

# Elżbieta Jeżewska

---

## Portret z okresu międzywojennego w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach : malarstwo - rzeźba

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 18, 135-170

---

1995

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELŻBIETA JEŻEWSKA

## PORTRET Z OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH. MALARSTWO — RZEŻBA

Niniejszy szkic poświęcony jest portretom w malarstwie i rzeźbie powstałym w latach międzywojennych, znajdującym się w kolekcji naszego muzeum. Podjęcie tego tematu wynika ze struktury zbiorów Działu Malarstwa i Rzeźby, posiadającego dużą kolekcję portretów, i tradycji zainteresowań badawczych muzeum, których polem był obok malarstwa pejzażowo-rodzajowego właśnie portret polski z czasów od ok. 1600 r.<sup>1</sup> Nowością jest tu sięgnięcie do sztuki bliższej naszym czasom i pokazanie rzeźby, nieczęsto dotychczas w opracowaniach prezentowanej.

Niełatwo pisać o portrecie jako gatunku wypowiedzi artysty po serii współczesnych, fascynujących opinię publiczną, znaczących ekspozycji problemowych — krajowych i zagranicznych — poświęconych i staropolskim podobiznom naszych przodków, i aktualnym (by wymienić *Portret sarmacki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach 1977—1978*, *Polaków portret własny* w Muzeum Narodowym w Krakowie w latach 1979/1980 i *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576—1763* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1993 r.), jak też po wydaniu szeregu publikacji poświęconych szczególnie tej problematyce<sup>2</sup>.

Dzieła, o których będzie mowa w tym szkicu, ilustrują naturalną sytuację sztuki polskiego dwudziestolecia międzywojennego, współistnienie różnorodnych stylów, które kolejno rodziły się od początku XX w., a więc pogłosów Art Nouveau, Młodej Polski, oraz klarowanie się nowoczesnego języka plastyki. Muzeum posiada wizerunki

---

<sup>1</sup> B. Modrzejewska *Dwa portrety Franciszka Gonzagi Wielopolskiego-Myszkowskiego...* „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” (dalej RMNKi) t. 12 Kraków 1982, s. 131—150; W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Portret polski XVII- i XVIII-wieczny...*, tamże, s. 151—191; W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Portret sarmacki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach* (katalog wystawy), Kielce 1977

<sup>2</sup> M. Rostworowski *Polaków portret własny*. W: *Polaków portret własny*. Praca zbior. Kraków 1979, s. 11—12; *Polaków portret własny*. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Red. M. Rostworowski, cz. I. Warszawa 1983, cz. II. Warszawa 1986; S. Zapaśnik *Portret a obraz świata. Problemy teorii gatunku*. „Sztuka” 1980 nr 6/7, s. 36—43, il.; *Portret. Funkcja — forma — symbol. Materiały z Sesji SHS Toruń XII 1986*. Red. A. Marczak-Krupa. Warszawa 1990; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576—1763. Katalog wystawy*. Praca zbior. pod red. Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993



Ryc. 1. Henryk Czarniecki *Portret kustosza Włoszka*, 1926, kat. 5

realistyczne, neutralne stylowo i obok nich znacznie ambitniejsze, z motywem postaci jako pretekstem do „gry plastycznej” i głębszych przemyśleń.

Od strony typologicznej są wśród nich portrety reprezentacyjne: gabinetowe, salonowe; ujęcia portretowo-rodzajowe i prace o znacznym stopniu wyrafinowania bądź to ikonologicznego, bądź formalnego, dla których idealnym miejscem przebywania byłoby (nadal) atelier twórcy, a galeria próbuje je adaptować do nowej rzeczywistości.

Zacznijmy od dzieł malarskich, od portretów idealizowanych, reprezentacyjnych. Należą do nich m.in. dwa portrety z lat 20., osób znanych i znaczących w swoich środowiskach: *Portret kustosza Włoszka* i *Portret Jana Gombrowicza*. Ujawniają one tradycje artystyczne dwóch różnych ośrodków kształtowania malarstwa realistycznego: Krakowa i Warszawy.

Ryc. 2. Konstanty Gor-  
ski *Portret Jana Gomb-  
rowicza*, 1922, kat. 7



*Portret kustosa Włoszka* z 1926 r. Henryka Czarneckiego (1889—1972), absolwenta krakowskiej ASP, działającego w Kielcach<sup>3</sup> (poz. kat. 5)\*, przedstawia leciwego, szczupłego mężczyznę — Tadeusza Szymona Włoszka (1843—1933), uczestnika powstania styczniowego, pierwszego kustosa kieleckiego muzeum PTK<sup>4</sup>. Postać ukazano pośrodku płótna, osiowo, *en face*, do wysokości nieco poniżej kolan, w długim,

<sup>3</sup> Por. Ł. Kossowski, J. Drygała, A. Zych *60 lat plastyki kieleckiej. Katalog wystawy*. Kielce b.r., s. 1, 11; *XXV lat plastyki kieleckiej. Katalog wystawy BWA w Kielcach*. Kielce 1972, nota b. nr, il. 26.

\* W tekście artykułu zamieszczono reprodukcje dzieł dotychczas nie publikowanych w wydawnictwach muzeum. Wszystkie pozostałe prace zilustrowane są w części katalogowej.

<sup>4</sup> W. Koterski-Spalski *Historia Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach*. „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” Kraków 1963 t. 1, s. 27—38, il.; J. Głównka *Tadeusz Szymon Włoszek. Kronika 1914—1916, 1919*. RMNKi Kraków 1984 t. 13, s. 84—123

staromodnym już wówczas surducie, z odnaczeniem (nieczytelnym) w klapie, ze sztywnym, wysokim kołnierzykiem koszuli i krawatem pod szyją. Zgodnie z tendencjami jeszcze postromantycznymi artysta stosunkowo mocno oświetlił głowę i złożone na kolanach ręce kustosa. Pociągła twarz modela jest poważna, oczy patrzą ze skupieniem wprost na widza. „Fasonu” przydaje starcowi siwy wąs i szpic-bródka. Poza mężczyzny znamionuje pewną kostyczność oraz ascetyczność stylu bycia, uzewnętrznia również skromność sportretowanego. Kameralność podkreśla fotel, w którym przysiadł starzec, i wzorzysta naścienna tkanina w tle. Obraz odznacza się dość bogatą kolorystyką: tło jest ciemnobłękitno-ugrowe, pluszowe obicia poręczy fotela — ceglastobrązowe, najciemniejszy, niemal czarny, jest ubiór postaci oświetlonej mocniej od lewej. Portret nie należy do nowatorskich, ale jest poprawny. Tchnie dyskretną nastrojowością przełomu XIX/XX w. i bliski jest sztuce portretowej m.in. krakowskiego akademickiego malarza Kazimierza Pochwalskiego. Podobizna Włozska jako typ należy do najdłużej w historii stosowanych, można rzec hieratycznych, oczywiście z uwzględnieniem nowoczesnej atrybucji.

Kilka lat wcześniej, w 1922 r., powstał *Portret Jana Gombrowicza*, przemysłowca warszawskiego, ojca pisarza Witolda Gombrowicza, obraz pędzla Konstantego Gorskiego (1868—1934) wystawiającego często na warszawskich salonach TZSP do lat 30. (poz. kat. 7)<sup>5</sup>. I na tym wizerunku przedstawiono modela siedzącego na fotelu, ujętego poniżej kolan; w eleganckim, modnym w latach 20. garniturze z kamizelką, z widocznym sztywnym kołnierzykiem koszuli (z zagiętymi rogami) i z krawatem. Mężczyzna jest w sile wieku, ma krótko ostrzyżone włosy z przedziałkiem pośrodku i wydatny wąs; pozuje z twarzą skupioną, acz pogodną. Dłonie trzyma na kolanach nogi założonej jedna na drugą. W tym wypadku malarz nie ukazał postaci ściśle frontalnie, ale lekko zwróconą w lewo, tylko oczy siedzącego skierowane są w prawo i patrzą bystro na widza. Sylwetka w ciemnym ubraniu tworzy masywny trójkąt na jasnym, oliwkowym, neutralnym tle. Swobodniejszy niż w portrecie Włozska układ kompozycyjny czyni ten wizerunek „gabinetowym”. Bliski jest fotografii, jednak malarskie środki wyrazu pozwoliły na uwypuklenie fizjonomii przy równoczesnym potraktowaniu „o ton ciszej” pozostałych motywów, lżej, bardziej syntetycznie, z korzyścią dla sfery psychicznej modela.

Sportretowane osoby: kustosa Włozska i Gombrowicza, cechuje swoisty konwencjonalny dystans personalny. Dystans ów emanuje z dwóch dalszych portretów kolekcji kieleckiej — pastelowych studiów prezentujących Józefa Deskura i jego żonę Zofię z Klemenowskich Deskurową autorstwa zaprzyjaźnionego z modelami Teodora Axentowicza (1859—1938), z ok. 1930 r. (poz. kat. 1—2). Małżonkowie zostali ukazani każde z osobna, do wysokości talii, w pełnej salonowej gali: Józef Deskur, ziemianin a zarazem artysta malarz<sup>6</sup> — z różowym goździkiem w klapie marynarki ciemnego garnituru, a Zofia Deskurowa — z długim sznurem pereł na szyi, z fragmentem draperii i roślinnością tuż za nią. Oboje ze wzrokiem jakby na moment odwróconym od widza, może by spojrzeć ku sobie?

Obrazy te, w długim szeregu im podobnych pod względem stylistycznym, pochodzą

<sup>5</sup> Słownik Artystów Polskich (dalej SAP). T. 2. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 408 określa portret ten jeszcze jako wizerunek nie rozpoznanego mężczyzny; rozpoznania dokonała Katarzyna Posiadała z Muzeum Okręgowego z Radomia; por. też T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1974, il. fot. Jana Gombrowicza po s.: 64, 352, 384.

<sup>6</sup> Por. SAP, t. 2, s. 41—42; kieleckie muzeum przechowuje niektóre kompozycje autorstwa Józefa Deskura, podobne znajdują się także w Muzeum Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku.



Ryc. 3. Teodor Axentowicz *Portret Józefowej Deskurowej*, ok. 1930, kat. 2



Ryc. 4. Teodor Axentowicz *Portret Józefa Deskura*, ok. 1930, kat. 1

z późnego okresu twórczości ich autora, jak wiemy mistrza pastelu, gęstej acz lekkiej kreski, i są dalekim echem indywidualnego stylu Axentowicza, wypracowanego w kręgu paryskiej École de Beaux-Arts i dzięki podróżom do Anglii jeszcze w końcu XIX w.; noszą jednak ślady oczarowania malarstwem portretowym Jamesa Whistlera, współtwórcy impresjonizmu, i Thomasa Gainsborough czynnego w XVIII stuleciu.

Podręcznikowymi przykładami sztuki salonów są także dwa obrazy Alfonsa Karpińskiego (1875—1961): *Studium portretowe kobiety* (żony artysty?) w stylu lat 20. i *Portret żony artysty* z 1935 r. (poz. kat. 9, 10), dowodzące długiego trwania „stylu paryskiego” Art Nouveau lat po 1900; oczywiście atrybucja, stroje kobiece są już z międzywojnia. Obie prace, wysoce dekoratywne, bliskie tzw. małym scenografiom — to głównie popis formy artystycznej dla niej samej; nie oczekujemy w tym wypadku przede wszystkim głębi psychologicznej fizjonomii, pomimo wyrazistego oddania twarzy.

Pierwszą z kobiet upozował Karpiński podobnie jak Gorski Gombrowicza — widozną do kolan, siedzącą na kanapie i zwróconą lekko w lewo, z rękoma złożonymi na kolanach; w sukni czarnej, zapewne aksamitnej, z krótkimi rękawami, w naszyjniku. Modelka ma krótkie, faliste, rudawe włosy, ciemnobłękitne oczy i karminowe usta. Asymetria kompozycji przy równoważnym rozmieszczeniu mas pigmentów, wyrazistość, a zarazem specyficzna miękkość modelunku całej postaci — wszystko to kieruje nas ku secesji w jej późnej fazie. Praca ta odzwierciedla drugi etap studiów Karpińskiego nad ujęciem modelki na drodze od *Portretu Jane* z 1909 r. — z motywem całej postaci w bliżej nieokreślonej przestrzeni (wnętrze pracowni?), ale o wyczuwalnej pojemności<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Por. m.in. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 28 il. 6 — obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie.



Ryc. 5. Alfons Karpiński *Studium portretowe kobiety (żony malarza?)*, koniec lat 20., kat. 9

— do przedstawień postaci o zredukowanej wysokości, z płytkim, nadal gładkim drugim planem. Osoba na opisywanym obrazie bardzo przypomina żonę malarza na jej portretach z lat 20. zachowanych w krakowskim i warszawskim Muzeum Narodowym; kompozycyjnie obraz nawiązuje do *Portretu pani X* z 1921 r. z muzeum krakowskiego<sup>8</sup>.

Tło kieleckiego obrazu: u góry neutralne kolorystycznie, ale w dolnej partii malachitowe, uwypuklające czerni sukni, malarz zinterpretował podobnie, jak czyniła to Boznańska już w Paryżu ok. 1900 r. np. w *Portrecie Samuela Hirszberga* z 1895 r., w *Portrecie dwojga dzieci* obecnie w Galerii Lwowskiej, w poznańskim *Portrecie Wincentego Lutosławskiego* sprzed 1900 r. czy warszawskim *Portrecie Zofii Kirkor-Kiedroniowej* z lat 1903—1905<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Por. M. Porzęcka *Polskie malarstwo salonowe*. Warszawa 1991, il. 105; obrazy w krakowskim Muzeum Narodowym o nrach inwentarzowych: MNK-II-b-169, 197, 2954.

<sup>9</sup> Por. m. in. D. Szelest *Lwowska galeria obrazów. Malarstwo polskie*. Warszawa 1990, poz. kat. 146, 147, il.; *Polaków portret własny. Katalog...*, cz. I., il. 311, cz. II., s. 123, poz. kat. 587 — portret Lutosławskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu; *Malarstwo polskie od XVI do pocz. XX w. Katalog* (zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie). Warszawa 1975, poz. 146.

Analizując tła portretów Karpińskiego, wyodrębnić można jeszcze trzecią grupę jego obrazów, mianowicie te z wielością motywów wnętrza mieszkalnego<sup>10</sup>. Należy do nich m.in. drugie z kieleckich dzieł — *Portret żony artysty* Władysławy z Chmielarczyków, powstały w 1935 r. (poz. kat. 10). Pani Karpińska oddana została ściśle *en face*; siedzi wygodnie, w sukni wieczorowej o wąskich ramiączkach i głębokim dekolcie, otulona spływającym futrem. Wokół — częściowo widoczne sprzęty pokojowe, niemal w stłoczeniu, o zadziwiającej (jak na Karpińskiego) konkretności solidnych form z ich kątami prostymi. Ową szczególną, nieco przyciężką „bezpośredniość doznań” równoważy jednak duża kultura malarska przejawiająca się w miękkości plam i zharmonizowanym kolorycie: szarości, ugrów, ciemnych różów, złamanych zieleni z akcentami karminu.

Wspomnianą „bezpośredniość doznań” spotykamy również w jednym z dwóch znajdujących się w kieleckim muzeum międzywojennych portretów pędzla Olgi Boznańskiej (1865—1950) — w *Portrecie Jadwigi Lipońskiej* (inaczej *Pani z pieskiem*) z ok. 1931—1932 r. (poz. kat. 3). Obraz prezentuje córkę krakowskiego dentysty, a zarazem kolekcjonera dzieł sztuki, kobietę w trudnym do określenia wieku, w popiersiu, przybraną w etolę, z małym pieskiem u boku. Portret jest świetny pod względem artystycznym (co wielokrotnie podkreślano w muzealnych publikacjach), wydobyty za sprawą masy przygaszonych, „ziemistych” pigmentów, jednocześnie jest dosadny w charakterystyce modelki, okazałej damy o pociągłej, dużej, poważnej i bladej twarzy ze wzrokiem utkwionym w widzu; przychyłonej ku nam w jakby zbytnim zbliżeniu. Jej twarz i niżej mały piesek mieszczą się w ukośnej smudze bocznego światła od lewej. W tym miejscu można przypomnieć, co pisano o podobnych realizacjach Boznańskiej na początku naszego wieku:

Z uporem malowała [Boznańska] te „zamazane” portrety, których średnie gusty znieść nie mogą. Nie upiększając nigdy modela, ale wydobywając zeń tylko to, co charakterystykę modela stanowi (...)

I dalej:

Benedyktyńska to praca malowanie portretu przez pannę Boznańską. Tygodnie całe spędza na malowaniu jednego modela, szukając w nim tego, co (...) najważniejsze, aż dochodzi do jak największej ekonomii szczegółów. I portret powstaje tak bezpośrednio, że pracy w nim nie czuć wcale (...). W przeciwieństwie do monachijskiej recepty (...) maluje ona sucho i ton obok tonu kładąc wysubtelnia szorstkość szarego kolorytu, lustrzaną przejrzystość daje brudnym kolorom ziemnym, których jednolitość jak w pryzmacie się rozszczępia<sup>11</sup>.

Sedno przytoczonych wypowiedzi nadal jest aktualne, chociaż „gnoza” współczesnej historii sztuki ma do powiedzenia znacznie więcej na temat malarstwa Boznańskiej.

Należy dodać, że pokojowego pieska możemy zobaczyć także na portrecie Heleny Zielińskiej pędzla Boznańskiej w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego. Tam też zachowały się rysunki psów Boznańskiej, w tym paryskiego ulubieńca artystki o imieniu Ki-ki; wszystkie te prace pochodzą z lat 20 i 30<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Por. m. in. D. Szelest *Lwowska galeria...*, poz. kat. 150; M. Porzęcka *Polskie...*, jw.

<sup>11</sup> A. Basler *Olga Boznańska*. W: *Teksty o malarzach 1890—1918*. Wybór W. Juszcak. Wrocław-Warszawa-Kraków 1976, s. 310—311

<sup>12</sup> Obraz *Portret Heleny Zielińskiej* ok. 1925, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK-II-b-2215; rysunki psów w krakowskim Muzeum Narodowym, nr inw. MNK-II-b-1353, 3113; A. Gerzabek *Wspomnienie o Oldze Boznańskiej*. „Głos plastyków” R. VII: XII 1946, s. 22—24



Zupełnie inny jest drugi obraz Boznańskiej — *Portret panny Haliny* z lat po 1925 r. (poz. kat. 4). Wyczuwana w niej, potwierdzona dedykacją, nić sympatii między artystką a modelem widoczna jest w „iskierce” uśmiechu patrzącej na nas kobiety o wpeł przymkniętych oczach, której nie nazwalibyśmy piękną, lecz sympatyczną. W średnim wieku modelka, ujęta w przyciętym jakby formacie popiersia (zabieg przycięcia stosowany przez malarzkę, jak wiemy, w późnych portretach — por. m.in. *Portret pani Gościńskiej* z lat po 1925 r. w krakowskim Muzeum Narodowym)<sup>13</sup>, zwraca się lekko w lewo, swobodnie jedną ręką wspiera głowę, a drugą przytrzymuje naszyjnik. Układ rąk wzmacnia dynamikę kompozycji. Kobieta z pewnością pozowała siedząc, bo na drugim planie widzimy fragment fotela. Tło portretu — neutralne, w kolorystyce — dwie barwy wiodące: jasnobrązowa, rozbielona w partiach twarzy i rąk, z dodatkiem czerni u dołu obrazu, oraz jasnoseledynowa: w tle, w partii naszyjnika i jako cień pod brodą modelki. Jest także błąd róż: na policzkach kobiety, w kiści jej prawej dłoni oraz w płytkim dekolcie sukni. Na odwrociu obrazu — odrębna dedykacja autorska ołówkiem: „Kochanej Bardzo pannie Halinie całym sercem Olga Boznańska”. Obie prace kieleckiego muzeum zrealizowała Boznańska, posługując się techniką pointylistyczną, stosowaną przez nią trwale od końca lat 90. ubiegłego wieku i twórczo rozwijaną do końca życia; obie, mimo niedopowiedzenia przekazu ikonograficznego wydobytego „lekkim” pędzlem, są głęboko psychologiczne. Analizując sztukę malarstwa z jej paryskiego okresu, dopatrzono się m.in. wpływów Carrière’a, Maneta i Whistlera<sup>14</sup>. Gdyby określać korzenie stylu każdego z obrazów kieleckich i ich miejsce w plejadzie prac artystki, portret Lipońskiej zaliczyć by wypadało do bardziej manetowskich (a zarazem do kontynuacji jej idei monachijskich), a *Portret panny Haliny* do whistlerowskich, z ducha bardziej paryskich<sup>15</sup>.

Inaczej niż do dzieł dotychczas opisanych — powstałych w wyniku przemyślanych, nieraz długotrwałych spekulacji — podchodzimy do portretów będących z założenia rezultatem skupionej, lecz szybkiej pracy, w sytuacjach wykluczających pozowanie ze względu na specyficzne okoliczności. Do takich prac zaliczamy portrety legionowe i w ogólności żołnierskie z okresu I wojny<sup>16</sup>. Te realistyczne „migawkowe” wizerunki „z marszu”, o krok od fotografii, zyskały odrębny status w polskiej historii malarstwa. Zaliczamy do nich *Portret gen. Józefa Hallera* nieznanego autora<sup>17</sup> z ok. 1919 r. (poz. kat. 30). Józef Haller de Hallenburg (1873—1960) — znana osobistość historyczna — ujęty jest w popiersiu, lekko zwrócony w lewo i patrzący poważnie przed siebie, w mundurze oraz czapce z wężykiem generalskim i orzełkiem, na neutralnym tle. Całość wykonano

<sup>13</sup> Obraz *Portret pani Gościńskiej* w krakowskim Muzeum Narodowym, nr inw. MNK-II-b-200

<sup>14</sup> T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski*. Warszawa 1963, s. 191—192; *Teksty o malarzach...*, s. 307

<sup>15</sup> Por. W. Juszcak, M. Liczbińska *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977, s. 88—89.

<sup>16</sup> Por. m. in. T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, s. 87—92, il.; A. Krasicki *Dziennik z kampanii rosyjskiej 1914—1916* (Legiony Polskie). Warszawa 1988, il.; W. Wyganowska *O portrecie legionowym*. W: *Portret. Funkcja...*, s. 431—445, il.; wiele katalogów, folderów i in. wydawnictw, które ukazały się z okazji obchodów 70. rocznicy odzyskania niepodległości, na przełomie 1988 i 1989 r.

<sup>17</sup> Portret pochodzi z rodzinnej kolekcji Hallerów z Mianocic; w rodzinie tej jedna z kobiet malowała, o czym świadczy zachowany w tut. muzeum olejny portret Włoszki w „stylu Siemiradzkiego”, sygnowany: „Maniuta Hallerówna Roma 15.V.189[5]”, nr inw. MNKi/M/58. Czy Hallerówna mogła być autorką omawianego portretu generała

Ryc. 6. Artysta nieznany *Portret generała Józefa Hallera*, ok. 1919, kat. 30



pastelem niemal monochromatycznie. Mimo powagi na twarzy i uniformu trudno tę podobiznę generała uznać za reprezentacyjną, bardziej za impresyjną; równocześnie jest to przykład portretu psychologicznego.

Wspomnieć także warto o stosowaniu „akcentów portretowych” w scenach zbiorowych. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w scenie historycznej *Wejście I Kompanii strzelców do Kielc w 1914 r.* autorstwa Stanisława Kaczora-Batowskiego (1866—1946), z 1935 r. (poz. kat. 8). Twarz Komendanta Józefa Piłsudskiego (1867—1935) jadącego na czele konnego sztabu i strzelców piechurów została wyostrzona jak w optyce ptasiego oka; jest najlepiej czytelna spośród innych na obrazie pełnym postaci i szczegółów wedytowego tła. Na tradycyjnej fotografii takie zjawisko nie zaistniałoby. Na obrazie wydaje się to bardziej naturalne; zgadzamy się z metodą, która ilustruje ideę — tu symbolicznie przyjmowany początek odzyskiwania przez Polaków niezależności po zaborach.

Wizerunkiem z pogranicza malarstwa portretowego i rodzajowego jest *Huculka* Leona Kowalskiego (1870—1937), praca z 1926 r. (poz. kat. 13), jedna z bardzo wielu poświęconych tematyce ludowej. Jednak „ludowość” w sztuce Kowalskiego nie jest

---

— sprawa otwarta. Malarka nie notowana pod nazwiskiem panińskim. Znana jest inna Maria z domu Haller, żona Witolda Oskierki, zmarła w 1966 r. w Krakowie, w wieku 74 lat, ucząca się w młodości malarstwa i muzyki w Rzymie; tę wiadomość zawiadamiam dr Stefanią Kozakowskiej z Muzeum Narodowego w Krakowie.

wykładnią nowocześniejszych poszukiwań stylistycznych międzywojnia, wynika raczej z tendencji późnomłodopolskich, lecz bez głębszych aspiracji filozoficznych czy kulturotwórczych. Młoda Hucułka pozująca z sierpem w plenerze ubrana jest w wielobarwny strój z Pokucia. Jej twarz posiada rysy indywidualne, jednak na tym obrazie chodzi głównie o ubiór. Tło zostało jedynie zamarkowane zarysem wysokiej roślinności. Tak zmanifestowany liryczny realizm postmłodopolski służy niejako etnografii, obraz zaś zbliża się do nurtu, który w międzywojniu reprezentował głównie Władysław Jarocki, trwale zauroczony Huculszczyzną (a także Tatrami), najgorliwszy kontynuator działalności kilku „Huculów” bohemy środowiska krakowskiego z pokolenia jego profesorów i kolegów (Axentowicza, Pautscha, Sichulskiego)<sup>18</sup>.

Kolejne portrety z kolekcji kieleckiej należą do obrazów, w których akcentuje się głównie nie modela, lecz ideę przewodnią danego kierunku sztuki. Do takich portretów należy w pierwszym rzędzie bardzo malarskie, zarazem psychologiczne studium *Portret kobiety* z roku 1929 (poz. kat. 27) autorstwa Jana Wydry (1902—1937). Praca sugeruje technikę *alla prima*. Przedstawia popiersie młodej kobiety w sukni o wyrafinowanym kroju z trójkątnym dekoltem i w niedbale przewiązanej chustce na głowie, pozującej jakby przypadkowo, w nieokreślonym wnętrzu — w atelier? — z ostym, bocznym źródłem światła. Jan Wydra, jak wiemy, towarzysz „Bractwa św. Łukasza”, od 1927 do 1933 r. mieszkający w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (dokąd często i chętnie zjeżdżali na plenery warszawscy „Łukaszowcy” i inni młodzi artyści kręgu Tadeusza Pruszkowskiego), autor i rozbudowanych „literacko” scen alegorycznych, i różnych innych kompozycji, wszystkich o dużej czytelności zestawionych realiów<sup>19</sup> — okazał w omawianym przypadku wstrzemięźliwość, pozostając przy wyborze tylko jednego motywu półpostaci. Osiągnął jednak przekonującą monumentalność. Skontrastował pewne partie obrazu o realistycznej formie z innymi pozostawionymi „instyktowi pędzla”. Starannie oddał poważną, a nawet smutną twarz modelki o wyrazistych rysach, dużych świetlistych oczach patrzących nieruchomo w przestrzeń obok nas, w lewo, a także jej suknię; natomiast chustka kobiety i tło obrazu są jedynie grą impastów chwytających światło. Kolorytowi nadaje ton stalowy błękit z akcentami różu. Nastrój studium zbliża się do tzw. realizmu magicznego. Być może portret jest pracą studialną, zachował bowiem świeżość szkicu, ale zarazem jest etapem warsztatowym, w którym autor powiedział już wszystko, co najważniejsze o swym zamyśle twórczym. Bliskimi doń analogiami są: *Dziewczyna w futrze* Janusza Podoskiego, z 1929 r. i *Pani z piaskiem* Antoniego Michalaka, z 1931 r.<sup>20</sup>

Swoista metafizyka portretu może polegać nie tylko na oddziaływaniu na nas wzroku modela. Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885—1939) wzmagał ją m.in. przydając aurę wokół głowy modela na bardzo wielu malarskich wizerunkach. Do tych wyobrażeń należy *Portret Jadwigi Druckiej-Lubeckiej*, pastel z 1937 r., wystudiowany, ale bez

<sup>18</sup> Por. m.in. il. prac Jarockiego i innych „Huculów” w: T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, passim; tenże *Malarstwo polskie ostatnich 200 lat*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, passim; D. Szelest *Lwowska galeria...*, il. 167; Z. Weiss-Albrzykowska *Władysław Jarocki (1879—1965). Moje drogi malarskie. Katalog wystawy*. Sandomierz 1989, passim.

<sup>19</sup> T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, s. 270; J. Zanoziński *Malarze z kręgu T. Pruszkowskiego. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1978, s. 32, il.; J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie między wojnami 1918—1939*. Warszawa 1982, s. 383, il. 155, 170

<sup>20</sup> J. Zanoziński *Malarze z kręgu...*, il. 55, 66; J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, il. 162, 165

stosowania podniet narkotycznych, „Typ E” z Firmy Portretowej artysty (poz. kat. 25). Widzimy na nim popiersie młodej kobiety, oddanej subtelną, nerwową kreską konturową, szatynkę z krótko obciętymi włosami, o twarzy szczupłej, poważnej, z wielkimi wyrazistymi, patrzącymi na nas, błękitnymi oczyma; w bluzce koloru błękitnego i lila. Uroda kobiety z pewnością została wyidealizowana, ale nie to jest najważniejsze. Modelka niczym zjawia emanuje widoczną w tle jasnoróżową, elektryzującą poświatę. Czy to dowód przynależności kobiety do witkacowskiego „haremu medialnego”? Być może, jednak sygnatura na obrazie to nie „Witkacy” (dla bliskich), lecz „S.I. Witkiewicz”, co oznacza dystans towarzyski i kontakt luźny, przynajmniej w momencie wykonywania obrazu. Za bliskie analogie w stosunku do kieleckiego portretu służyć mogą: *Portret Marii Nawrockiej* z 1927 r., także *Portret Krystyny Głogowskiej* z 1933 r., a najbardziej seria portretów tzw. asymetrycznej damy — Eugenii Wyszomirskiej-Kuźnickiej z lat 1933—1938<sup>21</sup>. W tych wyobrażeniach motyw nimbu — przez wieki kultury europejskiej zastrzeżony w sztuce dla istot boskich — pojawia się bez związku z religią<sup>22</sup> (jeszcze Gauguin, który fascynował Witkacego, stosował nimb tylko zgodnie z tradycją), uzewnętrzniając właściwą artyście skłonność do spirytyzmu<sup>23</sup> i tworząc pomysłowe „zagospodarowanie” tła.

Kolejnym portretem psychologicznym, a zarazem wysoce stylizowanym, jest *Portret Ludwika Wiktora Kielbassa* autorstwa rzeźbiarza Józefa Klukowskiego (1894—1945), monochromatyczna sangwina z 1942 r. (poz. kat. 11). Wizerunek ten, jak wynika z daty, powstał w ciężkich latach wojny, kiedy jego autor korzystał z gościny swego modela — wytrawnego kolekcjonera dzieł sztuki — w Sudole k. Jędrzejowa. Portret „przytrzymuje” wzrok oglądającego. Dominuje owoidalny kształt głowy Ludwika Kielbassa, mężczyzny w sile wieku, niemal zupełnie łysego, o bardzo szczupłej twarzy ukazanej *en face*, lekko skłonionej w lewo, oświetlonej z lewej i od tyłu głowy; o wylobzrimionych, świetlistych oczach i „kaligraficznych” rysach. Twarz jest spokojna, niemal uduchowiona. Rodzaj przyjętej stylizacji — powiększenie oczu, wyostrenie rysów, zmarszczek — zbliża ów portret do wyobrażenia świętych mistyków, ascetów. Wzmaga ten efekt rozjaśnienie tła z prawej, najmocniejsze przy zarysie głowy. Czujemy powiew nadrealizmu. Być może artysta tak zinterpretował temat, wyrażając tym sposobem subtelność charakteru modela. A może zadziało tutaj podobne witkacowskiemu przeczucie katastrofy, podświadome przeczucie przez artystę swego losu (Klukowski zginął w hitlerowskim obozie koncentracyjnym)? Rysunkowa, a zarazem rzeźbiarska w kształtowaniu formy „zjawia” Kielbassa przypominając typem fizjonomii nieodparcie *Umarlaka* Jacka Mierzejewskiego z lat 1915—1916, a także

<sup>21</sup> K. Fabijańska-Przybytko *Witkacy. Katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*. Gdańsk 1987. Wstęp, poz. kat. 10; J. Jurczyk, A. Gass *Szczecińskie witkacjana*. „Sztuka” 1985 nr 2/3, s. 22, il.; M. Krysiak *Asymetryczna dama Witkacego*. „Projekt” 1985 nr 6 (165), s. 2—4, il.; I. Jakimowicz *Witkacy. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1985 — liczne analogie

<sup>22</sup> Być może również w wyniku przyswojenia przez Witkacego myśli Séailles’a o zmierzchu dziedzin „skazanych”: religii, metafizyki i sztuki — por. I. Jakimowicz *Witkacy...*, s. 43 — w tym ujęciu nimb staje się niemal szablonem do swobodnego operowania nim, bez chęci i sensu profanacji.

<sup>23</sup> Por. fotografie z seansów artysty z duchami, serio i żartobliwych — A. Gass *Spotkania z duchem Witkacego*. „Sztuka” 1985 nr 2/3, s. 56—67, il. oraz il. 23; U. Kenar, A. Micińska *Witkacy. Poza rzeczywistością*. Kraków 1977, il. s. 21, 149.



Ryc. 7. Eugeniusz Zak *Głowa mężczyzny*,  
ok. 1920, kat. 28

*Jeńców* Stefana Żechowskiego, wprowadzie z 1945 r., lecz jako wspomnienie wojny i zarazem w stylu Żechowskiego z lat 30<sup>24</sup>.

Drugi z portretów Klukowskiego w zbiorach kieleckich *Portret Michała Radziwiłła*, także sangwina, z ok. 1939 r. — najprawdopodobniej z czasów pobytu autora w Nagłowicach (poz. kat. 12), podobny w ogólnym schemacie do portretu Kielbassa, chociaż o wiele bardziej linearny, nieznacznie światłocieniowy — nie posiada już metafizycznego ładunku. Owal twarzy modelu znajduje się ściśle na osi. Twarz — *en face*, nieznacznie zwrócona w lewo — jest młoda, szczupła, spokojna, bez zarostu; patrzy na nas wprost. Element asymetrii to jedynie przedziałek włosów na boku głowy po prawej. Tło neutralne — kolor papieru. Ten realistyczny rysunek należy do prac mogących stanowić punkt wyjścia, podkład dla różnych realizacji bardziej wyrazistych stylowo. Generalnie jest to dobry, subtelny, akademicki rysunek.

Bardzo wyrafinowaną, dekoratywną stylizacją odznaczają się dwie posiadane przez muzeum prace Eugeniusza Zaka (1884—1926): *Głowa mężczyzny*, rysunek węglem i sangwiną, sprzed 1920 r., i *Głowa kobiety* z ok. 1920 r., tempera-kredka (poz. kat. 28, 29), zakupione w Paryżu przez Kielbassa, znalazły się również wśród dzieł przekazanych kieleckiemu muzeum legatem tego kolekcjonera w 1956 r.

Sztuka Zaka łączona jest z prądem Art Nouveau i ekspresjonizmem początku wieku (stawiana „obok” polskiego formizmu). Wskazywano na fascynacje artystyczne Zaka

<sup>24</sup> T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, s. 396, il. 219 (obraz Żechowskiego); B. Brus-Malino-wska *Jacek Mierzejewski 1883—1925. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1989, s. 15, poz. kat. 133, 135, il.; *Formiści*. Red. I. Jakimowicz. Warszawa 1989, il. 215—229; należałoby także wziąć pod uwagę możliwy wpływ innych artystów środowiska Warszawy na twórczość Klukowskiego — por. prace Bolesława Cybisa, J. Zanoziński *Malarze z kręgu...*, il. 19, 20, 27.

wczesnym renesansem włoskim i francuskim rokokiem, sztuką starożytnego Wschodu: Bliskiego i Dalekiego (Persja, Chiny)<sup>25</sup>. Jeżeli chodzi o sztukę bliższą nam czasowo — interesująco plasowałyby się twórczość Zaka obok dorobku Bractwa Prerafaelitów i symbolistów-pantomimistów XIX/XX w. zarówno francuskich, środkowoeuropejskich, jak i związanych z Albionem, a zwłaszcza obok Amadea Modiglianiego<sup>26</sup>.

Każde z kieleckich studiów Zaka — to wyraz plastycznego konkretności i zarazem znaku pozornie czytelnego od pierwszego wejrzenia. Zwarty, syntetyczny sposób wypowiedzi formalnej artysty, o wąskiej gamie środków wyrazu, fascynuje jednak estetycznymi oraz głębszymi, duchowymi doznaniem wyrażonymi bardzo iluzorycznie. *Głowa mężczyzny* ujęta nieco z góry, ukazuje charakterystyczną, z pewnością portretową fizjonomię młodego mężczyzny o niskim, pobrużdżonym czole. Głowę i szyję modela artysta nieco mocniej zwaloryzował malarsko, natomiast fragmentarycznie widoczną partię korpusu w ubraniu określił jedynie płynnymi, wyraźnie jeszcze secesyjnymi liniami o kierunku ogólnym diagonalnym. Tło pozostawił neutralne. Uzyskał wyakcentowanie fizjonomii i związaną tła z dolną częścią popiersia. Za późniejsze rozwinięcie pomysłu tej pracy można do pewnego stopnia uważać *Głowę kobietę* Zaka z 1923 r., w zbiorach warszawskich<sup>27</sup>.

*Głowa kobiety* Zaka w zbiorach kieleckich należy natomiast niezawodnie do twórczości w pełni dojrzałej tego artysty, nazwanej przez Stanisławskiego m.in. antynaturalną i zbliżoną do realizmu magicznego<sup>28</sup>. Modelka odznacza się ulubioną przez malarza urodą ludzi występujących w jego scenach arkadyjskich, z tancerzami i in. W tym wypadku nie wiemy, czy jest to wizerunek konkretnej osoby, czy wyimaginowanej. Jest nią młoda, eteryczna kobieta widoczna w lewym profilu. Lekko pochyla głowę osadzoną na długiej szyi, na którą z tyłu spływają rudawe, faliste włosy. Twarz szczupła, karnacja koloru pomarańczy, oczy patrzące w dół. Na głowie — obszerny, czarny, stożkowaty kapelus z wywiniętym rondem, zawiązany pod szyją niebieską wstążką. Tło obrazu — neutralne, jasne. Z góry, od lewej pada światło powodujące miękkie bliki na czubku nosa modelki i jej policzku.

W wielu pracach Zaka występuje element niepokoju lub nostalgii. W omawianym studium podobny nastrój potęguje czerń kapelusza. Niemal identyczne nakrycie głowy mają chłopcy na obrazach Zaka: *Młynarczyk* i *Marzyciel* z 1925 r.<sup>29</sup> Częste u Zaka zwracające uwagę „wschodnie” kapelusze, czapeczki, kaptury wydają się mieć znaczenie ambiwalentne, ale zawsze w związku z Melancholią, która w latach 20. była muzą wielu szkół artystycznych, a właściwie „bractw” twórców o skryzalizowanym, podobnym światopoglądzie, jak np. wspomniany już krąg Tadeusza Pruszkowskiego.

\*

<sup>25</sup> M. Wallis *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921—1957*. Warszawa 1959, s. 9, 109—117, il.; J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, s. 383—384, il.

<sup>26</sup> S. T. Madsen *Art Nouveau*. Warszawa 1977, s. 15—60; H. H. Hofstätter *Symbolizm*. Warszawa 1980, s. 37—39, 90—96 i in.; A. Konopacki *Prerafaelici*. Warszawa 1989

<sup>27</sup> J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, il. 28

<sup>28</sup> K. Stanisławski *Obok formizmu*. „Sztuka” 1986 nr 1, s. 15—18, il.

<sup>29</sup> Por. il. obrazu *Młynarczyk* w: *Malarstwo polskie w reprodukcjach barwnych*. Wyd. J. Mortkowicz b.m., b.r., il. b. nr; obraz *Marzyciel* por. B. Brus-Malinowska *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków* (katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie). Warszawa 1992, poz. 62, il. b. nr.

A jak na tle dotychczas przedstawionych obrazów prezentują się autoportrety malarzy w kolekcji kieleckiej? Wśród międzywojennych — dwa: Jacka Malczewskiego i jego syna Rafała należą do alegoryczno-symbolicznych, a dwa pozostałe: Wojciecha Weissa i Mariana Szczyrbuły — do psychologicznych.

Najstarszy jest *Autoportret w zbroi Jacka Malczewskiego* (1851—1929), z 1919 r. (poz. kat. 19), przedstawiający artystę w półpostaci, na tle pejzażu, z głową na linii horyzontu; portret symboliczny o młodopolskim rodowodzie, wyrosły ze sztuki środkowoeuropejskiej akademickiej 2. poł. XIX w. Zapewnia on wyjątkowy kontakt modela z widzem, posługując się zwrotem matematycznym — kontakt nie-wprost, co z kolei rodzi typ kompozycji: portret-nie-portret.

Sztuka Malczewskiego-Seniora komentowana była przez wielu krytyków artystycznych. Doceniono w artyście zarówno wybitnego malarza, jak i filozofa. Miał także niechętnych. Do tych, którzy wypowiedzieli istotne uwagi na temat jego twórczości, należą: Dobrowolski, Wallis, Wyka, Jakimowicz, Ławniczakowa i Grzybkowska oraz Juszcak. Ławniczakowa, analizując kielecki *Autoportret w zbroi*, napisała o przejmującym smutku rycerza-pielgrzyma, z osuwającym się z ramion płaszczem żołnierskim, z dłońmi na pielgrzymim kiju, samotnego na ogromnym, „bez końca”, pustym polu, nad którym ulatują skowronki, „znak idealnych, transcendentnych aspiracji ziemskiego tułacza”. Jedyne zorza poranna (lub wieczorna) zabarwia zbroję i rolę „poświętą nadziei”. Ławniczakowa przytoczyła również wiersz malarza napisany zapewne do tego obrazu, rozpoczynający się od słów: „Zbroję moją wykulem własną, moją ręką...”, z grudnia 1919 r.<sup>30</sup>

Jacek Malczewski nie raz prezentował siebie w zbroi, np. na obrazie *Autoportret w zbroi z kwiatem*. Jednak kieleckiemu obrazowi prototypowo bliższy jest lwowski *Portret Erazma Barączka* Leona Wyczółkowskiego z 1911 r., następnie wskazany przez Grzybkowską *Chorąży* (autoportret!) Lovisa Corintha, także z 1911 r., ze zbiorów rogałińskich. Najbliższą analogią jest wrocławski *Portret Michała Sozańskiego* pędzla samego Malczewskiego z 1913 r., o niemal identycznych jak na kieleckim wizerunku akcesoriach modela (zbroja), i tle (sic!)<sup>31</sup>.

Sakralizujący idee sztuki i wolności Polski Malczewski, przemawiający do widza na

<sup>30</sup> T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski...*, s. 211—218, il.; tenże *Malarstwo polskie...*, s. 116—119; tenże *Nowoczesne...*, t. 2. Wrocław—Kraków 1960, s. 280—296 i in., il.; M. Wallis *Sztuka polska...*, s. 31—34; K. Wyka *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, passim, il.; A. Jakimowicz *Autoportrety Jacka Malczewskiego*. W: *Sztuka ok. 1900*. Warszawa 1969, s. 187—192, il.; W. Juszcak, M. Liczbińska *Malarstwo polskie...*, s. 342—343, il.; A. Ławniczakowa *Próba klasyfikacji przedstawień symbolicznych w dziełach plastycznych*. W: *Sztuka ok. 1900...*, s. 193—207; tejsze *W zwierciadle studni*. W: *Portret. Funkcja...*, s. 275—306, il.; tejsze *Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890—1926. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Poznań 1990, poz. kat. 90, il.; tejsze *Wystawa prac Jacka Malczewskiego w Londynie. „Art & Business” 1990 nr 5/6*, s. 45—47; T. Grzybkowska *Autoportret a maska Jacka Malczewskiego*. W: *Portret. Funkcja...*, s. 307—322, il.

<sup>31</sup> Por. D. Szelest *Lwowska galeria...*, poz. 130, il. (portret Barączka); T. Grzybkowska mówiła o relacji Malczewski — Corinth na Sesji SHS O. Kraków w 1989 r.; il. *Chorążego*, autoportretu Corintha, por. m.in. M. Porębski *Dzieje sztuki w zarysie. Wieki XIX i XX*. T. 3. Warszawa 1988, il. 226; A. Kowalska *Rogalin. Pałac i Galeria Malarstwa*. Warszawa 1986, s. 12, il. 10; *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Poznań 1968, poz. kat. 233, il. 255 (portret Sozańskiego).

sposób dürerowski — nawet jako Chrystus, bądź Jego bezpośredni posłaniec<sup>32</sup> (vide tryptyk *Przepowiednia Ezechiela* z 1918 r., a zwłaszcza jego scena centralna, z Muzeum Sztuki w Łodzi) — na obrazie kieleckim prezentuje „zbroję niezłomnego trwania” i wiary w niepodległość swego kraju. Los w tym momencie historycznym, w r. 1919, bardzo niepewnie przeważał szalę powodzenia na korzyść Polonii; trwało to, jak wiemy, do 1921 r. Mesjanistyczna „metoda” wypowiedzi zgodna jest z opublikowanym przez Malczewskiego w 1912 r. jego credo:

Trzy są drogi do udoskonalenia Ducha i zbliżenia się tegoż do Tronu Boga: Droga modlitwy, Droga miłości i Droga wiedzy... Na Drodze miłości jest szlak sztuki. Tym szlakiem idąc dochodzimy (...) do poznania Wszechpotęgi Stwórcy (...) żądamy nieśmiali być równi Jemu (...) uprawiać [sztukę] będziemy z miłości zbliżenia się i łączenia z Najwyższym Duchem<sup>33</sup>.

Na owej Drodze, dodajmy, stała zawsze u Malczewskiego także Polonia, jak przystało na ucznia Matejki. Na obrazie kieleckim artysta jest więc rycerzem Polonii w momencie przełomu politycznego, z przyzwoleniem boskim<sup>34</sup> w swym głębokim przeświadczeniu.

*Autoportret alegoryczny Rafała Malczewskiego* (1892—1965), z 1923 r. (poz. kat. 21), prezentuje zupełnie inny symbolizm niż ojca malarza, Jacka. Praca była w latach 1989—1990 na dwóch pokazach twórczości jej autora, w muzeach: w Słupsku i Katowicach, jednak w wydawnictwach towarzyszących wystawom bardziej szczegółowych opisów akurat tego obrazu. Artystę widzimy na nim wieczorną lub nocną porą, w popiersiu, patrzącego na nas znacząco; ubranego m.in. w czarną marynarkę z czerwonym kwiatem w butonierce i w krawacie w pasy. Na dalekim planie tła — diagonalna ciemnozielonej drogi, przy której stoi rząd domów szczytowych, z wychodzącymi zeń w mrok sнопami światła. Przed budynkiem — „kropeczki” tłumy ludzi i kilka leżących, jakby rozrzuconych „figurek”. Światło najbliższego domu przesłania wyolbrzymiony, czarny cień głowy w czapce, z profilu. Widok to złowieszczy robotniczego osiedla. Model na pierwszym planie oświetlony jest ostro, z lewej. Całość odznacza się surową prostotą i rytmicznością. Alegoryczność obrazu wynika z zestawienia: intelektualista-elegant i nieprzystające doń tło, wyraz egzystencji surowej i prymitywnej. Oczywiście intencja artysty wydaje się czytelna, kieruje nim wrażliwość i współczucie, co zbliża go do wczesnego ekspresjonizmu niemieckiego. Swym portretem Malczewski-Junior rozpoczyna okres szczególnej fascynacji „czarnym” Śląskiem, na który zjeżdżał później do końca lat 30.<sup>35</sup>

W nastroju zupełnie inny, pełen spokoju jest *Autoportret Mariana Szczyrby* (1899—1942), z ok. 1920 r. (poz. kat. 23). Przedstawia twarz artysty oświetloną z boku,

<sup>32</sup> Oczywiście znanych jest wiele kryptoportretów Jacka Malczewskiego także jako Chrystusa; na obrazie łódzkim najdosadniej może oddane jest przeświadczenie artysty o boskim posłannictwie; niezawodnie przesłania filozoficzne i psychologiczne Jacka Malczewskiego oscylują wokół „obszaru”, jaki badali Freud i Jung, por. m.in. C. G. Jung *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1976.

<sup>33</sup> J. Malczewski *O powołaniu artystów*. W: *Teksty o malarzach...*, s. 284

<sup>34</sup> Przychodzą na myśl przykłady starotestamentowe, por. D. Förster-Osb *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 466 — Jahwe w roli wojownika w zbroi.

<sup>35</sup> Por. m.in. T. Skórowa, W. Husarski *Rafał Malczewski (1892—1965). Malarstwo*. Słupsk 1989, poz. spisu malarstwa 10; Z. Krzykowska *Twórczość Jacka i Rafała Malczewskich. Katalog wystawy Muzeum Śląskiego w Katowicach*. Katowice 1990, s. 2, poz. spisu mal. ol. 3, il.





Ryc. 8. Wojciech Weiss *Autoportret*, ok. 1940, kat. 24

z lewej, i mały fragment popiersia; w tonacji brunatnobrazowej rozjaśnionej bielą i kilkoma chłodnymi, miękkimi „tonami” zielonobłękitnymi. Pracę można określić jako formistyczno-luministyczną. Na światło uczulił Szczyrbułę z pewnością głównie Weiss, jeden z jego akademickich nauczycieli, ale uceń blask rozjaśnień zinterpretował inaczej, biele przytłumił, zaproszył odcieniem kredy. Powszechniej znane są dwa inne autoportrety Mariana Szczyrbuły: jeden w zbiorach krakowskich z ok. 1925 r. i drugi — w warszawskich z 1921 r.<sup>36</sup> Do tego ostatniego jakby wstępem studialnym jest wizerunek kielecki, z niewielkim półokręgiem w tle. Niestety, obcięcie (przed zakupem do muzeum) naszego portretu wokół przeszkadza w pełnej interpretacji obrazu.

*Autoportret Wojciecha Weissa* (1875—1950), z ok. 1940 r. (poz. kat. 24), ujmuje artystę najprawdopodobniej w zaciszu pracowni, w popiersiu, zwróconego w lewo (ale pamiętajmy o efekcie zwierciadlanego odbicia) w „rozmowie” z samym sobą (widz jako problem jaźni artysty istnieje również oczywiście w autoportretach wcześniej opisywanych). Wysokie czoło postaci okolone siwiejącymi włosami jest jak zwykle u tego malarza świetnie „wymodelowane światłem”. Tło — neutralne, ale malarsko czynne,

<sup>36</sup> Por. m.in. T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, t. 3., il. 57; *Formiści...*, il. 325; . Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, il. 82; P. Łukaszewicz, J. Malinowski *Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu*. Wrocław 1980, poz. 488, il.



Ryc. 9. Jacek Malczewski *Portret Aleksandra Wielopolskiego z postaciami alegorycznymi (Herkules na rozstajnych drogach)*, 1920, kat. 20

określone złamanym karminem i ciepłą żółcią. W lewym dolnym narożu lica — fragment palety i dedykacja: „P. J. Brachłowi | na pamiątkę | WW”.

Na tle „młodych” autoportretów Weissa ten świadczy nie o radości życia (autoportrety artysty z lat 1897, 1900 i po 1900 r. aż do profilowego ujęcia przy sztalugach z międzywojnia<sup>37</sup>), lecz o skupionej, zabarwionej dramatem powadze malarza, być może na skutek rzeczywistości lat II wojny.

\*

Kolejny portret naszej kolekcji wiązać należy z sygnalizowanym już późnomłodopolskim symbolizmem Jacka Malczewskiego; jest to jego pędzla *Portret Aleksandra Wielopolskiego z postaciami alegorycznymi* z 1920 r. (poz. kat. 20), znany w literaturze jako *Herkules na rozstajnych drogach*, kontynuujący wątek personalny odnoszący się do modelu, a zapoczątkowany obrazem *Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolskiego*<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Por. m.in. T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, t. 3., tab. 1; tenże *Sztuka Młodej...*, il. 123; *Autoportrety malarzy polskich ze zb. Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog wystawy*. Radom 1973, poz. 36, il.

<sup>38</sup> W. Juszcak, M. Liczbińska *Malarstwo polskie...*, il. 80, 81; J. Kębłowski *Dzieje sztuki polskiej*. Warszawa 1987, il. 548; *Jacek Malczewski. Katalog...*, poz. 272, il. 306; A. Ławniczakowa *Jacek Malczewski...*, nr kat. 38, il. 11

z 1903 r. Przedstawiono na tych dwóch obrazach ordynata margrabiego Aleksandra Wielopolskiego (1875—1937), o którym Kazimierz Wyka napisał, że był stałym gościem salonów i klubów, nie potrafiącym dokonać wyboru „na rozstajach dróg życia”<sup>39</sup>. „Herkules” ujęty w polskim pejzażu nizinnym, jakby wsłuchujący się w siebie lub w to, co dzieje się tuż obok niego, między dwiema postaciami kobiecymi, na drodze — ubrany w pyszną, historyczną zbroję maksymiliańską, z płaszczem u lewego ramienia — dźwiga przytrzymując prawą ręką hełm wypełniony ślimakami (symbol opieszłości). Jedna z postaci kobiecych niesie toboł z wystającą z niego koroną (Polonia roku 1920), druga — obejmując pierwszą, skłania usta jak do pocałunku lub perswazji. Jedna w szacie jasnej, druga — w czerwieni.

Świat symboli i alegorii emanuje także z *Portretu aktorki Marii Strońskiej* zwanego też *Vanitas Vanitatum Romana* Kramszytka (1885—1942), z ok. 1930 r. (poz. kat. 15), repliki autorskiej obrazu z 1920 r., ze zbiorów warszawskich<sup>40</sup>. Wersja kielecka od warszawskiej różni się większym zwaloryzowaniem malarskim tematu, wydaje się bardziej „barokowa” zwłaszcza w partii dynamicznie potraktowanego tła, rozjaśnionego tuż przy półpostaci modelki. Jeśli chodzi o wymowę dzieła, bańka mydlana w dłoni aktorki to podwójny — jeśli nie potrójny — symbol nicości, nietrwałości świata. Dotychczas zwracano uwagę na zainteresowanie Kramszytka m.in. dojrzałym renesansem włoskim, ale podejmując temat *Vanitas*, artysta ujawnił też studia nad sztuką włoską 1. poł. XVII w. (Giovanni Guercino, Domenico Fiti i inni).

Spektaklem jest nie tylko przedstawienie, ale i koncert. Posiada z nim związek obraz zatytułowany *Paganini Felicjana Kowarskiego* (1890—1948), z 1923 r. (poz. kat. 14). Siłą rzeczy nie jest to wyobrażenie Niccolò Paganiniego z natury, lecz jego wizja wzorowana na wcześniejszej ikonografii i opisach koncertów genialnego skrzypka. Paganini jest zresztą, jak wiadomo, przysłowiowym uosobieniem mistrzowskiej gry na skrzypkach. Artystę na tym obrazie widzimy jakby w transie. Nadnaturalnej wielkości, czarno odzianą, demoniczną postać, o wielkiej bladej twarzy, dzierżącą gotowe do gry purpurowe skrzypce, otacza tło działające jak orkiestrowe współbrzmienie. Biorąc pod uwagę funkcję owego tła, źródłami inspiracji nie wydają się być obrazy w rodzaju *Małego flecisty* Maneta z 1866 r., lecz raczej sceny kabaretowe, zabaw, balów, tak liczne u impresjonistów (prace Renoira, Degasa i in.), w szczególności te, w których zastosowano wysoki punkt widzenia, jakby z balkonu, tak jak oglądamy skrzypka na kieleckim obrazie<sup>41</sup>. *Słownik Artystów Polskich*, wydany przez Ossolineum, podaje, że omawiana kompozycja jest jedną z kilku wersji pędzla Kowarskiego. Dobrowolski określił ją jako „Ekspresyjnie i kanciasto malowaną; echo obrazu Delacroix (...); wywodzącą się z rosyjskiego trochę teatralnego modernizmu”<sup>42</sup>. Byłby zatem *Paganini* objawem z jednej strony rozliczenia się Kowarskiego z rosyjskich doświadczeń akademickich i kształtowanych poza Akademią — a z drugiej strony próbą wejścia w klimat awangardy po przyjeździe do Polski, awangardy o innym niż rosyjska obliczu. Znaczny format obrazu, plakutowy syntetyzm sylwetki skrzypka mogą być echem realizacji dekoratorskich, architektoniczno-urbanistycznych z terenu Petersburga; z plakatem zresztą, jak wiemy, Kowarski w Polsce nie zerwał. Na trwałą cechę monumentalizmu u artysty zwrócił wcześniej uwagę formista Winkler<sup>43</sup>. Później Witz

<sup>39</sup> K. Wyka *Thanatos...*, s. 143—144

<sup>40</sup> J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, s. 354, il. 163

<sup>41</sup> Por. m.in. J.-E. Muller, F. Elgar *Cent ans de Peinture Moderne*. Paris 1979, passim, il.

<sup>42</sup> SAP t. 4 1986, s. 207—212; T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, t. 3., s. 213—214; P. Łukaszewicz, J. Malinowski *Ekspresjonizm...*, poz. 229, il.

<sup>43</sup> SAP t. 4, s. 209

dopatrzył się u Kowarskiego śladów rosyjskiego klasycyzmu petersburskiego i romantyzmu<sup>44</sup>. Wiemy, że Kowarski w okresie krakowskim, w tym samym roku 1923 interesował się El Grekiem<sup>45</sup>. Trudno jednak *Paganiniego* uznać za następstwo konwencji el-grekowskiej, ale jest to kontynuacja skłaniania się do wyjątkowej nastrojowości. Rozwijając uwagę Dobrowolskiego o wpływie rosyjskiego modernizmu, wskazać należy na inspiracje z kręgu „Mira Iskusstwa” i „Błękitnej róży”; przykładem niech będą *Śnieżynki* (baletnice w garderobie) autorstwa Zinaidy Sieriebiakowej<sup>46</sup>.

Obraz jest bardzo sugestywny. Znamionuje jednak artystę szukającego drogi twórczej. Światło w obrazie mocne jak reflektor „bije” z góry na koncertującego, rozpraszając swój blask wokół artysty. Postać diabolicznego Włocha, grającego na „ognistych” skrzypcach, potraktowana została wyraziście, płaszczyznowo, syntetycznie, typowo ekspresjonistycznie; w jej obrębie dominuje triada barw: czerni-biel-czerwień (czy rzeczywiście jest to wpływ neoromantyzmu?). Tło formistyczne, ze spiętrzonym, rozczłonkowanym i zgeometryzowanym pejzażem przypomina np. realizacje Witkowskiego czy Wąsowicza z lat do 1920 r., ale jest bardziej zróżnicowane kolorystycznie; zawiera ono błękity, zielenie, brązy, cytrynową żółć i złamane biele. Obraz dopełniają: u góry — partytura nie licząca się z grawitacją, a u dołu — dwie głowy: kobieca i męska w cylindrze, ta ostatnia w futurystycznym rozdwojeniu.

Plakatowy anons koncertu Toulouse-Lautrec rozwiązałyby zapewne z większą lekkością, lecz Francuz mógłby uznać Kowarskiego — na etapie „konstruowania” wizji *Paganiniego* — za pokrewną sobie duszę.

Na zakończenie rozdziału poświęconego obrazom jeszcze dwa „portrety-nie-portrety”: Witkacego *Portret dr. Kunzeka* i Eibischa *Portret kobiety*. Łączy te obrazy przede wszystkim fascynacja środkami malarskimi, przekaz realnej rzeczywistości schodzi tu na plan dalszy.

W momencie malowania *Portretu dr. Kunzeka* w 1920 r. (poz. kat. 26) Witkacy miał już za sobą doświadczenia artystyczne: młodopolskie, formistyczne, z pobytu we Francji i w Niemczech, a i kontakt z rosyjską awangardą<sup>47</sup>; dojrzał do nowatorskich wypowiedzi zarówno plastycznych, jak i teoretycznych w pogoni za swą „Czystą Formą”. Motyw twarzy na portrecie jest jeszcze rozpoznawalny, ale o podobieństwie nie ma sensu mówić. Jedynie tytuł sugeruje nam, że jest to wizerunek rzeźbiarza i lekarza Henryka Kunzeka (1873—1928), wykładowcy krakowskiej Akademii. Praca powstała przed 1924 r., czyli przed pisemną kodyfikacją regulaminu witkacowskiej Firmy Portretowej, ale obraz do niej przynależny stylistycznie i typologicznie. Sygnowany jest: „T.C.”, a więc reprezentuje typ „C”, o którym autor napisał, że musi

<sup>44</sup> I. Witz *Polscy malarze. Polskie obrazy*. Warszawa 1970, s. 446—448

<sup>45</sup> SAP t. 4, s. 209

<sup>46</sup> Por. m.in. G. Krecina *Malarstwo rosyjskie k. XIX i pocz. XX w. ze zb. Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie*. Folder wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa 1990, il. b. nr (prace Zinaidy Sieriebiakowej).

<sup>47</sup> T. Dobrowolski *O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza 1904—1914*. W: *Sztuka współczesna*. Kraków 1960, s. 219—227, il.; I. Jakimowicz *Witkacy. Katalog...*, s. 34, 39, poz. 54; teje *Witkacy — Chwistek — Strzebiński. Myśli i obrazy*. Warszawa 1978, s. 7—40, il.; teje *Witkacy w Rosji*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” (dalej RMNW) Warszawa 1984 t. 28, s. 173—210; teje *O poszerzeniu przestrzeni z eksperymentów narkotycznych S. I. Witkiewicza*, tamże, s. 217; K. Dubiński, A. Gass *Witkacy nieznanymi*. „Przegląd Tygodniowy” 1987 nr 2, s. 10 dot. m.in. przywiezionego z Rosji portretu mężczyzny w oficerskim płaszczu, z 1918 r., Typ C.

powstać z dobrowolności, nie można go zasadniczo zamawiać. Ten „portret” posiada mocny kontur i dekoratywną konstrukcję kompozycji: „napięciową”, z charakterystycznym motywem wachlarzowym i kierunkami diagonalnymi. Posiada również bogatą kolorystykę: cynobrową czerwień, brązy, błękit, zgaszony fiolet. Barwy wypełniają „rysunek”. Bliskimi analogiami kieleckiego obrazu są: *Portret kobiety* z 1918 r., *Portret Teofila Trzczińskiego III* i *Portret chłopca* — oba z 1920 r., oczywiście autorstwa Witkacego<sup>48</sup>. Jest to więc początek nurtu balansującego pomiędzy ekspresjonizmem i abstrakcją, z echem młodopolskiej karykatury.

Pozornie bardziej realistyczny jest *Portret kobiety (Shelly?) Eugeniusza Eibischa* (1896—1987), z lat 30. (poz. kat. 6), zasadniczo zaliczany do koloryzmu.

Wojciech Włodarczyk, pisząc o koloryzmie, uznał obrazy Eibischa za:

Niezwykle ważne (...), bowiem jak w żadnych innych, na równych prawach współżyją w nich wszystkie możliwości i słabości tego kierunku (...) plama barwna obrazów Eibischa, chociaż nie do końca samodzielna, pełni jednak w większym stopniu funkcję kompozycyjną (...) niż funkcję „kolorystyczną”, jak w obrazie kapistowskim Cybisa (...) [i dalej —] wykorzystywanie [przez Eibischa] różnego rodzaju diagonalni (...) to cecha wielu obrazów polskich kolorystów<sup>49</sup>.

Przytoczoną wypowiedź można odnieść do kieleckiego obrazu. Modelka jest czytelna, ale nie wyczuwamy w tej pracy „portretowego napięcia psychologicznego”; młoda kobieta ujęta do talii, we wnętrzu (w pracowni malarza?) zwrócona jest i patrzy w lewo. Warstwa malarska — impastowa, stosunkowo „zawieszista”, z brązami, błękitami, seledynem, mocnym akcentem różu (twarz) i in. Fakt operowania przez malarza motywem postaci nie wydaje się mieć jednak podstawowego znaczenia, podobnie jak z innymi przedstawieniami osób u Eibischa (np. w portretach żony z lat 40.)<sup>50</sup>. Prawdopodobnie zachodzi tu zjawisko podświadomego, akademickiego — z czasów krakowskich przywiązania do „klasycznych” tematów malarstwa, w tym do sztuki figuratywnej. Malarze francuscy, interesujący Eibischa, m.in. Cézanne, Matisse i Soutine, także z figuratywności zupełnie nie zrezygnowali. Gabriela Socha, po wywiadzie z żyjącym jeszcze artystą, napisała: „[...] przedmiot mało go interesuje, mógłby malować odwrócony od niego”<sup>51</sup>. Eibisch zatem odtwarzał obiekt głównie dla możliwości „tkania” własnej wersji jego wizerunku z materii malarskiej, w wysokim stopniu świadom autonomii praw sztuki względem rzeczywistości. Wyobrażenie modelki w zbiorach kieleckich należy bez wątpienia do tego rodzaju realizacji plastycznych.

\*

W kieleckiej kolekcji muzealnej wizerunków portretowych w rzeźbie jest niewiele. Pięć z nich powstało w okresie międzywojennym.

Do tej grupy należy rzeźba stricte portretowa, świetna zarówno jako plastyczny akcent salonu, jak i galerii artystycznej, dłuta Konstantego Laszczki (1865—1956) —

<sup>48</sup> Por. m.in. I. Jakimowicz *Witkacy. Katalog...*, il. 55, 61; teże *Witkacy — Chwistek...*, il. III; J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, il. 23.

<sup>49</sup> W. Włodarczyk *Przeciwnicy kolorystów*. W: *Sztuka lat. 30. Materiały Sesji SHS Niedzica IV 1988*. Warszawa 1991, s. 79—98

<sup>50</sup> T. Dobrowolski *Nowoczesne...*, t. 3, il. 113; teże *Sztuka Krakowa*. Kraków 1978, il. 367; J. Pollakówna, W. M. Rudzińska *Malarstwo polskie...*, il. 107; G. Socha *Kolorowy świat Eugeniusza Eibischa*. „Sztuka” 1980 nr 6/7, s. 31, il.

<sup>51</sup> G. Socha *Kolorowy świat...*

Ryc. 10. Konstanty Laszczka  
*Popiersie młodej kobiety (syno-  
 wej Jadwigi)*, 1926—1927,  
 kat. 18



*Popiersie młodej kobiety*, synowej Jadwigi z Brzezińskich, z 1926/1927, rzeźba pełna, naturalnej wielkości w marmurze carraryjskim (poz. kat. 18). Głowa modelki i górna partia popiersia wymodelowane są realistycznie, chociaż z nieznacznym nalotem stylizacji, i płynnie, z zachowaniem wręcz kaligraficznej ostrości rysunku krawędzi. Pociągłą, spokojną, szlachetną twarz młodej kobiety okala fryzura z włosów zebranych do tyłu w kok i podpiętych secesyjną klamrą; uszy zasłaniają pukle włosów ujęte taśmami. Modelka w luźnej szacie z półkolistym dekoltem zwraca głowę lekko w bok, w lewo. Patrzy z zadumą w dal. Widz nie tyle szuka kontaktu ze wzrokiem sportretowanej, co podąża za nim w przestrzeń. W cokołowej części rzeźby kamień został drobno rozczłonkowany. Całość ujawnia zespolenie późnych faz: impresjonizmu i secesji; rzecz znamienne dla Laszczki w wielu jego pracach. Z tyłu popiersia, na wysokości plisy okalającej dekolt — sygnatura: „K. Laszczka swojej synowej Jadwidze”. Podobną realizacją Laszczki jest popiersie *Studium dziewczyny (Zosia)*, w terakocie, z 1910 r., w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego<sup>52</sup>.

Opisane popiersie wykonał Laszczka z białego (achromatycznego) marmuru, co kojarzy się ze spadkiem po klasycyzmie. Innym materiałem rzeźbiarskim, który łączymy z tradycją antykizacji w sztuce jest brąz, stąd nadawanie wielu figurom przynajmniej patyny z brązu.

<sup>52</sup> D. Kaczmarzyk *Rzeźba polska od XVI do pocz. XX w. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1973, poz. 332, il.; K. Mikocka-Rachubowa *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1993, poz. 134, il.



Ryc. 11. Henryk Kuna *Głowa dziewczyny*, lata 20.—30., kat. 16

Jedna z podobizn Józefa Piłsudskiego (1867—1935), **nieznanego autora**, jest popiersiem z gipsu zbrojonego patynowanego na brąz (poz. kat. 31). Przedstawia charakterystyczną, poważną fizjonomię marszałka w sile wieku, z wydatnymi brwiami i sumiastymi wąsami, o wysokim czole; z niewielkim asymetrycznie ukształtowanym fragmentem munduru i płaszcza pod szyją. Tworząc portret osobistości zaliczanej do grona bohaterów narodowych dla celów reprezentacji rangi państwowej, posłużono się tu stylem realizmu „lapidarnego”. Jest to plastyka nowoczesna, ujawniająca tendencje syntetyzujące, szczegóły nie zagłuszają jej monumentalnego kształtu.

Drugi z portretów Piłsudskiego — rzeźba **Stanisława Rzeckiego** (1888—1972) z ok. 1938 r. — to artystyczna kwintesencja człowieczeństwa: sama głowa marszałka na wyniosłości szyi, hieratyczna, *en face*, do sytuowania na wysokim postumencie (poz. kat. 22), sięgająca do prototypów głęboko w dzieje zderzenia renesansu włoskiego z antykiem rzymskim i okresu tworzenia pierwszych nowożytnych lapidariów.

W latach 30. w kręgu polskich artystów hołdujących neoklasycyzmowi, akceptujących figuratywność, operujących szlachetnym surowcem, coraz wyraziściej upatrujących nowoczesność w syntezie i rytmie formy — poza Rzeckim — znaleźli się także: Henryk Kuna, Alfons Karny, Henryk Hochman i Stanisław Getter; wszyscy oni posiadają w swym dorobku twórczym niemal identyczne w typie przedstawienia głów na postumentach. Podobne od strony stylistycznej, jak głowa z brązu Piłsudskiego, są kameralne i na wskroś galeryjne kieleckie studia rzeźbiarskie autorstwa **Henryka Kuna** (1897—1945) z okresu po 1920 r.: *Głowa dziewczyny* przypominająca Niobidkę i wyraźnie portretowa *Głowa kobiety* — odlane w brązie, posadowione na niewielkich kamiennych postumentach (poz. kat. 16, 17). Archaizacja obu tych brązów posiada odcień grecki. Twarze modelek odznaczają się spokojem i zadumą, włosy przylegające

do głów są drobno, rytmicznie pofalowane. W stosunku do obu głów najbliższymi analogiami są oczywiście inne prace samego Kuny<sup>53</sup>.

Łącząc brąz z kamieniem podstaw dokonał Kuna jeszcze jednego zabiegu: hellenistyczną, liryczną *Głowę dziewczyny* z włosami spływającymi z tyłu po szyi, o lekko spiralnym skęćie osi bryły, osadził na kieleckim marmurze, uzyskując efekt dodatkowego ożywienia „spizu”. Natomiast statyczności *Głowy kobiety* — lekko uśmiechniętej, *en face*, o nowoczesnej fryzurze, włosach uformowanych z tyłu w wałeczek — nie zakłóca natura jednolicie szarego kamienia.

Studia trzech ostatnio opisanych rzeźb dalekie są od bardzo nowatorskiej *Śpiącej muzy* i *Prometeusza* Constantina Brancusiego, od „demonstracji” ekspresjonistyczno-formistycznych Augusta Zamoyskiego czy konstruktywistycznych Aleksandra Rodczenki; pozostają jakby bliżej konkretnej osoby lub „stworzonej” przez artystę, i może to właśnie stanowi ich największy walor.

Kielce 1992 r.

Ejcińska

---

<sup>53</sup> Por. m.in. T. Dobrowolski *Sztuka Młodej...*, s. 147—159; M. Domański *Poczet wielkich rzeźbiarzy*. Warszawa 1981, s. 78—79; M. Wallis *Sztuka polska...*, s. 282/283; „Sztuki Piękne” R. VI 1930, il. s. 37 (rzeźba Karnego), il. s. 54, 55 (rzeźby Rzeckiego); R. VII 1931, il. s. 14 (rzeźba Rzeckiego), il. s. 152, 247, 248 (rzeźby Kuny).



## KATALOG

AXENTOWICZ Teodor (1859—1938)

1. *Portret Józefa Deskura*, ok. 1930, pastel tektura, 72 × 55 cm, sygn.: *T. axentowicz*, p.g.r.; nr inw. MNKi/M/1162, mienie podworskie Deskurów z Sancygniowa  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa polskiego. Katalog* (malarstwa polskiego Muzeum Świętokrzyskiego). Warszawa 1971, poz. 2.
2. *Portret Józefowej Deskurowej*, ok. 1930, pastel tektura, 74,5 × 57,5 cm, sygn.: *T. AXentowicz p.s.*; nr inw. MNKi/M/1161, mienie podworskie Deskurów z Sancygniowa  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 3; K. Gutowska-Dudek *O pastelach i jego mistrzach*. Warszawa 1982, s. 63 il.



BOZNAŃSKA Olga (1865—1940)

3. *Portret Jadwigi Lipońskiej (Pani z pieskiem)*, 1931—1932, olej tektura, 71 × 50 cm, sygn.: *Olga Boznańska p.g.r.*; nr inw. MNKi/M/1367, zakup  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 8, il.; J. Kuczyński, A. Kwaśnik-Gliwińska, E. Jeżewska *Pałac w Kielcach. Przewodnik*. Kielce 1988, s. 36.

kat. 3

4. *Portret panny Haliny*, po 1925, olej tektura, 51 × 39,5 cm, sygn.: *Olga Boznańska p.g.r.*, dedykacja autorska na odwrociu: *Kochanej Bardzo pannie Halinie / całym sercem — Olga Boznańska*; nr inw. MNKi/M/1437, dar L.W. Kielbassa

Bibl.: T. Przypkowski *Wspomnienie o Ludwiku Wiktorze Kielbassie...* „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” Kraków 1963 t. 1, s. 216; B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 7, il.; K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa. Katalog wystawy* (Muzeum Świętokrzyskiego). Kielce 1973, poz. malarstwa 6, il.



kat. 4

CZARNECKI Henryk (1889—1972)

5. *Portret kustosza Włoszka*, 1926, olej płótno, 120 × 82 cm, sygn.: *H. Czarnecki 1926 p.g.r.*; nr inw. MNKi/M/1269, ze zbiorów Muzeum PTK w Kielcach  
Bibl.: dot. autora: Ł. Kossowski, J. Drygała, A. Zych *60 lat plastyki kieleckiej. Katalog wystawy TPSP w Kielcach*. Kielce b.r., s. n. nr; *XXV lat plastyki kieleckiej. Katalog wystawy BWA w Kielcach*. Praca zbior. Kielce 1972, s. n. nr. il. 26.

Dot. modela: W. Koterski-Spalski *Historia Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach*. „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” t. 1..., s. 27—38; J. Głowka *Tadeusz Szymon Włoszek*. „Kronika 1914—1916, 1919”. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” Kraków 1984 t. 13, s. 83—85; E. Jeżewska *Wystawa jubileuszowa. Nabytki Muzeum Narodowego w Kielcach z lat 1984—1988*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” Kielce 1993 t. 17, s. 374.



- EIBISCH Eugeniusz (1896—1987)  
 6. *Portret kobiety (Shelly?)*, lata 30., olej płótno, 63 × 50 cm, sygn.: *Ebiche* l.d.r.; nr inw. MNKi/M/1423, dar L. W. Kielbassa  
 Bibl.: B. Modrzejewska. A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 22, il. (w nocie błąd w przytoczeniu sygnatury: nie *Eibisch*, lecz *Ebiche*); K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. malarstwa 10.

kat. 6

GORSKI Konstanty (1868—1934)

7. *Portret Jana Gombrowicza*, 1922, olej płótno, 91 × 71 cm, sygn.: *K. Gorski / 1922 r.* p.g.r.; nr inw. MNKi/M/1411, mienie podworskie nie ustalonego pochodzenia (być może z majątku rodziny Witolda Gombrowicza w Opatowskiem lub w Iłżeckiem: Bodzechów? Potoczek?)  
 Bibl.: *Słownik Artystów Polskich...*, t. 2, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 408 (w haśle: *Gorski Konstanty* — obraz wymieniony jeszcze jako portret nie znanego mężczyzny).



KACZOR-BATOWSKI Stanisław  
 (1866—1946)

8. *Wejście I Kompanii strzelców do Kielc w 1914 r.*, 1935, olej płótno, 180 × 208 cm, sygn.: *S. Batowski 1935 / Lwów p.d.r.*; nr inw. MNKi/M/1069, przekaz Wojewody Kieleckiego (?); obraz stanowi część środkową pierwotnego tryptyku  
 Bibl.: *Szlakiem I Brygady. 70 rocznica odzyskania niepodległości*. Folder wystawy Muzeum Narodowego w Kielcach. Kielce 1988, il.; J. Daniel, J. Osiecki *Legenda 1914*. Kielce 1989, il.; J. Kuczyński, tekst o obrazie, bez tytułu. „Echo Dnia” 9—11 VIII 1991, s. 1—2, il.

kat. 8 fragment

KARPIŃSKI Alfons (1875—1961)

9. *Studium portretowe kobiety (żony malarza?)*, koniec lat 20., olej tektura, 78 × 64 cm, sygn.: a. Karpinski s. 1.; nr inw. MNKi/M/1291, zakup  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 53.

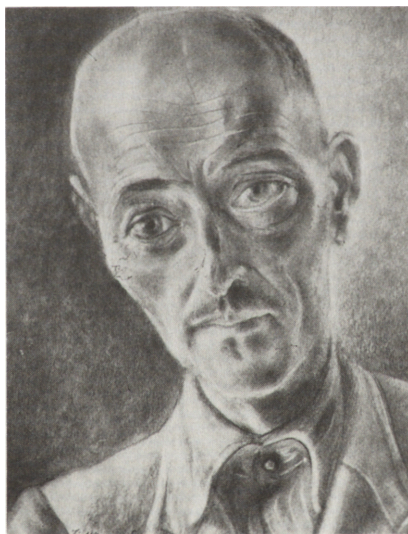
10. *Portret żony artysty*, 1935, olej dykta, 95 × 75 cm, sygn.: a. Karpinski / 1935 s.p.; nr inw. MNKi/M/2100, zakup  
Bibl.: *Wystawa retrospektywna artystów krakowskich: A. Karpinskiego (i in.)...: IV—V 1958. Katalog (TPSP)*. Kraków b.r., poz. 15, il. (2).



kat. 10

KLUKOWSKI Józef (1894—1944 lub 1945)

11. *Portret Ludwika Wiktora Kielbassa*, 1942, sangwina papier, 47 × 36 cm, sygn.: Józef Klukowski / Sudół 42 l.d.r.; nr inw. MNKi/M/1424, dar L. W. Kielbassa  
Bibl.: K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. malarstwa 16, il.



kat. 11



12. *Portret Michała Radziwiłła*, ok. 1940, sanguina papier, 50 × 36 cm, sygn. na odwrociu u dołu: *Klukowski*; nr inw. MNKi/M/1519, dar L. W. Kielbassa; wersja olejna na płótnie w Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie  
Bibl.: K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. malarstwa 15; P. M. Przytkowski *Falszywy Mikołaj Rej...*, „Ikar” nr 7—8 1995, s. 34, il. wersji olejnej tego portretu.

kat. 12



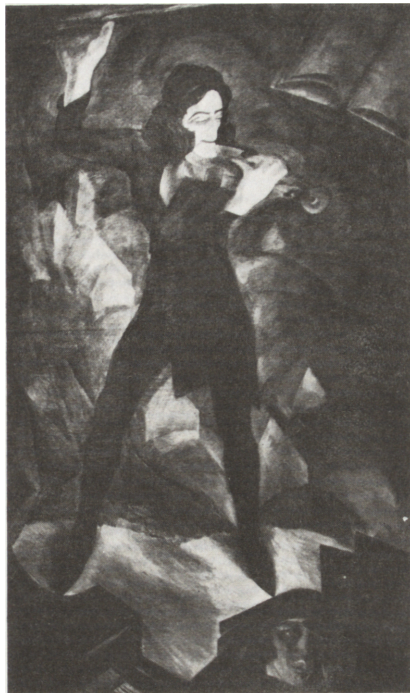
- KOWALSKI Leon (1870—1937)  
13. *Huculka*, 1926, olej płótno, 106 × 96 cm, sygn.: *L Kowalski / 1926-26-VIII l.d.r.*; nr inw. MNKi/M/2480, zakup  
Bibl.: *Huculszczyzna. Katalog wystawy Muzeum Okręgowego w Radomiu*. Praca zbior. Radom 1987, poz. 21.

kat. 13

KOWARSKI Felicjan Szczęsny (1890—1948)

14. *Paganini*, 1923, olej płótno, 232 × 145 cm; nr inw. MNKi/M/1297, zakup  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 67, il.; A. Oborny *Kronika muzealna 1972. Wystawy stałe*. „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” Kraków 1975 t. 9, s. 514; J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach. Przewodnik*. Kraków 1981, s. 82—83, il.; J. Kuczyński, A. Kwaśnik-Gliwińska, E. Jeżewska *Pałac w Kielcach...*, s. 38—39, il.; *Słownik Artystów Polskich...*, t. 4, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1986, s. 207, 209; I. Witz *Polscy malarze. Polskie obrazy*. Warszawa 1970, s. 446—460; P. Łukaszewicz, J. Malinowski *Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Katalog wystawy Muzeum Narodowego we Wrocławiu*. Wrocław 1980, poz. 229, il. 30; D. Krawczyk *Cykl imprez „Wokół modelu”...* „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” Kraków 1990 t. 15, s. 385—391.

kat. 14



KRAMSZTYK Roman (1885—1942)

15. *Vanitas Vanitatum* (aktorka Maria Strońska), ok. 1930, olej płótno, 84 × 71 cm, sygn.: *Kramsztyk (...?) p.g.r. i na odwrociu Roman Kramsztyk — Vanitas Vanitatum*; nr inw. MNKi/M/1407, zakup; replika autorska obrazu w Muzeum Narodowym w Warszawie z 1920 r.  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 70, il.; A. Oborny *Kronika muzealna 1972...*, s. 514; J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach...*, s. 85, il.; *Słownik Artystów Polskich...*, t. 4, s. 241.

kat. 15



KUNA Henryk (1879?—1945)

16. *Głowa dziewczyny*, lata 20—30., brąz/marmur, brąz 30 × 14 × 17 cm, marmurowa podstawa 13 × 14 × 14,5 cm, sygn.: H. KUNA. ryt na brązie p.d.; nr inw. MNKi/M/1446, dar L. W. Kielbassa

Bibl.: K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. rzeźby 35 (błąd w nr inw.: nie 1539, lecz 1446); *Słownik Artystów Polskich...*, t. 4, s. 361; T. Grygiel *Kolekcja z Sudółu*. „Spotkania z zabytkami” 1979, s. 67.



17. *Głowa kobiety*, lata 20—30., brąz/marmur, brąz 29 × 12,5 × 16 cm, marmurowa podstawa 14 × 14 × 14 cm, sygn.: H. KUNA ryt na brązie z tyłu u dołu; nr inw. MNKi/M/1447, dar L. W. Kielbassa

Bibl.: K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. rzeźby 36, il.; *Słownik Artystów Polskich...*, t. 4, s. 361; T. Grygiel *Kolekcja z Sudółu...*, s. 67, il. s. 68.

kat. 17

LASZCZKA Konstanty (1865—1956)

18. *Popiersie młodej kobiety (synowej Jadwigi)*, 1926—1927, marmur carraryjski, 61 × 56 × 28 cm, sygn.: K. Laszczka swojej synowej Jadwidze ryt z tyłu pośrodku; nr inw. MNKi/M/1704, zakup od rodziny rzeźbiarza

Bibl.: M. Treter *Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i X-lecie sztuki polskiej 1918—1928*. „Sztuki Piękne” R. 5: 1929, s. 296, il.; W. J. Dobrowolski, M. Fredro-Boniecka *Konstanty Laszczka*. Warszawa 1959, s. 36, poz. 127.

MALCZEWSKI Jacek (1854—1929)

19. *Autoportret w zbroi*, 1919, olej tektura, 87 × 64 cm, sygn.: *J. Malczewski 1919* l.g.r.; nr inw. MNKi/M/928, mienie podworskie Wielopolskich z Chrobrza  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 91, il.; J. Kuczyński, A. Oborny, E. Postoła *Kronika muzealna 1979—1982*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” Kraków 1984 t. 13, s. 402; B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Polnische Malerei und Graphik um 1900. Exposition des Nationalmuseums Kielce VR Polen*. Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) 1987, poz. (Malerei) 10, il. s. 17; A. Ławniczakowa *Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890—1926. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Poznań 1990, poz. 90, il.; ta sama *W zwierciadle studni*. W: *Portret. Funkcja — forma — symbol...* Red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, il. 9; J. Kuczyński, A. Kwaśnik-Gliwińska, E. Jeżewska *Pałac w Kielcach...*, s. 37, il.



kat. 19

20. *Portret Aleksandra Wielopolskiego z postaciami alegorycznymi (Herkules na rozstajnych drogach)*, 1920, olej płótno, 127 × 166 cm, sygn.: *J. Malczewski /...?/ 20* l.d.r.; nr inw. MNKi/M/892, mienie podworskie Wielopolskich z Chrobrza  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 95; *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Praca zbior. Poznań 1968, poz. 272, il.; J. Puciata-Pawłowska *Jacek Malczewski*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, il. 109; K. Wyka *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, s. 143; W. Juszcak *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977, s. 342—343, il. 80; M. B. Markowski *Ziemiaństwo w województwie kieleckim podczas wojny polsko-rosyjskiej 1919—1920*. W: *Ziemiaństwo a ruchy niepodległościowe w Polsce XIX—XX w.* Red. W. Caban, M. B. Markowski. Kielce 1994, s. 143, autor, charakteryzując postać Aleksandra Wielopolskiego, wspomina o jego wizerunku z hełmem pełnym ślimaków pędzla Jacka Malczewskiego, bez podania jednak tytułu obrazu i miejsca jego przechowywania.



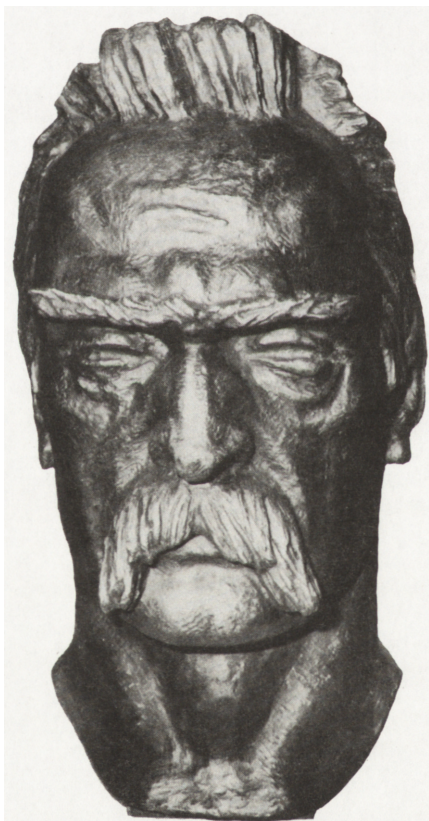


**MALCZEWSKI Rafał (1892—1965)**

21. *Autoportret alegoryczny*, 1923, olej tekturna, 74 × 52 cm, sygn.: *Rafał Malczewski 1923 s.l. u góry*; nr inw. MNKi/M/1619, zakup

Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 99, il.; P. Łukaszewicz, J. Malinowski *Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu*. Wrocław 1980, poz. 321; T. Skórowa, W. Husarski *Rafał Malczewski (1892—1965). Malarstwo. Folder wystawy Muzeum Pomorza Środkowego*. Słupsk 1989, poz. 10; Z. Krzykowska *Twórczość Jacka i Rafała Malczewskich. Katalog wystawy w Muzeum Śląskim w Katowicach*. Katowice 1990, poz. malarstwa olejnego 3, il., s. 2 wstępu.

kat. 21



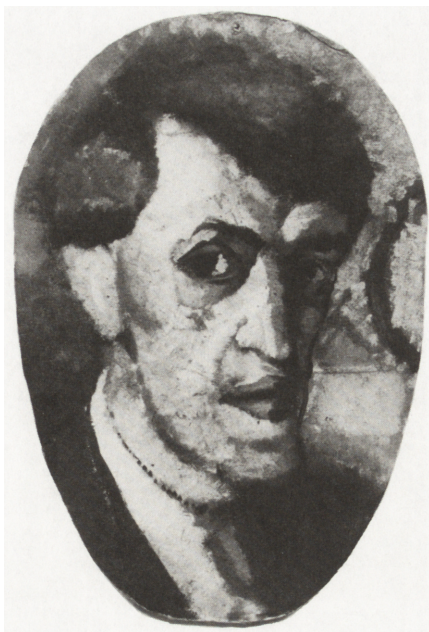
**RZECKI Stanisław (1888—1972)**

22. *Portret Józefa Piłsudskiego*, 1938, odlew brąz, 73 × 45 × 45 cm; nr inw. MNKi/H/4563, stałe wyposażenie Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w pałacu kieleckim od 1938 r., zagubione po 1939 r. i zniszczone, odzyskane w 1990 r. jako destruk, następnie w tymże roku zrekonstruowane w zakładach gliwickich GZUT. Bibl.: L. M. Michalska-Bracha *Piłsudski w pałacu kieleckim*. Folder Muzeum Narodowego w Kielcach. Jędrzejów 1990, il. n. nr; ta sama *Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu biskupim w Kielcach*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” Kielce 1993 t. 17, s. 179—180; ta sama *Rekonstrukcja Sanktuarium Józefa Piłsudskiego...* „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 18, s. 215; J. Daniel, K. Marchel *Kielce na dawnej poczcie*. Kielce 1993, s. 140, il. 220, 223.

kat. 22

SZCZYRBUŁA Marian (1899—1942)

23. *Autoportret*, 1920, olej tektura, 36,5 × 25 cm, sygn.: *Szczyrbuła 1920 na odwrociu*; nr inw. MNKi/M/1647, zakup  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 162, il.; A. Oborny *Nowe nabytki działu sztuki. „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”* Kraków 1970 t. 6, s. 613, il.; J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach...*, s. 112, il.



kat. 23

WEISS Wojciech (1875—1950)

24. *Autoportret*, ok. 1940, olej płótno, 64,5 × 50 cm, sygn.: *P. 7. Brachłowi / na pamiątkę / WW I.d.*; nr inw. MNKi/M/1290, zakup  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 184.

WITKIEWICZ Stanisław Ignacy (1885—1939)

25. *Portret Jadwigi Druckiej-Lubeckiej*, 1937, pastel tektura, 65 × 47,5 cm, sygn. u dołu: *Ign. Witkiewicz 1937 XII NP + herb. + (5. z. z) (T. E) N II*; nr inw. MNKi/M/1204, mienie podworskie Druckich-Lubeckich z Bałtowa  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 189 (podano tu niepełną sygnaturę autora).



kat. 25



26. *Portret dr. Kunzeka*, 1920, pastel papier 63 × 48,5 cm, sygn. u dołu: *Witkacy 1920 T. C* (2 ostatnie litery w owalu); nr inw. MNKi/M/1315, zakup  
Bibl.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 187, il.; J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach...*, s. 118, il.; J. Kuczyński, A. Kwaśnik-Gliwińska, E. Jeżewska *Pałac w Kielcach...*, s. 38—39; I. Jakimowicz *Witkacy*. Warszawa 1985, poz. 54, il. (błąd w numerze inw., zamiast *M* jest 4).

kat. 26



WYDRA Jan (1902—1937)

27. *Portret kobiety*, 1929, olej płótno, 56 × 39,5 cm, sygn.: *Jan Wydra /929 l.d.r.*; nr inw. MNKi/M/2560, zakup  
Bibl.: E. Jeżewska *Nowe nabytki w latach 1987—1988...* „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 17, s. 271, 273, ryc. 3; ta sama *Wystawa jubileuszowa...* „Rocznik...” t. 17, s. 376.

kat. 27

ZAK Eugeniusz (1884—1926)

28. *Głowa mężczyzny*, ok. 1920, węgiel-sangwina papier, 31 × 22 cm, sygn.: *Eug. Zak p.d.r.*; nr inw. MNKi/M/1515, dar L. W. Kielbassa  
Bibl.: K. Głowacki, B. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. malarstwa 32.

29. *Głowa kobiety*, ok 1920, gwasz-pastel tektura, 47 × 30,5 cm, sygn.: *Eug. Zak* l.g.r.; nr inw. MNKi/M/1516, dar L. W. Kielbassa

Bibl.: K. Głowacki, M. Modrzejewska, W. Ozdoba-Kosierkiewicz *Kolekcja Kielbassa...*, poz. malarstwa 31 (pomyłka w wymiarach obrazu), il.; T. Grygiel *Kolekcja z Sudolu...*, s. 67—68, il.



kat. 29

#### ARTYSTA NIEZNANY

30. *Portret generała Józefa Hallera*, ok. 1919, pastel papier, 64,5 × 48 cm, nr inw. MNKi/M/1194, mienie podworskie Hallerów z Mianocic

#### ARTYSTA NIEZNANY

31. *Popiersie Józefa Piłsudskiego*, lata 30., odlew gips zbrojony, broszowany, brązowy, 75 × 56 × 55 cm; nr inw. MNKi/H/4506, stałe wyposażenie pałacu kieleckiego do 1939 r.

Bibl.: *Szlakiem I. Brygady...*, il.; J. Głowka *Nowe nabytki w latach 1987—1988...*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 17, s. 329, ryc. 50.



kat. 31

PORTRAIT FROM THE PERIOD BETWEEN THE TWO WORLD  
WARS IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL  
MUSEUM IN KIELCE. PAINTING — SCULPTURE

The present article was conceived as continuation of the research carried out in the Kielce Museum into the problems of artistic portrait which is well represented in the museum collections. Until now attention has been focused particularly on old Polish portrait, so-called Sarmatian portraits from the 17th—18th centuries, and individual effigies which are either very effective or significant from the historical point of view, older and more recent paintings from the 19th and 20th centuries executed in different techniques of art. Painting and sculpture portraits executed by Polish artists from the period between the First and Second World Wars constitute an important group in our collections. Their number is about 40. Part of them is exhibited on permanent exhibitions of the museum and the remaining works await the possibility of a permanent exhibition. As far as the typological side is concerned the portraits are representative drawing-room and studio portrait-genre paintings, and works which refer to the domain of art under consideration only by their title. The latter portraits, which in fact are not true portraits, either represent through personification phenomena which go beyond the domain of arts and impressions perceived by individuals (e.g. philosophical and patriotic themes) or they represent artistic "games" which lead to abstraction. In the period between the two worlds wars different artistic styles coexisted in Poland as a result of European influences. From postimpressionistic trends, the "fading" fan of Art Nouveau, through expressionism, art deco — to abstraction inclusive. However, like in other countries, realism was continued and classicism was also in favour. This mosaic of trends is also reflected in the character and appearance of our works of art executed by both artists of the older generation and the younger innovators.

Among the representative effigies mention should be made first of all of those executed by Olga Boznańska, Teodor Axentowicz and Alfons Karpiński, among sitters are for example the first curator of the Kielce museum Tadeusz Szymon Włoszek (a painting executed by Henryk Czarnecki) and Jan Gombrowicz, father of the famous writer Witold (a painting by Konstanty Gorski). Similar in appearance and their intentions are effigies of historical and military personalities: Józef Piłsudski (scene by Stanisław Kaczor-Batowski) and Józef Haller (by unknown author). Genre portraits include, among others, the effigy of an unknown girl in folk costume from the Hucul province, painted by Leon Kowalski. A large group of sociological studies of men and women was executed by such outstanding artists as Wojciech Weiss and Boznańska, Jan Wydra, Marian Szczyrbuła and Józef Klukowski. An enormous emotional load of a higher rank emanates from symbolic cryptoportraits painted by the aged Jacek Malczewski (effigies of the Knights of Polonia) and also allegorical paintings by Rafał Malczewski, son of Jacek and Roman Kramsztyk (the latter painted a replica of the portrait of an actress Maria Strońska under the title *Vanitas Vanitatum*). Decorative effigies as ornament were executed by Eugeniusz Zak. And finally, the phenomenon of unification of iconographic motives from the position of two completely different attitudes is illustrated on the one hand by the expressionistic (or according to the Polish terminology formistic) *Portrait of Doctor Kunzek* painted by Stanisław Ignacy Witkiewicz, the artist who sought "pure form" in isolation and on the other hand by the idea of postimpressionism in the *Portrait of a Woman* constructed with colours and executed by Eugeniusz Eibisch. Nearby the vision of a physician and a sculptor at the same time — Henryk Kunzek — is also placed the expressionistic (formistic) and decorative effigy of Paganini, painted by Felicjan Kowarski.

In sculpture we find examples of art designed for the interiors of public utility buildings and gallery works. The first group includes two monumental busts of Józef Piłsudski, one made in bronze by a well-known artist Stanisław Rzecki, and the other group includes strictly artistic compositions, effigies of women executed by Konstanty Laszczka and Henryk Kuna.