietradycyjnymi materiałami, prezentując w sposób bezpośredni dostrzeżone przez siebie formy i struktury i tym samym działając materialnymi właściwościami wyrazowymi. W ten właśnie sposób w naszym malarstwie ok. roku 1960 zużytkowane zostały stare blachy, papa, szmaty, koronki, deski, tynk, asfalt i inne odkryte dla potrzeb malarskich materiały, które włączone w obraz zaczynają żyć tworząc nową jakość.

Warto przypomnieć działających wspólnie od roku 1956 malarzy krakowskich, których wystawa w salach KMPiK-u w Nowej Hucie (1960) poświęcona była głównie „malarstwu materii” oraz eksperymentom reliefowo-fakturowym. W tej grupie obok J. Jończyka, J. Tarabuły, J. Wrońskiego znalazła się także Danuta Urbanowicz, radomianka, która kompozycjom kształtowanym z elementów materialnych pozostała wierna do chwili obecnej.

W wykonanym w technice collage obrazie z roku 1980 tytuł *Uwaga! Zły pies* włączony został do kompozycyjnego obramienia bezpośrednio pod ukazanymi na neutralnym tle tytułowymi bohaterami — dwoma wyszytymi nicią psami. Strojną dekoracyjną formę kształtuje m.in. obraz z frędzlami, podzielony wertykalnie elementami metalowymi — drzwiczkami od piecyka w środku i starymi tarkami po bokach. Statyczna w zasadzie kompozycja działa konkretną, lapidarną formą strukturalną, wzbogaconą oszczędnym magicznym gestem — znakiem ręki ludzkiej w postaci wklejonych od dołu skórzanych rękawiczek, co w rezultacie nadaje jej pewne wartości „psychiczne”.

Zakupiona do kieleckich zbiorów kompozycja jest nie tylko przykładem sięgania przez artystkę po nową przygodę wyobraźni, lecz także dowodem trwania w sztuce polskiej malarstwa materii i strukturalizmu.

Poza omówionymi do zbiorów muzeum pozyskano jeszcze następujące obrazy nie wymienione w *Kronice muzealnej 1983*:

- Wincenty Bednarski, *Pensjonarki w parku kieleckim*, 1939, ol. tektura, 15 × 27, nr inw. MNKi/M/2460, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego;
- Eugenia Różańska, *Kompozycja abstrakcyjna nr 2*, 1981, ol. pl., 90 × 150, nr inw. MNKi/M/2431; *Kompozycja abstrakcyjna nr 7*, ol. pl., 110 × 120, nr inw. MNKi/M/2432; *Kompozycja nr 20*, ol. pl., 115 × 85, nr inw. MNKi/M/2433; *Noc nr 27*, 1970, ol. pl., 78 × 135, nr inw. MNKi/M/2434; *Kompozycja abstrakcyjna nr 43*, ol. pl., 105 × 155, nr inw. MNKi/M/2435; *Wioska w górach nr 48*, ol. pl., 73 × 100, sygn. E. Różańska 57, nr inw. MNKi/M/2436; *Martwa natura na oknie*, 1959, ol. pl., 60 × 70, nr inw. MNKi/M/2437, obrazy są darem artystki zapisanym w testamencie.

ROK 1984

Ten rok należy zaliczyć do wyjątkowo udanych, pozyskano bowiem dla muzeum wiele bardzo cennych obrazów najwybitniejszych malarzy polskich.

Rafał Hadziewicz (1803–1886)

Portret damy, ol. pl., 60 × 50, sygn. R. Hadziewicz/1838, nr inw. MNKi/M/2476, zakupu dokonano w Desie.

Bez wątpienia najbardziej wartościową pozycją w dorobku artystycznym Hadzie-

wicza są mieszczańskie w charakterze portrety, odznaczające się przy tym rzetelnym realizmem. Szczególnie we wczesnych pracach spotykamy jeszcze cechy poklasycystyczne. Sztuka artysty rozwijała się w trzech okresach: krakowskim, moskiewskim i warszawskim. *Portret damy* wykonany w roku 1838 wiąże się z okresem krakowskim przypadającym na lata 1834–1839. Na tle monochromatycznego ciemnego tła przedstawiona została w popiersiu postać kobieca w ujęciu na wprost z lekkim skrzyśnięciem głowy na prawo. Ładnie ukształtowana głowa z wysoko zaczesanymi włosami i twarzą, w której elementem ogniskującym uwagę widza są oczy i nieco zacięte usta, wyróżnia się głębokim realizmem. Skomponowany harmonijnie portret odznacza się starannym modelunkiem i łagodnym kolorytem, który określa różnicowane tonacje czerwieni wzbogacone o złocistobursztynowe rozbliski stroju. Unikając męczącego studium detali Hadziewicz potraktował strój z dużą swobodą fakturalną, co niewątpliwie przyczyniło się do wzbogacenia walorów malarskich portretu. Poważne zalety formalno-kolorystyczne tego „biedermeierowskiego” wizerunku kobiecego stawiają go w rzędzie najlepszych realizacji portretowych artysty, a także sztuki polskiej lat trzydziestych i czterdziestych ubiegłego stulecia.

Wspomniana ocena oraz fakt, że Muzeum Narodowe w Kielcach posiada największą liczebnie kolekcję prac Hadziewicza, w pełni uzasadnia zakup zaprezentowanego obrazu.

Władysław Ślewiński (1854–1918)

Pejzaż morski z Bretanii, ol. pł., 80 × 115, sygn. W. Ślewiński 1911, nr inw. MNKi/M/2481, zakupu dokonano w Desie.

Po trwającym prawie pięć lat pobycie w Polsce powraca Ślewiński w roku 1910 do ulubionej Bretanii. Wśród podjętych tematów malarskich na szczególną uwagę



Ryc. 2. Władysław Ślewiński, *Pejzaż morski z Bretanii*

zasługują pejzaże morskie, gdyż Ślewiński zdał sobie sprawę z faktu, że naprawdę tworzyć może jedynie w samotności, z dala od zgiełku miasta i kłopotów związanych z nauczaniem w SSP, od nieistotnych spraw codzienności. Artysta postanawia tworzyć przed żywiołem morza, przy prawie zupełnym wyeliminowaniu motywów tak nieodzownych w niedawnej romantycznej wizji morza. Władysława Jaworska w katalogu warszawskiej wystawy Ślewińskiego słusznie zauważa, że wyeliminowanie przez artystę przymorskiej ikonografii jest dość wyjątkowe w europejskiej marynistyce XIX w., a rzadkie na przełomie wieków.

Namalowany w roku 1911 *Pejzaż morski z Bretanii* pochodzi z okresu twórczej pełni artysty, chronologicznie zaś przynależy do drugiego okresu krajobrazów morskich, jakie malował on w latach 1910–1916. Powstaje wówczas seria najpiękniejszych pejzaży morskich charakteryzujących się redukcją motywów i środków malarzkich, wyrazowo skupionych, kolorystycznie wyciszonych. Obraz nie jest impresjonistycznym studium zmienności atmosfery i oświetlenia, lecz symbolistyczną wizją żywiołu, wizją senną. Jest to, parafrazując słowa Gauguina — „pejzaż malowany przed naturą” — „morze malowane przed morzem”. Ukryty linearyzm pejzażu — miękkie i melodyjne — widoczny jest dopiero po wpatrzeniu się w zarysy fal, które nadają mu zwolniony, nierealny rytm, a wraz ze stłumioną kolorystyką potęgują wrażenie ciszy, sugerując zarazem metafizyczny wyraz natury. Gdyby pejzaż ten porównać z powstałymi w tym czasie „marinami” malarzy szkoły z Pont-Aven — na przykład O’Conora czy Sérusiera — uderzyłby na ich tle swą polskością, która w naszym modernizmie przejawiała się przede wszystkim w romantycznym rodowodzie polskiego luminizmu, w traktowaniu światła nie tylko jako zagadnienia formalnego (impresjonści) czy środka ekspresji (ekspresjonści), lecz głównie przekazu duchowego, kompozycyjnego i widokowego względnie studyjnym wyprzedzeniem ostatecznej swoim obrazie szeroką i otwartą przestrzeń powietrzną, choć bohaterem jest tu oczywiście żywioł wody i jego ciekliwa konsystencja. Trudno powstrzymać się od stwierdzenia, że kompozycja pejzażu zahacza o sztukę lirycznego informelu

Ludwik Delaveaux (1868–1894)

Widok Paryża, gwasz, karton, 34 × 18, nr inw. MNKi/M/2478, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

Przedwcześnie zmarły w 26 roku życia artysta był wybitną indywidualnością sztuki polskiej ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku. W 1890 r. osiadł Delaveaux w Paryżu, gdzie zetknął się osobiście z A. Gierymskim, który wywarł na jego twórczość wyjątkowo silny wpływ, co uwidoczniło się m.in. w nokturnach paryskich uliczek o silnym nieraz współczynniku luministycznym. Prace młodego malarza z tego okresu ukształtowały się jako wypadkowa realistycznej tradycji, nowoczesnej przedmiotowości, a także nieśmiało stosowanych zasad impresjonizmu. Obok więc obrazów, których weduty rozświetlane są sztucznym światłem latarni, podziwiamy także miejskie zaułki z płataniną wąskich uliczek, oddanych z dużą drobiazgowością i dokładnością, jakby artysta bał się uronić jakiś szczegół kształtujący ich niepowtarzalną atmosferę. W tym klimacie powstał w roku 1894 obraz olejny *Widok na wieżę Eiffla* (Muzeum Narodowe w Krakowie), w którym ponad podmiejskimi kamieniczkami wznosi się w zasnutym mgłami dalekim tle symbol dziewiętnastowiecznego Paryża. Pozyskany do zbiorów kieleckiego muzeum gwasz jest powtórzeniem układu kompozycyjnego i widokowego, względnie studyjnym wyprzedzeniem ostatecznej wersji olejnej. I jak to już nieraz bywało, ta wersja studyjna — traktowana swobodnie ze znacznym rozmachem, pozbawiona męczącej dokumentarnej drobiazgowości, szczególnie w lewej partii obrazu — tchnie świeżością i dużą swobodą w operowaniu



Ryc. 3. Ludwik Delaveaux, *Widok Paryża*

cieplą sepiową plamą barwną. W przeciwieństwie do wersji olejnej, w której znaczną rolę odgrywają pierwszoplanowe, pełne listowia korony drzew, w pozyskanym gwaszu uderza czystość zimowego pejzażu pozbawionego zbędnego sztafażu. Można więc przyjąć datowanie tego nie sygnowanego *Widoku Paryża* także na rok śmierci jego twórcy — 1894.

Zaprezentowany obraz jest pierwszą pracą Ludwika Delaveaux w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, które do tej pory nie miało zbyt wiele szczęścia w poszukiwaniach jego dzieł.

Jan Stanisławski (1860–1907)

Zachód słońca, akwarela, pastel, pap., 23 × 36, sygn. J.S., nr inw. MNKi/M/2486, zakupu dokonano w Desie.

Twórczość Jana Stanisławskiego, „największego malarza najmniejszych obrazów”, wybitnego przedstawiciela polskiego modernizmu i rodzimego malarstwa pejzażowego, jest już reprezentowana w kieleckiej Galerii Malarstwa Polskiego. Rozwój artysty postępował od realistycznego, obiektywnego i drobiazgowego studium natury do malarstwa subiektywnego, wrażeniowego, w pewnym sensie impresjonistycznego. Impresjonizm tego malarza nie przybierał jednak postaci ortodoksyjnej, lecz liczył się zawsze z takimi zjawiskami, jak nastrojowość i liryzm prowadzącymi w prostej linii do swoistego, nie pojmowanego w formie literackiej — symbolizmu. Pozyskany dla kieleckiego muzeum kolejny obraz Stanisławskiego — namalowany około 1900 r. *Zachód słońca* — można rozpatrywać pozostając w tej orbicie interpretacyjnej. Pierwszoplanową równinną przestrzeń łąk wzbogaconą kępami drzew zamyka wąskie horyzontalne pasmo lasu. Spoiwem całości jest bezchmurne wieczorne niebo, którego centrum stanowi słoneczna kula. Mamy więc do czynienia z rzeczywiście czystym pejzażem, niepodatnym na interpretacje alegoryczne. W tym czystym pejzażu Stanisławski w formie najprostszej uzewnętrznił swoją symboliczną postawę. Wartości malarskie wy dobył artysta poprzez zestawienie szerokich plam barwnych opartych na szmaragdowej zieleni łąk i drzew, różach i fiolektach w pasie lasu oraz żółcieniach i ultramarynie, którymi operuje w partii nieba. Całość pejzażu jest owocem osobistego wzruszenia, bardzo indywidualnego przeżycia natury.

Stanisław Wyspiański (1869–1907)

Rysunek do witrażu z kościoła Mariackiego w Krakowie, akw. kalka, 69 × 44,5, nr inw. MNKi/M/2487, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

W Galerii Malarstwa Polskiego naszego muzeum Wyspiański reprezentowany jest trzema bardzo dobrymi obrazami i jednym projektem polichromii ścienniej. Ten zespół uzupełniono jeszcze jedną pracą należącą do początków działalności artystycznej Wyspiańskiego. Analizując sztukę artysty, trudno pominąć wpływ, jaki wywarł na nim w początkowym okresie jego krakowski nauczyciel Jan Matejko, a także pobyt w Paryżu (1890, 1891–1894). Wzrastając w kulcie Matejki, czuł się młody student bardzo wyróżniony, gdy mógł współpracować z mistrzem przy wykonywaniu w 1890 r. polichromii w kościele Mariackim w Krakowie. Wyróżnienie to spotkało dwóch uczniów Matejki — Wyspiańskiego i Mehoffera. Równoległe z tymi pracami obaj artyści projektowali dla tego samego kościoła witrażyki oraz duży witraż nad chórem muzycznym. Z tej ostatniej realizacji pochodzącej z lat 1890–1891 zachowało się w Muzeum Narodowym w Krakowie 16 plansz stanowiących projekty kwater witrażu. Kolorowany rysunek roboczy jednej z kwater, wykonany techniką akwarelową na kalce, to omawiany nabytek muzeum. Jest to scena zdjęcia Chrystusa z krzyża. Usytuowane nieco po linii przekątnej ciało Chrystusa podtrzymywane jest przez



Ryc. 4. Stanisław Wyspiański, Rysunek do witrażu z kościoła Mariackiego w Krakowie

Józefa z Arymatei i św. Jana, nieco niżej zaś klęczącą Marię. Kompozycję figuralną flankują z obu stron kolumny z bogato zdobionymi gotyckimi kapitelami. Gamę kolorystyczną znaczą zieleń, malinowe czerwienie i szarawe ugry. Silny, lecz spokojny kontur ujmuje całą kompozycję w zwartą formę. Postacie z kolorowanego rysunku przywodzą na myśl obwiedzione konturem rzeźbione posągi. Bogate gotyckie kapitele kolumn to niewątpliwie reminiscencja zetknięcia się z rzeźbą dojrzałego gotyku francuskiego czy czeskiego z czasów Parlerów. Pozyskana praca jest ciekawym przyczynkiem ukazującym kształtowanie się pierwocin formy głównych przedstawicieli naszej secesji.

Witold Wojtkiewicz (1879–1909)

Alraune, akw. pap., 26 × 26, sygn. *Witold Wojtkiewicz*, nr inw. MNKi/M/2479, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.



Ryc. 5. Witold Wojtkiewicz, *Alraune*

Akwarela *Alraune* pochodzi prawdopodobnie z roku 1905. Wówczas skrytykował się ostatecznie styl artysty, a swoboda w stosowaniu środków artystycznych (swoboda barwnej plamy, amorficzność kształtu, abstrakcyjność rysunku) osiągnęła apogeum. *Alraune* wykazuje duże podobieństwo stylistyczne z wykonaną w roku 1905 akwarelą *Wiosenne podmuchy* (Muzeum Narodowe w Warszawie). W obu przypadkach mamy do czynienia z podobnym typem urody ukazanej kobiety o twarzy zmysłowej i ekstazy, kobiety nieszczęśliwej, wzgardzonej, całą swą postacią mówiącej o nie odwzajemnionej miłości. Podobieństwo wykazuje także układ kompozycyjny, w którym elementami dominującymi są rozwiana suknia i rozpuszczone włosy. Całość określa rozchwiana, wibrująca ledwie wyczuwalna linia splatająca się z miękką plamą barwną utrzymaną w wąskim rejestrze przenikających się szarości i czerwieni. Obraz traktowany być może jako kontynuacja charakterystycznego dla Wojtkiewicza nurtu antropomorfizacyjnego, w którym pojawiają się postacie ludzkie sytuujące się na pograniczu bytu roślinnego i martwego przedmiotu. Cechy te dostrzegamy w *Portrecie Jadwigi Mrozowskiej (Psyche)* — litografii z *Teki Melpomeny* — 1904 r. czy w litografii dwubarwnej *Małpy. Zachwyt (Na ławce w parku)* — 1905 r. W przytoczonych grafikach postać ludzka wyłania się z dymu zgaszonej świecy względnie kwitnących gałęzi. Wyrastająca jakby z krzewu *Alraune* posiada w połowie postać ludzką, w połowie zaś roślinną; czyżby była to aluzja do korzenia mandragory z kształtu przypominającego postać ludzką? Wszak *Alraune* to także postać dramatu *Eversa*, mówiącego o tragicznej dziewczynie i jej stosunku płciowym z wisielcem.

Franciszek Żmurko (1859–1910)

Portret modelki, ol. pł., 83,5 × 55,5, sygn., F. Żmurko, nr inw. MNKi/M/2488 zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

W wydanej w roku 1902 monografii Franciszka Żmurki autor słusznie zauważa, że zarówno w studiach, jak też wielkich kompozycjach zawsze pierwszoplanową postacią jest u artysty kobieta. Nie ma po prostu obrazów tego malarza bez kobiety, która stanowi centrum zainteresowania, wokół którego obraca się całe jego malarstwo.

Profesor Tadeusz Dobrowolski w książce *Malarstwo polskie 1764–1964* stwierdza, że „kształtowane przez Żmurkę akty, a zwłaszcza półakty bujnych, dojrzałych kobiet, na ogół malowane szybko i manierycznie, cieszyły się uznaniem tzw. znawców — amatorów”. Wszystko to musiało w konsekwencji prowadzić do spłylenia sztuki o swoistym zabarwieniu erotycznym. Dzisiaj z perspektywy czasu analizując dorobek twórczy artysty, należałoby ten surowy osąd nieco zweryfikować, przynajmniej w odniesieniu do niektórych obrazów. Należy do nich m.in. namalowany ok. 1900 r. *Portret modelki*. Jest to portret młodej kobiety ujętej w popiersiu na neutralnym tle. Można co prawda artystę wytknąć pewną często powtarzaną manierę w ukształtowaniu kompozycji, widoczną w wygięciu modelki i uwydatnieniu piersi, tym bardziej że z ramion zsuwa się suknia. Współgra z takim rozwiązaniem ekstazy i omdlewanie odchylenie głowy. Jednakże w twarzy z lekko rozchylonymi ustami i spuszczo-nymi powiekami, pod którymi lśni gubiący się w przestrzeniach wzrok, mamy do czynienia z ciekawym studium psychologicznym, może niezbyt pogłębionym, bo trudno prawdopodobnie było szukać owych głębszych pokładów u bohaterki obrazu. Portret utrzymany w wąskiej gamie barwnej opartej głównie na czerniach, szarościach i bielach namalowany został z dużą wirtuozerią, niezwykle śmiało, z barokowym rozmachem. Zdecydowane, warstwowe nałożenie farby sprawia, że niespokojna faktura współgra w określeniu ekspresyjnego charakteru kompozycji. Obok portretu Gabrieli Zapolskiej jest to drugi obraz F. Żmurki w kieleckich zbiorach.

Eugeniusz Zak (1884–1926)

Zaduma, ol. pł., 43 × 34, sygn. *Eug. Zak*, nr inw. MNKi/M/2477, zakupu dokonano w Desie.

Zak uważany jest powszechnie za mistrza ekspresji. Dał temu także wyraz w obrazie *Zaduma* namalowanym prawdopodobnie ok. 1924 r., na przełomie dwóch podokresów jego twórczości. Postawa i gest mężczyzny przedstawionego na tle uskokowej ściany i dwóch szczytów górskich charakteryzują się wymyślnym i nieco ekscentrycznym układem. Z całej postaci bije smutek i cicha rezygnacja. Należy więc do grupy postaci z obrazów artysty charakteryzujących się bezradnością wobec rzeczywistości oraz brakiem sił i ochoty do kształtowania życia. Nawiązuje do nich także stylizacja formy wyrażająca się smukłością postaci. Malarza, pochylona, posągowo nieruchoma głowa mężczyzny wyróżnia się podłużnymi i wąskimi oczami i prostym „greckim” nosem. Pierwszoplanowy, anonimowy, bohater kompozycji, pełen wdzięku i wykwintności, ukazany został na tle pejzażu modelowanego pod wpływem Cézanne’a, choć wbrew niemu ukształtowanego przy zastosowaniu światłocienia. Z nastrojem i atmosferą kompozycji współgra jakby nieco przybrudzony, nasycony ciepłym różoworudym pyłem koloryt.

Zaprezentowany obraz jest potwierdzeniem faktu, że artyzm Zaka znajduje najpełniejszy wyraz w sielankach miłosnych i w postaciach samotników. Subtelny zmysłowy czar płynie z tych obrazów. *Zaduma* potwierdza opinię, że malarz jest nadzwyczaj wyrafinowanym kolorystą, lecz nie w znaczeniu impresjonistycznym, jeżeli nie liczyć ostatnich dwóch lat twórczości. Artysta unika barw pospolitych, banalnych, barw silnych, czystych i nieprzełamanych, stara się dobrać tylko odcienie najrzadsze i najbardziej wyszukane. Sztuka Zaka jest subtelna i pełna poezji, oparta na przeszłości, a jednak współczesna.

Henryk Szczygliński (1881–1944)

Park Łazienkowski nocą, ol. pł., 131 × 114, sygn. *Henryk Szczygliński 1918*, nr inw. MNKi/M/2472, zakupu dokonano w Desie.

Park Łazienkowski nocą jest cennym uzupełnieniem kręgu pejzażystów spod znaku Stanisławskiego w naszej galerii malarstwa. Powstały w roku 1918 nokturn z warszawskich Łazienek należy do najlepszego okresu twórczości malarza. Dużych rozmiarów kompozycja olejna namalowana została na płótnie, inaczej więc niż u nauczyciela, który chętnie tworzył na tekturze. Nocny pejzaż, którego elementem pierwszoplanowym jest grupa trzech monumentalnych drzew z bukietem gałęzi przypominających pióropusze, ukształtowany został szeroką plamą barwną, w czym niewątpliwie widoczne są wpływy mistrza. Kompozycję uformowała położona grubo zawieszista farba nieco przetarta w miejscu nocnych rozbłysków, niskopiennych krzewów i drzew. Wyczuwalny dekoracyjny linearyzm w konarach drzew, wtapiający się w plamę barwną, przywodzi na myśl rozwiązania stosowane w pastelowych pejzażach Wyczółkowskiego. Nastrój tego stylizowanego nokturnu, malowanego przy pochmurnym niebie, określa dość typowa dla Szczyglińskiego wąska gama barwna złożona z niebieskawych szarości złamanych kolorem szarozielonkawym, stapiającym całość granatowego nieba i ciemnych plam drzew, po których pelzają jaśniejsze rysunkowe naloty. Na tle dorobku twórczego artysty można *Park Łazienkowski nocą* zaliczyć do jego lepszych realizacji artystycznych; obraz ten niewątpliwie nie pozostał bez wpływu na płótno powstałe rok później — *Starych ojców naszych szlakiem*, a znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Ryc. 6. Henryk Szczygliński, *Park Łazienkowski nocą*

Odnotujmy jeszcze na zakończenie, że nawyki malarskie przyswojone przez artystę w szkole Stanisławskiego towarzyszyły Szczyglińskiemu do końca jego twórczości.

Zbylut Grzywacz (ur. 1939)

Opuszczona VIII, ol. pł., 140 × 70, sygn., *Zbylut 78*, nr inw. MNKi/M/2469, zakupu dokonano u autora.

Do artystów współczesnych, których obrazy są w naszych zbiorach reprezentowane więcej niż jednym obrazem, należy krakowski malarz Zbylut Grzywacz, absolwent ASP, współtwórca krakowskiej grupy „Wprost”, która ze swoją pierwszą programową wystawą wystąpiła w 1966 r. Podobnie jak jego koledzy z grupy

„Wprost” oraz działający równolegle młodzi pisarze grupy „Teraz” rozpoczął Z. Grzywacz od określenia swego malarstwa w kategoriach ekspresjonizmu i naiwnego realizmu. Grzywaczowi odpowiadał brutalny ekspresjonizm Andrzeja Wróblewskiego, klasyka powojennej sztuki polskiej.

W tym właśnie duchu brutalnego ekspresjonizmu, katastroficznego egzystencjalizmu i programowego antyestetyzmu utrzymany jest namalowany na przełomie lat 1977 i 1978 obraz *Opuszczona VIII*. Zaiste dramatyczna w swej wymowie jest erotyka



Ryc. 7. Zbysław Grzywacz, *Opuszczona VIII*

i zmysłowość ukazanej od pleców muskularnej postaci kobiecej w stroju kąpielowym, pogrążonej w cierpieniu i rozpacz. Wymownym świadectwem wymuszonej koegzystencji jest czaszka, której puste oczodoły zastępują zbyteczny komentarz. Malowana szeroko i gwałtownie postać nie mieści się całkowicie w obszarze działania narzuconym jej przez artystę. Kompozycję cechuje z jednej strony naturalistyczna dosłowność wyrażona weryzmem rysunku i modelunku przestrzennego, z drugiej zaś strony całość obciążona jest odautorskim komentarzem.

Władysław Hasior (ur. 1928)

Golgota, dykta, drewno, cynfolia, dewocjonalia, drut, 77 × 70, nr inw. MNKi/M/2465, zakupu dokonano w Desie.

Wszystko co robi W. Hasior — niekonwencjonalny twórca przekraczający granice dzielące poszczególne dyscypliny plastyki — zawiera cechy ogólne. Z fragmentów o jednoznacznym przeznaczeniu, przynależnych do ubogich podwórek, warsztatów i śmietników, mieszkań zapchanych tandetą oraz kręgów „sztuki” jarmarcznej i ludowej, tworzy on kompozycje zorganizowane ukazujące wielką ekspresję „śmietnika cywilizacji”. Jego assemblages zbudowane ze strzępów tkanin, popsutych zabawek, rozbitych lusterek, aluminiowych sztućców, pogiętych blach, cynfolii, drutu czy kiepskich dewocjonalistów, mimo oporu materii, stają się dziełami sztuki opartymi o prowokowanie emocji, myślenie i zwycięstwo ludzkiego intelektu. Dzieje się tak dzięki stosowanej przez artystę metodzie surrealistycznej, gdzie o sensie całości nie decyduje suma znaczeń poszczególnych rekwizytów, ale sytuacja, w której występują. Hasior odejmuje poszczególnym przedmiotom ich pierwotną, kultową warstwę znaczeniową, choć przy ich pomocy sięga do starych, a wciąż jeszcze żywotnych pokładów kulturowych, do ikonografii, która choć już przebrzmiała, wciąż potrafi podniecać naszą wyobraźnię.

W tym aspekcie rozpatrywać należy pochodzącą z roku 1964 kompozycję *Golgota*, wykonaną z dykty, drewna, cynfolii i jarmarczno-odpustowych dewocjonalistów. Tworzą ją trzy ukrzyżowane postacie umieszczone na bochenku chleba, pod którym otwiera się rozdarta czarna czeluść. Warstwa znaczeniowa kompozycji tkwi bardzo silnie w mistyczo-religijnym charakterze wielu jego prac. Ukazuje nam artystę wychowanego jeszcze w tradycji odpustów, jarmarków, zanikającej, ale pamiętanej wierze w gusła i czary, w przemieszaniu stereotypów mieszczańskich z sakralną plastyką góralską. Temat *Golgoty* i *Męki Pańskiej* powraca w twórczości rzeźbiarza także w obrzędowych ekspresyjnych kompozycjach z wieloznacznym działaniem żywiołu ognia. Do takich płonących pomników należą: *Golgota* w Montevideo (1969), i *Płonąca Pietà* sprzed muzeum Louisiana w Danii (1972).

W. Hasior, będąc artystą bardzo polskim, uczestniczącym w myśleniu i historii narodu, jego współczesności i przeszłości, pozostaje zarazem twórcą uniwersalnym.

Alfred Lenica (ur. 1899)

Robotnicy, ol. tektura, 56 × 67, sygn. *Lenica*, nr inw. MNKi/M/2467, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

Malarstwo A. Lenicy kojarzy się przede wszystkim z intensywną plamą barwną wprzęgniętą w zespół form ruchliwych, płynnych i biologicznych. Kompozycje jego obrazów bliskie są nadrealizmowi — wizjom podwodnego świata, kosmicznych galaktyk czy rumowisk skalnych mających w sobie coś z secesji i jej przerafinowanej dekoracyjności. Współorganizator poznańskiej Grupy Plastyków Nowoczesnych z roku 1947, która później zmieniła nazwę na „4F + R” (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm), poznał malarstwo, tak jak wielu prekursorów sztuki

współczesnej — samodzielnie. Podobnie jak oni miał swój okres impresjonizmu, kubizmu, ekspresjonizmu, a potem także socrealizmu będącego nawiązaniem do realizmu z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

W obrazie *Robotnicy*, jednym z najwcześniejszych w jego dorobku twórczym, dostrzegamy w syntetycznym kubizującym przedstawieniu grupy trzech nieindywidualnie potraktowanych robotników zapowiedzi wymienionych wyżej kierunków. Swoistej ekspresji tej scenie, przesiąkniętej głęboką prawdą i zrozumieniem ludzkiej doli, nadają: linearne określenie postaci oraz ciepła, niemal monochromatyczna gama barwna, oparta o brązy i żółcienie. Kompozycja Lenicy wywołuje nieodparte skojarzenia z namalowanym znacznie później, bo w roku 1948, wielkim płótnem F. S. Kowarskiego *Proletariatszczy*. Trudno oczywiście dociec, czy twórca *Proletariatszczyków* znał obraz Lenicy, który świadczy o obecności w naszej sztuce tematyki robotniczej. Sam Lenica do tych problemów sięgnął raz jeszcze w powojennym nurcie sztuki realizmu socjalistycznego, choć trudno nie zauważyć, że w tym drugim podejściu zabrakło artyście tej siły przekonywania, jaka emanuje z obrazu *Robotnicy*.

Stanisław Rolicz (ur. 1913)

Pierwszomajowy pochód sportowców, ol. tektura, 129 × 109, sygn. St. Rolicz 1951, nr inw. MNKi/M/2466, zakupu dokonano w Desie.

Namalowany w 1951 r. obraz *Pierwszomajowy pochód sportowców* należy do nielicznych prac, które reprezentują w naszych zbiorach kierunek realizmu socjalistycznego. Obraz Rolicza jest pracą tkwiącą silnie swoimi korzeniami w rozwiązaniach stosowanych przez tzw. Szkołę Sopocką w latach 1949–1954. Wyróżniającą ją cechą tematyczną było ilustrowanie wielkich manifestacji zbiorowych. Programowym dziełem z tego zakresu tematycznego stało się okazałe płótno pt. *Pierwszomajowa manifestacja w roku 1905*, namalowane wspólnie przez J. Studnickiego i jeszcze kilku malarzy Wybrzeża z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Obraz Rolicza, choć zgoła odmienny w swoim podniosłym radosnym nastroju, w określonych przemysłeniach formalnych stanowi nawiązanie do wspomnianego płótna.

Poza omówionymi do zbiorów muzeum pozyskano jeszcze następujące obrazy:

- Edward Dwurnik, *Mgła*, ol. pł., 130 × 89, sygn.: E. Dwurnik 82, *Mgła*, nr inw. MNKi/M/2468, zakupu dokonano u autora;
- Zbylut Grzywacz, *Zygmuntowska*, ol. pł., 80 × 80, sygn. na odwrocie: *Zbylut Grzywacz*, nr inw. MNKi/M/2470, zakupu dokonano u autora;
- Aleksander Kobzdej, *Martwa natura*, gwasz, karton, 59 × 42, sygn.: *Kobzdej 15 VII 1966*, nr inw. MNKi/M/2482, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego;
- Leon Kowalski, *Huculka*, ol. pł., 106 × 96, sygn.: L. Kowalski/1926 — 26–VIII, nr inw. MNKi/M/2480, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego;
- Leszek Sobocki, *Pas bezpieczeństwa*, ol. pł., 92 × 73, sygn. na odwrocie: *PINXIT L. SOBOCKI „PAS BEZPIECZEŃSTWA” 1980 lewą ręką sic*, nr inw. MNKi/M/2471, zakupu dokonano u autora;
- Autor nieznan, *Pośmiertny portret dziecka*, ol. pł., 23,5 × 50,5, nr inw. MNKi/M/2483, zakupu dokonano u kolekcjonera prywatnego.

Do zbiorów trafiło pięć obrazów współczesnych malarzy włoskich przekazanych za pośrednictwem Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki przez Panią Marię Ostrowską:

- Christian Snijders, *Port rybacki*, 1983, ol. pł., 39,5 × 59,5, sygn., nr inw. MNKi/M/2473;
- Irene Giampietro, *Portret kobiety*, 1978, akw. pap., 38 × 40, sygn. MNKi/M/2474;

- Enrico Bändelli, *Campagna toscana*, 1981, ol. pastel, pap., 38 × 34, sygn., nr inw. MNKi/M/2475;
- Marcello Boboli, *Dziwny pejzaż (Arno)*, 1981, ol. sklejka, 46 × 60, sygn. nr MNKi/M/2484;
- Raffaello Lopez, *Francesca — studium postaci kobiecej*, 1973, akw. pap., 47,5 × 34, sygn., nr inw. MNKi/M/2485.

Alojzy Oborny

GABINET RYCIN

Dla Gabinetu Rycin zakupiono w 1984 r. blisko sto pozycji graficznych. Znajdują się wśród nich cenne przykłady XVII-i XVIII-wiecznych poloników, interesujące egzemplarze produkcji rodzimej związane z początkiem naszego stulecia oraz dość duża grupa rycin prezentująca dorobek grafików współczesnych.



Ryc. 8. Hieronim Rossi, *Portret króla Augusta II*