

# Andrzej Szpakowski

---

## Stała wystawa malarstwa polskiego w Muzeum w Radomiu

---

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 1, 143-159

---

1963

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.

ANDRZEJ SZPAKOWSKI

## STAŁA WYSTAWA MALARSTWA POLSKIEGO W MUZEUM W RADOMIU

Muzealnictwo polskie w okresie powojennym charakteryzują przede wszystkim dwa zjawiska. Pierwszym z nich jest energicznie postępujący rozwój sieci muzeów wszystkich typów i specjalności, drugim zaś żywiołowy pęd muzeów okręgowych i muzeów niższych kategorii o profilu humanistycznym do rozbudowy lub zakładania od podstaw galerii malarstwa polskiego. Również tam, gdzie znajdowały się dotąd najmniejsze chociażby i przypadkowo zgromadzone zbiory malarstwa polskiego, istnieje powszechna tendencja do ich rozbudowy i zorganizowania własnej, w miarę reprezentacyjnej galerii.

O ile pierwsze zjawisko (rozbudowa sieci muzealnej) jest ze wszech miar pożyteczne i społecznie uzasadnione, to żywiołowy rozwój galerii malarstwa polskiego stanowi dla czynników planujących i finansujących tego typu przedsięwzięcia poważny problem. Występujące tu tendencje ograniczające, mające na celu uchronienie muzeów przed tworzeniem galerii kalekich, niepełnych, wypaczających obraz sztuki polskiej, są więc w pełni uzasadnione.

Szczególnie energicznie dopominają się o prawo do posiadania własnych zbiorów malarstwa polskiego te ośrodki muzealne, które w okresie centralizacji były pod różnymi względami upośledzone i wegetowały w cieniu innych, bardziej podówczas modnych instytucji kulturalno-oświatowych. Z punktu widzenia ogólnokulturalnego tendencja do zagęszczenia sieci galerii malarstwa mogłaby być przyjęta jako przejaw inicjatywy regionalnej i uznana za równie cenną jak i inne, gdyby nie fakt, że ograniczone możliwości skazują dużą ilość takich zamierzeń na niepowodzenie. Groźba powołania do życia galerii karłowatych jest tym bardziej niebezpieczna, że przez wprowadzenie do muzealnych ekspozycji obiektów drugorzędnych lub wręcz słabych łatwo można wypaczyć pojęcie o sztuce polskiej, co w procesie wychowania estetycznego więcej może zaszkodzić niż pomóc. Dlatego też sytuacja ta budzi uzasadniony niepokój wśród czynników, odpowiedzialnych za prowadzenie polityki kulturalnej, i wśród wielkich muzeów, odpowiedzialnych za stan muzealnictwa regionalnego i jego prawidłowy rozwój na określonym terenie. Niebezpieczeństwo to może być zażegnane tylko wtedy, kiedy w wypadkach najbardziej uzasadnionych, inicjatywę terenową przejmują doświadczone ośrodki muzealne, zapewniając



swą pomoc naukową, techniczną i materialną już od chwili przygotowania koncepcji i projektów scenariusza aż do samej organizacji wystawy.

Należy tutaj stwierdzić, że najwięcej zrozumienia dla naprawdę uzasadnionych projektów okazywały i nadal okazują wielkie muzea sztuki (co jest zresztą zjawiskiem prawidłowym), przede wszystkim zaś Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki któremu powstały bogate galerie malarstwa polskiego m. in. w Toruniu, Lublinie, Olsztynie, Białymstoku, Opolu. W najbliższej przyszłości w oparciu o pomoc Muzeum Narodowego w Warszawie powstaną dalsze galerie: w Kielcach, Radomiu i Płocku, a cały szereg innych miejscowości, głównie na Mazowszu, otrzyma stałe zespoły ekspozycyjne o charakterze monograficznym i biograficznym.

Również Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków dokładał i dokłada starań, aby poczynania terenowe w najbardziej uzasadnionych przypadkach znalazły oparcie finansowe w kredytach, będących w dyspozycji centralnej administracji muzealnej. Nie należy jednak zapominać, że organizowanie każdej nowej galerii malarstwa polskiego od podstaw jest już dziś, bez pomocy wielkich muzeów, niemożliwe. Tylko dzięki zasobom magazynowym bogatych muzeów mogą powstać cenniejsze zespoły ekspozycyjne o pełnym przeglądzie. Zakupy bowiem, wobec podwójnie ograniczonych możliwości (nakładów finansowych państwa i podaży bardziej wartościowych płócien) mogą jedynie uzupełniać poprzednio zgromadzone zbiory. Istnieją wprawdzie w kraju środowiska, gdzie eksploracja w tym zakresie mogłaby dać jeszcze cenne efekty (np. środowisko krakowskie czy poznańskie), niemniej jednak dzieła całego szeregu klasyków malarstwa polskiego (Antoni Brodowski, Henryk Rodakowski, Aleksander Kotsis, Jan Matejko, Artur Grottger, Aleksander i Maksymilian Gierymscy, Józef Szermentowski i in.) występują na rynku antykwarycznym niezwykle rzadko i w cenach przekraczających możliwości zakupu przez muzea prowincjonalne. Stąd konieczność ścisłej współpracy z muzeami, posiadającymi w swych zbiorach i magazynach odpowiednią ilość dzieł wartościowych, które bez straty dla danego muzeum mogą być zdeponowane w mniejszych muzeach. Wymienione fakty przemawiają za tym, że podjęcie decyzji o powołaniu do życia każdej nowej galerii winno być nie tylko wynikiem analizy potrzeb, ale również i możliwości.

Przystępując do przygotowania stałej wystawy malarstwa polskiego w Muzeum w Radomiu, organizatorzy zdawali sobie sprawę z oczekujących trudności. Dowodem tego jest m. in. fakt, że prace przygotowawcze zamierzone zostały na całe lata, że zapewniono sobie od pierwszej chwili stałą współpracę Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach i wreszcie, że zakres wystawy wyraźnie ograniczono i zamknięto w ściśle określonych granicach chronologicznych.

Zgodnie z ogólną koncepcją scenariusza wystawy ma ona być zwięzłą ilustracją rozwoju malarstwa polskiego od czasów Oświecenia do schyłku wieku XIX, ściślej: od malarstwa z kręgu mecenatu St. Augusta Poniatowskiego do impresjonizmu polskiego. Rosnąca popularność zagadnień sztuk plastycznych wśród szerokich warstw społeczeństwa, szczególnie wśród młodzieży szkolnej, zdecydowała, że względy dydaktyczności wystawy, jej przydatności nie tylko w wychowaniu estetycznym, ale również w procesie wychowania szkolnego i ogólnego, w nauce o kraju, jego historii, kulturze i folklorze, odegrały w procesie przygotowania scenariusza główną rolę. Koncepcja takiej wystawy, zwanej przeważnie oświatową, nie jest nowa i znane są tutaj liczne przykłady

Hr. Ożarowski w stroju powstańca (autor  
nieznany)



jej realizacji w działalności muzeów a także Biura Wystaw Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Centralnego Biura Wystaw Artystycznych itp., ale w muzeach, mających poważniejsze ambicje naukowe, stosowana jest niezbyt często. Podstawą takiej koncepcji jest założenie, że dzieło, przeznaczone do demonstracji dydaktycznej, musi odpowiadać przede wszystkim jednemu warunkowi. Warunkiem tym jest typowość. Stąd np. odpowiedni dział wystawy może być pozbawiony portretów pędzla H. Rodakowskiego, ale nie może tu zabraknąć typowego dla tego okresu sztuki polskiej portretu mieszczańskiego w ogóle (np. Simmlera czy Kaplińskiego). Dla zademonstrowania tematu powstania 1863 roku w malarstwie nie będzie bezwzględnie konieczne płótno Maksymiliana Gierymskiego czy Grottgera, podobnie jak malarstwo historyczne środowiska krakowskiego nie musi być reprezentowane przez twórczość Jana Matejki. Przy tego rodzaju założeniach wystarczającą ilustracją określonych prądów ideowo-plastycznych może być w odniesieniu do pierwszego przykładu np. *Ranny powstaniec* Witkiewicza, a do drugiego np. prace Łuszczkiewicza. W. E. Radzikowskiego, F. Cynka czy innych.

Jest rzeczą oczywistą, że najlepiej spełniłyby rolę dydaktyczną dzieła w swoim rodzaju najdoskonalsze artystycznie, ale w starannie dobranym i preselekcjonowanym zespole osiągną również swój cel takie, które reprezentują najbardziej typowe zjawiska ideowe i formalne, nawet jeżeli nie należą do powszechnie znanych i uznanych arcydzieł. Nie wolno naturalnie dopuścić, aby wystawiane prace reprezentowały niższy poziom niż średni, przy czym można nawet zaryzykować twierdzenie, że słuszniej będzie, wracając do przykładu tematyki powstania styczniowego, wystawić czołowy obraz Witkiewicza, Małeckiego czy Wolskiego niż słabszy szkic M. Gierymskiego lub jego niepewną atrybucję.

K. Miller — *Portret Ożarowskiej*

Problem jest o tyle poważny, że w słabszych ośrodkach kulturalnych, gdzie nie istnieje możliwość zapoznania się z czołowymi osiągnięciami polskiej sztuki i gdzie nie ma dostatecznego materiału porównawczego, ekspozycja muzealna jest autorytatywna. Nie należy więc w żadnym wypadku dopuszczać w muzeach prowincjonalnych do wystawiania słabszych prac powszechnie znanych i cenionych artystów. Może to bowiem utrudnić i niepotrzebnie skomplikować zadania muzeum w prowadzeniu procesu wychowania estetycznego społeczeństwa. Faktem jest bowiem, że we współczesnym nam społeczeństwie kryteria wartościujące konkretyzują się i ustalają nie poprzez wychowanie estetyczne, lecz jako rezultat wychowania i nauczania ogólnego. W ten sposób zespół pojęć w drodze przyswojenia tradycyjnych opinii i zapożyczenia obcych, często archaicznych poglądów — zostaje utrwalony w świadomości młodego człowieka o wiele wcześniej, niż osiągnie on zdolność samodzielnej percepcji i wydawania własnych sądów. Ten stan rzeczy bynajmniej nie ułatwia dyskusji między muzeum a społeczeństwem, kiedy np. zachodzi konieczność przewartościowania dorobku artystycznego określonego twórcy czy jakiegoś kierunku ideoplastycznego. Dlatego też problemy dyskusyjne winny być pozostawione wielkim muzeom sztuki, dysponującym poważnym materiałem porównawczym i kontrolersyjnym. Mniejszych natomiast muzeom należy pozostawić prowadzenie akcji upowszechnienia plastyki, jej teorii, historii i założeń — przez dzieła i zespoły dzieł typowe, jednoznaczne i odzwierciedlające określone tendencje ideowe i formalne. Innymi słowy wystawy takie winny być „wyborem dzieł”, rozumianym jako wybór zjawisk typowych, z pominięciem równoległych wydarzeń, odbiegających od typowości, nawet jeśli byłyby one skądinąd ciekawe i twórcze, ale nie decydujące o ogólnym obrazie kultury plastycznej kraju. Nie należy w chwili obecnej, kiedy walczymy z analfabetyzmem plastycznym (rozumianym jako brak umiejętności patrzenia na dzieło sztuki, a nie brak umiejętności tworzenia), wdawać się w zawiłe problemy, stanowiące jeszcze temat sporny między uczonymi. Etap wstępnej, powszechnej walki o zbliżenie społeczeństwa

do zagadnień ogólnych kultury plastycznej zostanie na pewno wcześniej czy później zakończony. Wtedy nadejdzie czas na podzielenie się z szeroką opinią społeczną sprawami specjalnymi i bardziej skomplikowanymi.



Scenariusz wystawy zakłada, że gromadzenie zbioru należy rozpocząć od niewielkiej reprezentacji malarstwa końca wieku XVIII, mniej więcej z lat 1770—1800. Okres ten bowiem (niezależnie od trwającej jeszcze dyskusji na temat rangi ruchów artystycznych i ich znaczenia dla kształtowania się polskiego malarstwa „narodowego w treści i nowoczesnego w formie”) dał sztuce polskiej trwałe podwaliny i od okresu tego datuje się jej nieprzerwany rozwój. Druga połowa XVIII i przełom wieku XIX jest w naszej sztuce, biorąc ogólnie, okresem mecenatu królewskiego, a następnie magnackiego, reprezentowanego początkowo głównie przez portret, a później także przez scenę historyczną i krajobrazową (przede wszystkim weduta). W okresie tym malarstwo w Polsce nabiera cech narodowych, które możemy dostrzec w płótnach Smuglewicza, Orłowskiego, późnych dzieł Norblina, Stachowicza, Faworskiego i innych. Odwrót od powszechnie dotąd panujących kanonów zapóźnionego baroku, wyrażanego w ikonografii tematem religijnym i mitologicznym a także idealizowanym portretem, był oczywistym skutkiem ogólnego przełomu umysłowego, jaki dokonał się w świadomości artystów pod wpływem ogólnych ideałów doby Oświecenia. Czasy Oświecenia, szczególnie okres panowania Stanisława Augusta, zaznaczyły się w kulturze narodowej w każdej prawie dziedzinie. Zasadniczy wpływ na rozwój malarstwa miały zabiegi organizacyjne Stanisława Augusta i jego dyrektora sztuk pięknych od r. 1784, M. Bacciarellego, zmieniające system kształcenia i stwarzające nowy, korzystny klimat wokół sztuki i twórców.

Dla dokumentacji ruchów artystycznych tego okresu wybrano do ekspozycji dzieła malarzy najbardziej znanych i popularnych. Stosunkowo wyrównany



J. Moniuszko — *Szkice olejne*

poziom twórczości takich artystów, jak Bacciarelli, J. Ch. Lampi, J. Grassi czy Canaletto, ułatwia wybór i sprawia najmniej trudności. Obok nazwisk obcych, głównie francuskich i włoskich, występuje również w grupie artystów przebywających w kręgu mecenatu Stanisława Augusta Poniatowskiego cały szereg nazwisk polskich. Wybrano z nich do ekspozycji prace Franciszka Smuglewicza, Aleksandra Kucharskiego i Kazimierza Wojniakowskiego. Uzupełnieniem tego działu wystawy będą prace artystów, tworzących w oparciu o bardziej konwencjonalne, tradycyjne założenia formalne (Michał Stachowicz — reprezentujący środowisko krakowskie, Józef Faworski — środowisko warszawskie), oraz prace artystów anonimowych, odzwierciedlające typową dla pomniejszych talentów i prowincjonalnych środowisk późnobarokową konwencję portretu szlacheckiego.

Odrębną grupę ekspozycyjną stanowić będą prace graficzne J. P. Norblina, Aleksandra Orłowskiego, Michała Płońskiego, Zygmunta Vogla i Franciszka Smuglewicza. Starannie dobrane, typowe prace graficzne tych artystów (rysunki, litografie, akwarele i inne techniki) pozwolą widzowi na uzupełnienie jego wiedzy o mniej więcej równoległych zjawiskach formalnych.

W następnym dziale wystawy znajdą się płótna artystów środowiska warszawskiego z okresu Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, mniej więcej do końca lat trzydziestych. Rola czołowa przypadnie tu pracom Antoniego Brodowskiego, który twórczością swą najpełniej reprezentuje polski klasycyzm. Obok dzieł tego artysty przewidziana jest ekspozycja prac Aleksandra Kokulara i Franciszka Lampiego, Antoniego Blanka, Franciszka Pfanhausera i Rafała Hadziewicza.

Ta partia wystawy stanowić ma element łączący między malarstwem warszawskiego klasycyzmu a początkami malarstwa romantycznego. Będą tu również eksponowane na dalszych ekranach płótna artystów, uprawiających malarstwo krajobrazowe, początkowo głównie wedutę, których twórczość przypada na lata dwudzieste, trzydzieste i czterdzieste XIX wieku. Ten pokaz otworzą płótna Wincentego Kasprzyckiego, Marcina Zaleskiego ew. Jana Seydlitza, a zamkną dzieła Jana Feliksa Piwarskiego, Chrystiana Breslauera, Kazimierza Żwana i wcześniejsze prace Franciszka Kostrzewskiego.

Pokaz twórczości tej grupy artystów ma na celu zilustrowanie linii rozwojowej malarstwa krajobrazowego, wywodzącego się od klasycyzującej weduty, przez romantyzujące wizje Franciszka Lampiego, Kazimierza Żwana i łagodną, epicką twórczość J. Feliksa Piwarskiego aż po wczesne prace krajobrazowo-rodzajowe Fr. Kostrzewskiego, stanowiące doskonałą pozycję wyjściową dla pokazania dalszego rozwoju realistycznego malarstwa krajobrazowego.

Kolejną grupę ekspozycyjną stanowić będą znów obrazy przedstawicieli środowiska warszawskiego z połowy XIX w., reprezentujące malarstwo historyczne i rodzajowe. Środowisko to, dzięki działalności Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego (zamkniętego po 1831 r.), a następnie Szkoły Sztuk Pięknych i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych charakteryzowało się wielką żywotnością i ruchliwością. Odbyły się liczne wystawy i pokazy, a wielu artystów wyjeżdżało na studia za granicę. Stąd nowe prądy formalne szybciej przenikają do Polski, której krajobraz artystyczny wzbogaca się wyraźnie. Obok malarstwa religijnego, portretowego czy nieśmiałych prób pejzażu, pojawia się temat historyczny, gloryfikujący bądź dawną chwałę oręża polskiego, bądź odzwierciedlający epopeę napoleońską. Zmienia się forma sceny rodzajowej, coraz obficiej korzystającej z wątków rodzimych, ludowych, rozszerza





Fr. Kostrzewski — *W sosnach*

się zakres malarstwa portretowego itd. itd. W zespole tym znajdują się m. in. dzieła Januarego Suchodolskiego, Aleksandra Lessera, Józefa Simmlera, Franciszka Pfanhausera, Henryka Pilattiego, Franciszka Kostrzewskiego. Wyraźne uprzywilejowanie w scenariuszu wystawy artystów środowiska warszawskiego wypływa nie tylko z faktu oczywistej dominacji Warszawy w sztuce polskiej tego okresu, ale również, jak zobaczymy to dalej, z powodów specjalnych.

Środowiska pozawarszawskie, głównie krakowskie i lwowskie, a także środowiska emigracyjne reprezentowane będą przez prace klasyka polskiego romantyzmu Piotra Michałowskiego oraz krakowskich i lwowskich malarzy historycznych (Maksymilian Piotrowski, Leopold Loeffler, Władysław Łuszczkiewicz, Walery Eliasz Radzikowski, Juliusz Kossak, Leon Kapliński, Wilhelm Leopolski, Stanisław Chlebowski, Włodzimierz Łoś i in.), tworzących w zasadzie już w drugiej połowie wieku XIX.

Warszawskie malarstwo krajobrazowe drugiej połowy XIX w. otworzą płótna Wojciecha Gersona — niezwykle zasłużonego pedagoga i wychowawcy całego pokolenia artystów — a zamkną prace czołowych epików polskiego pejzażu: Józefa Szermentowskiego, Józefa Chełmońskiego i Władysława Maleckiego.

Z kolei nastąpi pokaz prac warszawskich monachijczyków (Wandalina Strzałeckiego, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Władysława Czachórskiego, Stanisława Wolskiego) z ich ideowym przywódcą Józefem Brandtem na czele. Szczególne uprzywilejowanie twórczości Brandta w tym zespole wynika zarówno z jego roli, jaką odegrał w malarstwie polskim swego okresu, jak i z faktu, że artystę łączy ściśle związki z Radomiem (ur. w 1841 r. w Szczepreszynie, od r. 1873 przebywał często w Orońsku k/Radomia, zmarł w 1915 r. w Radomiu).



St. Masłowski — Młyn



J. Chełmoński — *Orka*

Dzięki zdeponowaniu przez warszawskie Muzeum Narodowe w Muzeum w Radomiu, jeszcze przed przystąpieniem do organizacji stałej wystawy malarstwa polskiego, kilku wartościowych płócien, istnieje realna szansa na poświęcenie Brandtowi osobnej sali. Następną zajęłyby więc dzieła innych monachijczyków, przy czym szczególna uwaga zostanie zwrócona na pozyskanie prac artystów podejmujących tematykę historyczną i narodowowyzwoleńczą.

U schyłku wieku XIX rozpoczął się w sztuce europejskiej nowy rozdział. Był nim impresjonizm i jego najbliższe pochodne prądy. Zanim jednak dotarły do Polski pełniejsze wieści o odkrytych w środowisku paryskim nowych zdobyczkach formalnych i zasadach, na jakich oparli się impresjoniści, pojawiły się, wyzwolone od obowiązujących dotąd „sosów monachijskich”, jasne, bogate w układy kolorystyczne i świetlne płótna Aleksandra Gierymskiego, a niedługo później lekkie i przejrzyste studia krajobrazowe Stanisława Masłowskiego, Juliana Fałata, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego i Apoloniusza Kędzierskiego. Częste wyjazdy czołówki artystów polskich do Paryża i innych stolic europejskich przyczyniają się oczywiście do przyspieszenia procesu przemian formalnych, jakie dokonały się w malarstwie polskim końca XIX w., ale nie należy zapominać, że zmiany systemu nauczania, studia w plenerze, wzrost zainteresowań problemami powietrza i światła oraz zmiany warsztatowe, jakie nastąpiły w drugiej połowie XIX w., nie mogły pozostać bez wpływu na charakter malarstwa tego okresu. Stąd wielu artystów, zapewne zmęczonych nieco poważnym, „muzealnym” tematem (przede wszystkim A. Gierymski), dochodzi częściowo samodzielnie do nader interesujących rezultatów formalnych drogą długotrwałych studiów natury.



Dla utrzymania jednolitej koncepcji ekspozycyjnej, ułatwiającej zrozumienie istoty nowych zasad ideowych i formalnych oraz roli ich wpływów na dalsze losy plastyki, dzieła polskich impresjonistów i postimpresjonistów wystawione zostaną łącznie, mimo dużej stosunkowo rozpiętości chronologicznej (mniej więcej lata 1880—1914).

W dziale tym znajdują się przede wszystkim 1-2 studia A. Gierymskiego z okresu włoskiego, wcześniejsze i późniejsze prace J. Pankiewicza, dzieła Podkowińskiego i późniejsze L. Wyczółkowskiego. Odrębną grupę ekspozycyjną tworzyć będzie malarstwo akwarelowe St. Masłowskiego, A. Kędzierskiego i J. Fałata.

Malarstwo polskie w latach dziewięćdziesiątych charakteryzuje się wielorakością koncepcji ideowych i formalnych oraz różnorodnością zainteresowań. Obok bardzo silnego nurtu impresjonizmu występuje oryginalne zjawisko podejmowania tematyki ludowej — ograniczającej się wprawdzie do powierzchownego notowania swoistej egzotyki wsi huculskiej, ukraińskiej czy podkarkowskiej — ale zajmujące w sztuce polskiej pozycję poważną. Odrębnie rozwija się modernizm, którego specyficzna odmiana, znana pod nazwą secesji, zyskała również dużą popularność. Wielu artystów podejmuje i rozwija nokturnowe malarstwo symboliczne, powracając jak gdyby do koncepcji romantycznych, inni zaś uprawiają malarstwo o dużym ładunku ekspresji, przygotowując grunt dla rozwoju form nowoczesnych.

Starsze pokolenia artystów kontynuują w tym samym czasie malarstwo tradycyjnego już realizmu epickiego, zbliżając się niekiedy do impresjonizmu czy modernizmu.

Okres ten, określaną często wspólnym mianem Młodej Polski, reprezentowany będzie na wystawie przede wszystkim przez prace Jacka Malczewskiego — artyście ściśle z Radomiem związanego — i wyrażającego najpełniej ideały polskiego symbolizmu. Znajdują się tu głównie portrety (wcześniejsze,



A. Kędzierski — Zaprzęg

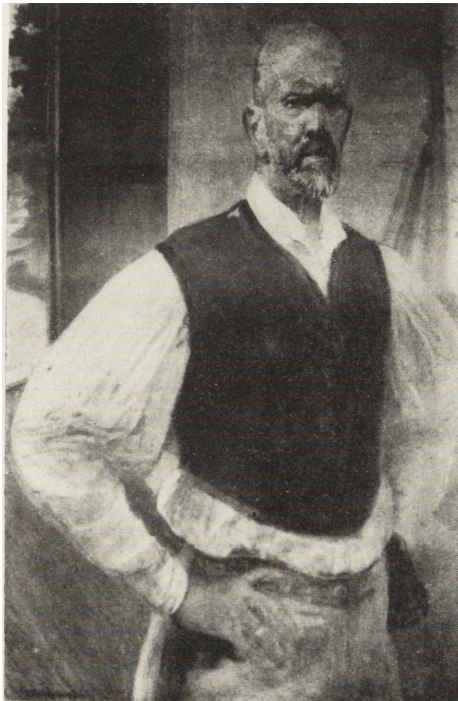
A. Kędziński — *Studium*

łączące realizm z nieśmiałyymi próbami fantastyki, i późne, zawile w ikonografii, pełne fantasmagorii wizje portretowe) oraz większe kompozycje symboliczne. Zakłada się, że Malczewskiemu, podobnie jak Brandtowi, poświęcona zostanie odrębna sala w Muzeum. Znajdujące się w niej dzieła J. Malczewskiego ekspozowane zostaną w porządku chronologicznym, przy czym każdemu typowemu zjawisku w twórczości artysty winna odpowiadać co najmniej jedna praca. Uwzględniona więc tu zostanie tematyka patriotyczno-martyrologiczna, rodzajowo-ludowa, dalej tematyka czystego symbolizmu i wreszcie odrębnie potraktowana grupa portretów, dająca przekrój rozwoju wizji artystycznej Jacka Malczewskiego.

Uzupełnieniem pokazu sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych XIX i przełomu wieku XX będzie ekspozycja dzieł artystów, uprawiających tak zwaną secesję, oraz pokaz „chłopomańskich wizji” artystów środowiska krakowskiego. Znajdą się tu prace artystów, skupiających się wokół Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie i Krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski, Stanisław Dębicki, Teodor Axentowicz, Włodzimierz Tetmajer, Kazimierz Stabrowski, Antoni Gawiński, Fryderyk Pautsch i inni).

Ostatnią grupę ekspozycyjną wystawy tworzyć będą płótna artystów czynnych w latach 1900—1914, uprawiających konsekwentnie różne odmiany malarstwa realistycznego.

Spśród występujących w tym okresie wielu wybitnych artystów, oryginalnych i samodzielnych w wyborze metody twórczej, wybrani zostali przede wszystkim znakomici portreciści: Olga Boznańska i Konrad Krzyżanowski,



J. Malczewski — Autoportret

dalej Stanisław Lentz, Felicjan Kowarski, Władysław Ślewiński i Ferdynand Ruszczyc. Dziełami tych artystów zamknięty zostanie pokaz malarstwa polskiego.



Pobieżna nawet analiza scenariusza wystawy — pomijając jego oczywiste braki, wynikające z ograniczonych założeń — wykazuje, że opuszcza on cały szereg ważnych dla sztuki polskiej zjawisk, wyraźnie faworyzuje zaś środowiska warszawskie i zamyka pokaz sztuki polskiej w dość nieoczekiwanym momencie, kiedy ruch artystyczny przeżywa swój rozkwit.

Uzasadnienie tej koncepcji opiera się na przesłankach praktycznych. Organizatorzy wystawy doszli do wniosku, że interesująca i oryginalna sztuka środowiska warszawskiego, mniej znana i popularna — z wyjątkiem najznakomitszych w malarstwie polskim nazwisk i zjawisk — winna być udostępniona szerokim warstwom społeczeństwa w formie stałego, obszernego pokazu. Słuszność tego założenia potwierdziła w całej pełni jubileuszowa wystawa *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX w.*, zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie w okresie maj — wrzesień 1962 r. Zgodna opinia środowiska naukowego podkreśliła wielkie walory naukowe i dydaktyczne wystawy, która wyraźnie wskazała na odrębność malarstwa warszawskiego i jego swoisty charakter. Przypomnienie społeczeństwu całego szeregu nazwisk i ogromnej ilości na wpół zapomnianych dzieł oraz entuzjazm lub co najmniej społeczna aprobatą tych faktów — składają się na wielki sukces

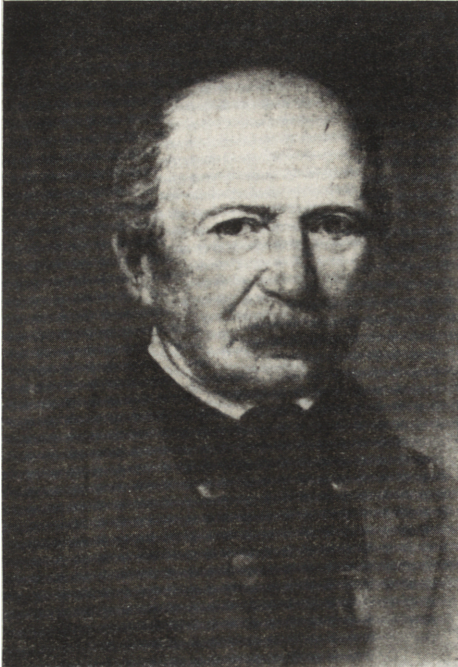


naukowy i dydaktyczny wystawy jubileuszowej. Aby zachować w stałej pamięci obraz sztuki warszawskiej i uprzystępnąć społeczeństwu dzieła przeważnie nie wystawiane w stałych galeriach Muzeum Narodowego, organizatorzy wystawy zwrócili się do dyrektora Muzeum Narodowego — prof. dra Stanisława Lorentza i zastępcy komisarza wystawy, prof. dra Stefana Kozakiewicza, z prośbą o zdeponowanie części eksponatów z wystawy jubileuszowej w Muzeum w Radomiu. Nie ma powodów wątpić, że prośba ta zostanie potraktowana przez Muzeum Narodowe życzliwie. Tym samym Muzeum w Radomiu miałyby wyjątkową okazję do wejścia w posiadanie opracowanych już naukowo prac artystów środowiska warszawskiego XVIII i XIX w. Stanowiłyby one niejako trzon przyszłej wystawy. Uzupełnieniem byłyby natomiast eksponaty własne i pochodzące z innych źródeł, a odnoszące się do sztuki środowisk pozawarszawskich.

Zastrzeżenia budzić może fakt ograniczenia wystawy do przykładów malarstwa realistycznego przełomu XIX i XX wieku, co oznacza, że pomija się większość nurtów i prądów artystycznych tego okresu. Decyzja zamknięcia pokazu rodzimej kultury plastycznej w przeddzień narodzin polskiego malarstwa nowoczesnego (rozumianego jako malarstwo wieku dwudziestego) wynika stąd, że w myśl porozumienia, zawartego przez organizatorów wystawy z Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach, to ostatnie muzeum gromadzić będzie i wystawiać przede wszystkim prace polskich impresjonistów, formistów, kapis-tów oraz prace przedstawicieli innych ugrupowań i stowarzyszeń twórczych lat 1900—1939 („Rytm”, „Blok”, „Świt”, „Szkoła Warszawska” itd.). Tym samym między Warszawą a Krakowem powstaną dwa większe centra ekspozycyjne o zróżnicowanym programie. Podniesie to niewątpliwie atrakcyjność obu wystaw i może korzystnie wpłynąć na poziom zbiorów.



*Portret Żyda (autor nieznan)*

Ignacy Karmański — *Autoportret*

Opracowanie scenariusza zamknęło pierwszy, wstępny etap prac organizatorów wystawy. Kolejnym etapem, zasadniczym dla realizacji całego przedsięwzięcia, miało być gromadzenie i selekcja materiału ekspozycyjnego. Prace nad gromadzeniem kolekcji rozpoczęto jednocześnie w kilku kierunkach. Przed wszystkim organizatorzy wystawy (do których zaliczyć należy zwłaszcza kierownika Muzeum w Radomiu, mgr Annę Apanowicz, i kierownika Wydziału Kultury PMRN w Radomiu, p. M. Wicińską, a także niżej podpisanego) zwrócili się do znanego ze swej społecznej postawy dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie prof. dra Stanisława Lorentza, który po zapoznaniu się z projektami wystawy aprobował jej ogólną koncepcję i ofiarował cenną pomoc.

Następnie, po uzyskaniu zapewnienia pomocy ze strony Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, podjęto starania o kredyty. Akcja ta, dzięki serdecznemu stosunkowi Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków oraz dyrektora, mgra Mieczysława Ptaśnika, przyniosła pewne rezultaty i już w końcu 1960 r. Muzeum w Radomiu mogło rozpocząć zakupy eksponatów.

Akcję tę rozpoczęto w Radomiu, przeprowadzając odpowiedni rekonesans i ogłaszając w miejscowej prasie apel o zgłaszanie do zakupu obrazów artystów polskich XVIII i XIX wieku. Efekty tej działalności były nader skromne i poza zgłoszeniem szeregu drobniejszych pozycji (Tondos, Szerner, Żukowski, Axentowicz) nie natrafiono na cenniejsze obiekty. Z niespodziewanie napotkanego zbioru, zgromadzonego zresztą przypadkowo, wybrano wreszcie jedno studium portretowe Henryka Siemiradzkiego (*Głowa modelki*) i rewelacyjny *Zwiad* Stanisława Wolskiego, niesłusznie zapomnianego przez historię sztuki a utalentowanego artysty, który tym niewielkim obrazem zbliża się do szczytowych

osiągnąć formalnych, reprezentowanych przez warszawskich monachijczyków. Niezbyt udana eksploracja lokalna zachęciła organizatorów do zainteresowania się ruchliwym warszawskim rynkiem antykwarycznym. W salonach P.P. „Desa” zakupiono w końcu 1960 r. łącznie 11 obrazów olejnych i akwarel za sumę 108 000 zł, w tym m.in. *Bunt żaków* Wojciecha Gersona, *Po bitwie grunwaldzkiej* Januarego Suchodolskiego, interesujące *Miasteczko* Włodzimierza Łosia, studium portretowe Władysława Czachórskiego, dwie akwarele Apoloniusza Kędzierskiego, *Chłopów pod miastem* Franciszka Kostrzewskiego i *Zimę* Leona Wyczółkowskiego.

W następnym roku zakupiono dalsze dzieła Fr. Kostrzewskiego, J. Brandta, T. Axentowicza, W. Szernera i in. za łączną sumę 40 000 zł, a w roku 1962 pozyskano piękną scenę batalistyczną z wczesnego, wiedeńskiego okresu twórczości Artura Grottgera i *Kwestarza* J. Brandta. Łącznie zakupiono w okresie trzech lat (1960—62) dwadzieścia prac za sumę 187 000 zł, a więc na akcję zakupów przeciętnie wydano w skali rocznej 62 000 zł. Kwota ta jest wprawdzie niższa od średniej rocznej dotacji przyznawanej muzeom zdecentralizowanym, ale ograniczenie zakupów wyłącznie do dzieł malarskich pozwoliło muzeum nawet w tych skromnych warunkach na zgromadzenie wcale interesujących i w większości przypadków dotąd nie znanych obiektów.

Łącznie z uprzednio zdeponowanymi w muzeum w Radomiu obrazami, pochodzącymi głównie ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego, tworzy



W. Gerson — *Bunt żaków*





Fr. Kostrzewski — *Chłopi pod miastem*

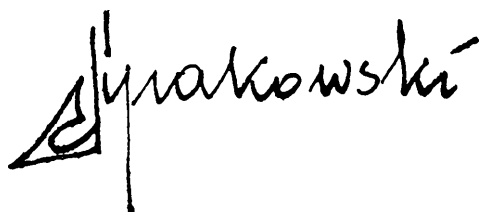


J. Suchodolski — *Po bitwie grunwaldzkiej*

to już pewien określony zespół, na którego bazie będzie można budować przyszłą konstrukcję wystawy. Pewien margines w scenariuszu, pozostawiony na ewentualne zmiany, które mogą wyniknąć w trakcie realizacji wystawy, oraz możliwość elastycznego traktowania poszczególnych elementów wystawy w ramach jej zasadniczych działów — powodują w miarę swobodny dobór materiału ekspozycyjnego, stosownie do aktualnych możliwości.

Ostateczny jednak kształt wystawy i jej zgodność z ogólną koncepcją programową będą zależały od tego, w jakim stopniu spełnią się nadzieje organizatorów co do zakresu pomocy Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków oraz właściwych terytorialnie Prezydiów Rad Narodowych.

Warszawa, 1962 r.

A handwritten signature in black ink, reading "Dydakowski". The signature is written in a cursive style with a prominent vertical stroke on the left side of the name.