

Alojzy Oborny

Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego (1969)

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 7, 273-291

1971

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALOJZY OBORNY

NOWE OBRAZY W ZBIORACH MUZEUM ŚWIĘTOKRZYSKIEGO (1969)

Zbiory malarstwa polskiego zwiększyły się o dalsze 14 obrazów. Podobnie jak w latach ubiegłych w liczbie tej pozyskano pozycje, których poziom artystyczny pozwala je zaliczyć do reprezentacyjnych dzieł malarstwa polskiego.

W związku z zorganizowaną przez kieleckie muzeum wystawą monograficzną obrazów Józefa Szermentowskiego dokonano dalszych zakupów dzieł tego artysty, wśród których znalazł się *Widok Kępy Puławskiej*, zaliczony do najwybitniejszych pozycji z tzw. okresu paryskiego twórczości.

Spośród kilku obrazów artysty nabytych dla muzeum zanalizowane zostaną jedynie dwa, gdyż pozostałe zakupiono dopiero w 1970 roku, toteż staną się przedmiotem studium, które zamieszczone zostanie w następnym tomie „Rocznika”.

Rangę kieleckiej galerii malarstwa polskiego podniosą niewątpliwie dwa obrazy reprezentujące twórczość Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Pankiewicza.

Należy podkreślić, że zakupy, dokonane z kredytów własnych i Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, są z pewnością ilościowo skromne, tym niemniej wyróżniają się rangą artystyczną.

Józef Szermentowski (1833—1876)

1. *Widok Kępy Puławskiej*, ol., pł., 82×116, sygn.: J. Szermentowski Paris 1872, nr inw. 1683, sprzedał Mieczysław Idźkowski, Częstochowa.

W twórczości J. Szermentowskiego w tzw. okresie paryskim krzyżowały się dwa nurty: malarstwo rodzajowo-ludowe, często z akcentami realizmu krytycznego, oraz malarstwo pejzażowe czasami uzupełniane sztafażem. W ostatnim gatunku dochodziły do głosu duże wartości malarskie prac artysty. Ten też nurt pozostawał pod przemożnym wpływem tzw. „czystego pejzażu” grupy „barbizończyków”, a jednym z najwybitniejszych obrazów z nim związanych jest *Widok Kępy Puławskiej*¹.

¹ *Józef Szermentowski 1833—1876, katalog wystawy*, opracowanie I. Jakimowicz, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, Warszawa 1969, poz. kat. I-52. W cytowanym katalogu znajduje się pełna bibliografia dotycząca obrazu oraz wykaz wystaw, na których był eksponowany.



Ryc. 1. J. Szermentowski *Widok Kępy Puławskiej*

Dominująca w całym pejzażu soczysta zieleń, dopełniona rozbłyskami lustra wody, dowodzi, że artysta nie pozostawał obojętny na nowinki ówczesnej sztuki francuskiej.

Silne oddziaływanie światła słonecznego doprowadza do zróżnicowania zielonych tonów, jak też wyzyskania błękitnoszarej substancji powietrza przy zachowaniu lokalnego na ogół koloru. W obrazie tym znać przepuszczone przez nurt sztuki barbizońskiej oddziaływanie pejzaży Constable'a. Mimo tych wpływów ten nieco senny, letni popołudniowy pejzaż tchnie atmosferą na wskroś rodzimą, której dopełnia rodzimy temat.

W sumie ocenić można *Widok Kępy Puławskiej* jako jedno z czołowych osiągnięć artysty, które torowało drogę nowym prądom w malarstwie polskim. Obraz zyskał sobie też uznanie ówczesnej krytyki francuskiej i polskiej.

2. *Widok na Karczówkę* (?), akw., pap., 29,7×42, sygn.: J. Szermentowski, nr inw. 1689, sprzedał Andrzej Jochelson, Wrocław.

Najpoważniejsze zastrzeżenia budzi cytowany w tytule za dotychczasowymi opracowaniami² motyw podkieleckiej Karczówki. Trudno na razie ustalić,

² I. Jakimowicz *Twórczość Józefa Szermentowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XIII, 1951, nr 1, s. 15, repr. 7, 28, 33; *Józef Szermentowski 1833—1876, katalog wystawy...*, poz. kat. II-33.

jaki wycinek rodzimego pejzażu przedstawił artysta, dlatego też pozostawiono przyjęty w dotychczasowej literaturze tytuł. Porównując współczesne akwareli widoki Karczówki nietrudno stwierdzić, że usytuowane na wzgórzu budowle nie są analogiczne z pokazanymi w obrazie. W przeciwieństwie do niektórych poprzedników i współczesnych mu malarzy, Szermentowski z dużą ścisłością przeniósł na swoje obrazy charakterystyczne fragmenty rzeźby terenu i usytuowane w nim budowle.

Ten niewielki obraz, utrzymany w zielonkawoszarej tonacji, odznacza się wielką siłą odczucia naszego pejzażu. Namalowany został miękko i z dużą wrażliwością. Przytłumione ciężkimi chmurami oddziaływanie światła słonecznego dało w rezultacie bardzo nastrojowy pejzaż, który zaliczony być może do lepszych akwrel okresu paryskiego. Wymienione cechy pozwalają przypuszczać, że obraz powstał prawdopodobnie w latach 1866—1868, to jest w okresie, gdy artysta bawił w Polsce, w tym również na Kielecczyźnie.

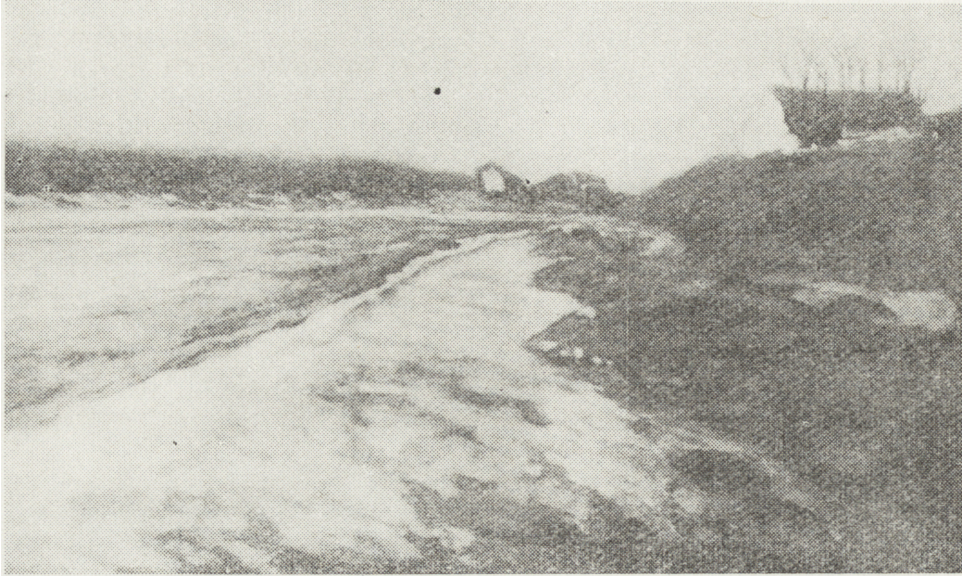
Lipiński Hipolit (1846—1884)

3. *Powrót ze żniwa*, ol., pł., 44×90, sygn.: H. Lipiński 872, nr inw. 1682, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Obraz namalowany został w roku 1872, a więc okresie przelomowym w twórczości Lipińskiego. Nosi też cechy charakterystyczne dla obu faz jego twórczości. Z jednej strony uderza konwencjonalny, tradycyjny schemat kompozycyjny z centralnie usytuowanymi ubogimi zabudowaniami chłopskimi, na tle których pokazano wóz z sianem i statyczne postacie wieśniaków nieco obrzędowo przyodziane. Z drugiej strony zwracają uwagę duże wartości rysunkowe, które pozwoliły na zdynamizowanie niektórych elementów, np. pierwszoplanowa postać chłopca słuchającego gry na fujarce. Całość charakteryzuje się opanowaną, spokojną techniką malarską, a dominująca brązowa



Ryc. 2. H. Lipiński *Powrót ze żniwa*



Ryc. 3. J. Chełmoński *Roztopy wiosenne*

i zielona tonacja barwna potwierdzają silne oddziaływanie modnego wówczas środowiska monachijskiego, z którym artysta był zresztą związany w okresie studiów.

Chełmoński Józef (1849—1914)

4. *Roztopy wiosenne*, ol., pł., 34,5×59,5, sygn.: Józef Chełmoński, nr inw. 1692, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Na nowe pejzaże Chełmońskiego w tzw. trzeciej fazie jego twórczości (1887—1914) zwrócił już uwagę Henryk Piątkowski³. Od dawnych różniły się wprowadzeniem motywów pejzażowych jako głównej treści obrazu. Często zamiast szerokich horyzontów artysta prezentował najzwyklejszy wycinek polskiego krajobrazu. Tzw. czyste pejzaże często malowane były z grubsza w plenerze. Osiągane w ten sposób nieporównane efekty autentyzmu widoczne są też w obrazie *Roztopy wiosenne*, przedstawiającym fragment zasnutej mgłami, rozległej równiny mazowieckiej, przez którą po linii przekątnej obrazu wiję się wezbrana wiosennymi powodzią rzeka, powiększona o duże rozlewiska. Zgodnie z często spotykaną u artysty cechą „ciągłości” ten podstawowy wycinek krajobrazu zamknięty i ograniczony został nieco podwyższonymi brzegami wzbogaconymi nielicznymi chałupami.

Brunatnozielony koloryt lokalny brzegów, ożywiony bielą i szarościami rzeki i rozlewiska, zróżnicowany został pod względem walorowym.

³ H. Piątkowski *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895, s. 79—80.



Ryc. 4. J. Stanisławski *Krajobraz stepowy*

Obraz ujawnia atawistyczne przywiązanie artysty do ojczystej gleby, tak charakterystyczne w trzecim okresie. Tę pasję przedmiotowości i silnego zbliżenia do natury obserwujemy głównie w pierwszych latach po powrocie z Paryża⁴. Toteż porównując *Roztopy wiosenne* z innymi dziełami, które powstały w tym okresie⁵, można przyjąć, że obraz został namalowany w latach 1887—1893.

Stanisławski Jan (1860—1907)

5. *Krajobraz stepowy*, ol., deska, 24×32, sygn.: Jan Stanisławski, nr inw. 1635, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Zapoczątkowany w twórczości artysty, około roku 1898, kierunek, charakteryzujący się syntetycznym i impresyjnym traktowaniem pejzaży, rozwijał się zasadniczo w latach 1900—1906. Zamiast malowanych uprzednio metodą poin-

⁴ M. Masłowski *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1965, s. 258.

⁵ *Lelaki*, ol., pł., 58×73 (1888), Dział dokumentacji Muzeum Narodowego w Warszawie; *Droga w polu*, ol., pł., 46×56 (1889), Muzeum Narodowe w Warszawie; *Jezioro o zmierzchu*, ol., pł., 20×33 (1890), Muzeum Narodowe w Warszawie; *Potok*, ol., pł. (1892), Muzeum Narodowe w Warszawie.

tylistyczną pejzaży złożonych z systemu barwnych plamek, pojawiły się krajobrazy ukształtowane przy zastosowaniu szerokich, płaskich i zdecydowanych plam barwnych, realizowane zresztą równoległe obok obrazów, w których przy pomocy falistych ruchów pędzla powstawały dyskretne stylizacje.

Nabyty do zbiorów muzeum rozległy krajobraz stepowy otwierają posadowione na pierwszym planie krzewy ostów i bodiaków, a zamyka prosta wstęga horyzontu, nad którą wyrasta niebo wypełnione ciężkimi obłokami.

Namalowany z dużym temperamentem i pewnością obraz jest lapidarnym ujęciem wybranego fragmentu natury, stworzonym przy pomocy sumarycznych i płaskich plam barwnych obracających się w kręgu tonacji szarobrazowej i pochodnych koloru zielonego. Pewnego rodzaju zróżnicowanie wprowadzają szaroniebieskie i żółte obłoki. W sumie opanowany i harmonijny, nieco monochromatyczny zestaw kolorów pozbawiony jest elementów jaskrawych.

Wspomniane wyżej cechy pozwalają przypuszczać, że *Krajobraz stepowy* namalowany został w latach 1900—1906, jako wyraz nie tylko wrażeń wzrokowych, lecz głównie doznań uczuciowych.

Malczewski Jacek (1854—1929)

6. *Portret mężczyzny z profilu*, ol., pł., 52×39, sygn.: J. Malczewski 1876, nr inw. 1680, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Obraz pierwszego, młodzieńczego okresu twórczości J. Malczewskiego, zamykający się rokiem 1879, jest niepełny. Przyczynę takiego stanu rzeczy stanowi niewątpliwie fakt, że zachowało się bardzo mało prac z tego czasu. Dowodzą one, że artysta podejmował różne próby tematyczne, wykazując szczególnie w portretach (zresztą nielicznych) silne związki z realizmem obok tendencji romantycznych, a czasami klasycystycznych.

*Portret mężczyzny z profilu*⁶, namalowany w 1876, przeciwstawia się matejkowskiej koncepcji drobiazgowego i analitycznego portretu. To ciekawe studium powstało w okresie konfliktu z Matejką. Ukazany z profilu, w piersiu, portret starego mężczyzny ukształtowany został z dużą biegłością techniczną przy pomocy zdecydowanych pociągnięć pędzla, tworzących miękkie modelunek postaci. Pomijając zbędne drobiazgi, rozpraszające uwagę patrzącego, artysta wydobył cechy fizyczne i psychiczne osoby portretowanej. Na szarym i białym tle kontrastuje silna plama barwna portretowanego złożona z kolorów zgniłozielonych, brązowych i czarnych.

Mimo że twórczość tego okresu nosi jeszcze w wielu wypadkach charakter szkolny, praca ta wykazuje już znaczną biegłość techniczną.

7. *Pejzaż z kościołem*, ol., tekt., 34×23, sygn.: J. Malczewski 1901, nr inw. 1650, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

W ewolucji malarstwa pejzażowego Jacka Malczewskiego ważną rolę ode-

⁶ *Jacek Malczewski, katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1968, s. 25, poz. kat. 2, repr.; A. Jakimowicz *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 77.



Ryc. 5. J. Malczewski *Portret mężczyzny z profilu*



Ryc. 6. J. Malczewski *Pejzaż z kościołem*

grał namalowany w roku 1890 — *Malarczyk*⁷. Dotyczy to jednak głównie pejzaży, które stanowiły tło portretów lub określonych kompozycji. Stosunkowo mało znany samodzielnych krajobrazów artysty, który chyba traktował je w większości jako pewnego rodzaju prace kameralne, bardziej przeznaczone dla siebie aniżeli dla publiczności. Wolny od oficjalnych założeń programowych i politycznych stworzył artysta prace pełne świeżości i oroku. Znane nam pejzaże, poza niewielkimi wyjątkami, powstały w latach 1901—1909⁸. Są to przeważnie niewielkich rozmiarów, pełne ekspresji i zniewalającego czaru studia widoków ze Zwierzyńca, okolic nadwiślańskich koło Krakowa i Zawichostu. Często pojawia się to samo podkrakowskie zakole Wisły.

Z okolicami Krakowa wiązać też chyba można *Pejzaż z kościołem* namalowany w 1901 roku, należący do jednego z najwcześniejszych w omawianej grupie. Studyjne potraktowanie pejzażu nadało mu charakter dzieła impresyjnego, lekkiego. W przeciwieństwie do wielu innych obrazów, kompozycja przechodzi od silnego akcentu wertykalnego na planie pierwszym, mocno zaznaczonej ciemnozielonej i brązowej sylwety drzewa, do subtelnego, utrzymanego niemal w pastelowej gamie barwnej pejzażu z kościołem. Ten swobodnie, jakby „od niechcienia” namalowany krajobraz, ukształtowany śmiałymi pociągnięciami pędzla, tchnie nie tylko autentyzmem i prawdą przeżycia, ale stanowi zarazem stosunkowo rzadki u Malczewskiego przykład harmonijnie zestrojonych, subtelnych kolorów, świadczących o właściwie rozumianej gamie impresjonistycznej. Cechy te pozwalają zaliczyć go do czołowych studiów pejzażowych z lat 1901—1909. Spośród znanych dzieł tego okresu techniką malarską nawiązuje do niego obraz *Bulwary nadwiślańskie*.

Wypiański Stanisław (1869—1907)

8. *Portret Elizy Pareńskiej*, pastel, tekt., 65,5×48,5, sygn.: 1905 SW (monogram wiązany), nr inw. 1678, sprzedała Maria Bulanda, Kraków.

⁷ Ibid., s. 136.

⁸ W dwóch wypadkach zaliczam do tej grupy obrazy z aniołami i Tobiaszem, gdyż obie postacie są jedynie mało znaczącym sztafażem w obrębie pejzażu. *Krajobraz wiosenny — Anioł z Tobiaszem*, ol. deska, 33,5×95,5 (1902), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Pejzaż zimowy*, ol. tekt., 25×36 (1902), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Bulwary nadwiślańskie*, ol. tekt., 98,5×69,5 (1902), Muzeum Narodowe w Poznaniu; *Ogród*, temp. tekt., 24,5×19 (1902), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Wiosna — Krajobraz z Tobiaszem*, ol. pł., 76×97 (1904), Muzeum Narodowe w Poznaniu; *Krajobraz znad Wisły*, ol. pł., 121×61 (1904), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Krajobraz jesienny*, ol. pł. na tekt., 19×36,5 (ok. 1905), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Wisła*, ol. pł., 60,5×44,5 (ok. 1904—1905), wł. Tadeusz Rozwadowski w Katowicach; *Wiosenne roztopy — Wisła pod Zawichostem*, ol. tekt. (1905), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Wisła pod Krakowem*, temp. deska (1905), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Pejzaż znad Wisły*, ol. pł., 26,5×38 (ok. 1905), Muzeum Narodowe w Krakowie; *Krajobraz okolicy podgórskiej*, ol. deska, 26,5×34,5 (1906), Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach; *Pejzaż z jarzębiną*, ol. tekt., 30×90 (1909), Muzeum Narodowe w Warszawie.

Wypiański sportretował wielu przedstawicieli świata nauki i kultury ówczesnego Krakowa. W tej galerii wybitnych osobistości znalazło się też miejsce dla ludzi, z którymi łączyły artystę serdeczne więzi przyjaźni. Do tej grupy należała rodzina wybitnego przedstawiciela środowiska lekarskiego, prof. Stanisława Pareńskiego. Jego trzy córki, według zgodnej opinii współczesnych, uchodziły za muzy Młodej Polski i portretowane były przez wielu malarzy⁹. Należał do nich również Wypiański, który w roku 1905 wykonał *Portret Zofii Żeleńskiej (Pareńskiej)* oraz *Podwójny portret Elizy Pareńskiej*¹⁰.

Obok tych obrazów powstały jeszcze w tym samym roku dwa niemal identyczne portrety najmłodszej córki Pareńskich — Elizy¹¹. Znany i publikowany portret ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie¹² różni się od wersji nabytej do kieleckiego muzeum jedynie drobnymi odchyleniami kolorystycznymi i wymiarami. Wtórne malowanie tych samych motywów spotykamy u wielu malarzy Młodej Polski, lecz rzadko są to powtórzenia dokładne. Nie udało się na razie odnaleźć korespondencji mogącej przesądzić, który z obrazów jest oryginałem, a który repliką autorską. Jedno wszakże zdaje się nie budzić wątpliwości, że w obu wypadkach mamy do czynienia z obrazami wykonanymi przez samego artystę. Przemawiają za tym nie tylko znakomita, ruchliwa i niespokojna kreska ujawniająca cechy osoby portretowanej, ale ponadto doskonałe współczesne francuskie pastele użyte przy malowaniu obrazu¹³. Drobną, pełną wdzięku Eliza ukazana została w półpostaci na tle dekoracyjnej mozaiki stylizowanych pelargonii. Razem z bujnymi włosami stanowią one oprawę dla subtelnych rysów twarzy dziewczyny, urzekającej urodą i świeżością. Elementem podkreślającym czarowny nastrój obrazu są kolory — fioletowe tło i granatowa sukienka, w które łagodnie wtopione zostały — jasna karnacja twarzy, zieleń liści i czerwień kwiatów.

Portrety Elizy Pareńskiej, zatraćające o elementy secesji, należą do typowych dzieł ostatniego okresu, w których artysta operował bezpośrednio kolorem o dużej sile, współgrającym z linią.

⁹ Portrety Maryny Raczyńskiej z 1905 i 1906 roku, namalowane przez Witolda Wojtkiewicza. Pierwszy z nich pochodzi ze zbiorów Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach.

— *Portret Maryny Raczyńskiej (Pareńskiej)*, ol. pł., 61,5×65.

¹⁰ *Podwójny portret Elizy Pareńskiej*, pastel, 64,5×47,5, sygn.: 1905 SW (monogram wiązany). Miejsce przechowywania nieznane.

¹¹ Eliza Pareńska wyszła za mąż za poetę i dziennikarza Edwarda Leszczyńskiego.

¹² *Portret Elizy Pareńskiej*, pastel, papier, 62,5×46, sygn.: 1905 SW (monogram wiązany), Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹³ Według informacji uzyskanej od doc. dr Tadeusza Przyppkowskiego, pastele do portretu swej córki sprowadził prof. Stanisław Pareński bezpośrednio z Paryża.



Ryc. 7. S. Wyspiański *Portret Elizy Pareńskiej*



Ryc. 8. O. Boznańska *Róże*

Boznańska Olga (1865—1940)

9. *Róże*, ol., tekt., 24×42, na odwrociu napis — Olga Boznańska 1907, nr inw. 1681, sprzedał Stanisław Lipecki, Kraków.

Twórczość Boznańskiej wiąże się zwykle z malarstwem portretowym. Tymczasem równoległe do tego głównego nurtu powstawały kameralne, niewielkich rozmiarów pejzaże, a głównie martwe natury. Niestety, te ciekawe i ekspresyjne obrazy, rozdawane hojną ręką artystki, wędrowały do zbiorów znajomych i przyjaciół¹⁴. Dlatego też sprawą dużej wagi jest ich pozyskiwanie do zbiorów publicznych, co pozwoli na dokładniejsze poznanie jeszcze jednego ważnego rozdziału w twórczości artystki.

Obraz *Róże*, namalowany w 1907 roku, powstał w okresie, gdy pod wpływem Maneta nastąpiło rozjaśnienie palety barwnej. Artystka operowała czystą barwą, kładzioną różnorodnymi pociągnięciami pędzla, nie dochodząc do dywizjonizmu.

W studium olejnym *Róże*, posługując się gamą barwną o ściszonych akordach, artystka stworzyła symfonię rozplywających się kolorów szarobiałych i delikatnego różu, które wtopiła w zgniłozielone tło. Wspomniana zieleń różni się od poprzednio stosowanych, zyskała bowiem tonację bardziej świetlistą, a przebijający delikatnie kolor brunatny uległ też rozjaśnieniu. Równoległe do tego pojawiło się w obrazie współdziałanie światła i atmosfery, co doprowadziło do charakterystycznych wibracji rozartych plam barwnych.

¹⁴ H. Blum *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Kraków 1964, s. 74.



Ryc. 9. J. Pankiewicz *Topole*

Pankiewicz Józef (1866—1940)

10. *Topole*, ol., pł., 60×73, sygn.: Pankiewicz, nr inw. 1686, sprzedał Henryk Kowalczyk, Łódź.

W roku 1922 Fénéon w katalogu indywidualnej wystawy Pankiewicza¹⁵ sygnalizuje początek ewolucji, w jaką wkraczało wówczas malarstwo artysty: od charakterystycznego dla poprzedniego okresu, czystego, dekoracyjnego koloru — do obrazów, których kompozycja oparta była na możliwie obiektywnej wizji rzeczywistości. Malarstwo to było oparte nie tylko o kolor, lecz także o walor. W pracach tego okresu, posługując się równocześnie walorem i kolorem, zwęzał artysta paletę barwną, usuwając z płótna wszelką przypadkowość. W licznych pejzażach z południowej Francji, gdzie spędzał przeważnie urlopy, łączył Pankiewicz duże bogactwo materii malarskiej z klasyczną har-

¹⁵ *Exposition Joseph Pankiewicz*, opracowanie Fénéon, Paris 1922.

monią kompozycji, a płaszczyznę malarską i grę kolorów ze ścisłym oddaniem głębi¹⁶.

Cechy te posiada obraz *Topole*, zbudowany w oparciu o horyzontalny podział kolorystyczny, zestawiony z opozycyjnych tonów ciepłych i zimnych. Dolną część obrazu zajmują utrzymane w kolorze żółtym i brązowym pola ze snopkami. Górną strefę obrazu wypełniają granatowe i ciemnozielone topole na tle szarych i błękitnych gór. Zarówno snopki będące dominantą planu pierwszego, jak też topole stanowiące plan drugi potraktował artysta w formie syntetycznej i zwartej.

Obraz nosi wszelkie cechy charakterystycznych pejzaży z Samary, malowanych około roku 1926. Można więc przypuszczać, że obraz powstał prawdopodobnie w tym czasie.

Fedkowicz Jerzy (1891—1959)

11. *Martwa natura*, ol., pł., 69×64, sygn.: Fedkowicz, nr inw. 1649, sprzedała p. Bronicz, Kraków.

Malarstwo Fedkowicza rozwijało się w obrębie koloryzmu, dalekie jednak było od interpretacji impresjonistycznej. Dlatego też sztuka jego tworzyła biegun przeciwległy kapistów, z których obozem był zresztą związany dzięki temu samemu systemowi pojęć o malarstwie. Zasadniczy przełom, który nastąpił w malarstwie artysty około roku 1932, charakteryzował się stosowaniem gęsto nakładanych na szerokich polach, zróżnicowanych emalii farb. Powstające w ten sposób wrażenie dużej soczystości i barwności farb dobrze ujawnia się w martwych naturach, stających się probierzem jego sztuki. Cechy te posiada nabyta do zbiorów *Martwa natura*, w której artysta, rezygnując z przedstawienia przedmiotów w przestrzeni niematerialnej, pokazał misę z jabłkami i dzban wypełniony kwiatami na tle barwnej tkaniny, w którą wymienione formy się wtapiają. Dzban, misa, owoce, kwiaty i dekoracyjny kilim ulepione zostały z mokrej farby, która dała im soczystą, oleistą barwność. Farba pogrubiała puszystość kilimu i wtopionych w niego kwiatów. Całość powleczona została jakby stopem emalii, tworzącym rodzaj ceramicznej powłoki. Ciepłe barwy tła i przedmiotów, złożone z tonów szarobrunatnych i silnej czerwieni stołu, łagodzi granatowa serweta, która stanowi tak charakterystyczną, łagodną dominantę kolorystyczną. Analogiczne cechy posiada wiele martwych natur Fedkowicza w drugiej połowie lat trzydziestych, co pozwala datować omawiany obraz na ten sam okres¹⁷.

Rzepiński Czesław (1905)

12. *Słoneczniki*, ol., pł., 60×73, sygn.: Rzepiński, nr inw. 1652, sprzedał Czesław Rzepiński, Kraków.

W postawie i warsztacie twórczym Rzepińskiego zachodziły niejednokrotnie dosyć istotne zmiany. Swoiście rytmizowane kompozycje złożone z linearnych arabesek z końca lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych świad-

¹⁶ J. Czapski *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936, s. 95.

¹⁷ Z. Kępiński *Fedkowicz*, Warszawa 1969, ryc. 11, 12.



Ryc. 10. J. Fedkowicz *Martwa natura*

czą o stale trwającym obok portretu zamięszeniu do form roślinnych, których dekoracyjność była echem tradycji sztuki secesyjnej. W połowie lat sześćdziesiątych to rozdrobnienie form zostaje zahamowane. Artysta dąży do głębszej, malarskiej interpretacji prezentowanych form. W konsekwencji upraszcza on i syntetyzuje formę, którą jedynie w obrębie wewnętrznej struktury poszczególnych przedmiotów wzbogacają grubo kładzione plamy barwne.

Przykładem takiego rozwiązania są *Słoneczniki*¹⁸, namalowane w 1968 roku. Jednolitą symfonię czerwonego tła, wzbogaconego wewnętrznymi, jasnymi

¹⁸ *Katalog wystawy malarstwa Czesława Rzepińskiego*, BWA w Rzeszowie, Rzeszów 1968; *Katalog wystawy malarstwa i rysunków Czesława Rzepińskiego*, TPSP w Krakowie, Kraków 1969.



Ryc. 11. C. Rzepiński *Słoneczniki*

rozbłyskami, uzupełniają czerwone plamy kwiatów, w których równocześnie zjawiają się zimne tonacje koloru granatowego, niebieskiego (również na wazonie) i zielonego. Spłaszczona kompozycja ukazana została na tle zabudowanym płasko traktowanymi plamami. Nie oświetlone płaszczyzny barwne obrazu, których światłem jest kolor, sprawiają, że pozbawione przestrzenności elementy współistnieją tylko jako bogato zróżnicowany związek kolorystyczny świecących barw, w pozornie jednolitych plamach barwnych elementów składowych obrazu odkrywany gęsto i rytmicznie położoną farbą o bogatych odcieniach kolorystycznych.

13. *Portret w czerwieni*, ol., pł., 81×100, sygn.: Rzepiński, nr inw. 1653, sprzedał Czesław Rzepiński, Kraków.

Omówione poprzednio doświadczenia malarskie Rzepińskiego drugiej połowy lat sześćdziesiątych odnajdujemy także w *Portrecie w czerwieni*¹⁹, namalowanym w 1968 roku.

¹⁹ *Katalog wystawy malarstwa i rysunków Czesława Rzepińskiego*, poz. kat. 33; *IV Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego ZPAP*, Wydział Kultury WRN, Szczecińskie Towarzystwo Kultury, Szczecin 1968, poz. kat. 203, repr.

Podobnie jak większość martwych natur, aktów i portretów również i ten pokazany został na tle wnętrza. Składają się na nie trójstrefowe fragmenty pokoju oraz wielobarwna, delikatna symfonia kolorystyczna wysokiego fotela. To bezpośrednio, po matissowsku potraktowane tło stanowi właściwą oprawę dla zróżnicowanej czerwieni, różu i żółci stroju dziewczyny, której twarz okalają czarne włosy. Cechą charakterystyczną dla wielu obrazów omawianego okresu jest wprowadzone również w *Portrecie w czerwieni* wnętrze złożone z wertykalnych, niesymetrycznych podziałów kolorystycznych.

Gierowski Stefan (1925)

14. *Kompozycja CLXX*, ol., pł., 120×215,5, nr inw. 1654, sprzedał Stefan Gierowski, Warszawa.

W twórczości Gierowskiego, poczynając od lat 1955—1956 uderza czystość i konsekwencja w przeprowadzaniu malarskiego zamiaru. Dochodzi do tego umiar i delikatność w traktowaniu malarskiego tworzywa. Brak w tych obrazach przedmiotowego świata.

*Kompozycja CLXX*²⁰, namalowana w 1968 roku, reprezentuje ten kierunek sztuki artysty, który wiedzie do nowych poszukiwań z pogranicza optyki i kinetyki. Monumentalnym przestrzeniom nadany zostaje nieustanny ruch. Kierunek ruchu w omawianym obrazie wyznaczają nieco jaśniejsze rozrzedzenia, rozbijające czerń kosmicznego tła. Wreszcie czynnikiem dynamizującym są przecinające niespokojną czerń powierzchni obrazu, niczym wektory kierunkowe, dwie białe smugi, z których jedna wzbogacona została kolorem brązowym, a druga żółtym i niebieskim.

Obraz reprezentuje te tendencje w twórczości artysty, w których dąży on do możliwie najbardziej syntetycznego i zwięzłego określenia przestrzeni.



²⁰ XXXIV Esposizione Biennale Internazionale D'Arte 1968, Venezia 1968, poz. kat. 201.

НОВЫЕ КАРТИНЫ В ФОНДАХ СВЕНТОКШИСКОГО МУЗЕЯ (1969)

Собрания польской живописи пополнились четырнадцатью новыми картинами. Среди них находятся типичные для келецкой галереи полотна, представляющие собой пейзажную и жанровую живопись второй половины 19 и начала 20. века.

Самой выдающейся является картина Юзефа Шерментовского „Вид Кемпы Пулавской” (1872), считающаяся одним из самых зрелых произведений так называемого парижского периода творчества художника. Вот остальные картины этой группы: Юзефа Шерментовского „Вид на Карчувку” (1866—1868), Ипполита Липиньского „Возвращение с жатвы” (1872), Юзефа Хелмоньского „Весенняя распутица” (1887—1893), Яна Станиславского „Степной ландшафт” (1900—1906).

Келецкий музей гордится тем, что в его коллекции польской живописи имеется много выдающихся произведений представителя символизма Яцека Мальчевского. Это собрание пополнилось „Портретом мужчины в профиль” (1876) и „Пейзажем с маленьким костелом” (1901). Особенно ценным приобретением является последняя из названных картин, принадлежащая к интересной, хотя небольшой группе камерных пейзажных этюдов 1901—1909 годов.

С сецессионом связан выдающийся портрет, созданный в 1905 г. Станиславом Выспяньским и изображающий Элизу Пареньскую. Следует подчеркнуть, что существуют два мало отличающиеся друг от друга варианта этого портрета. Второй из них является собственностью Национального музея в Варшаве.

Творчество польской артистки Ольги Бознаньской, которая работала за границей, главным образом в Париже, представлено картиной „Розы” (1907).

Свентокшиский музей славится тем, что ему принадлежит „Портрет девочки в красном платье”, одна из самых выдающихся работ Юзефа Панкевича, представителя польского колоризма. Теперь в фондах музея оказалась еще одна картина художника — пейзаж „Тополя”, выполненный приблизительно в 1926 г. на юге Франции, в районе Самары.

В Картинной галерее хранятся произведения польской живописи от 17 в. до наших дней. Поэтому среди новых приобретений оказались полотна современных художников. К этой группе картин относятся: Юзефа Федковича „Натюрморт” (ок. 1936), Чеслава Жепиньского „Подсолнухи” (1968) и „Портрет в красном” (1968), Стефана Геровского „Композиция CLXX” (1968).

NEW PAINTINGS IN THE COLLECTIONS OF THE ŚWIĘTOKRZYSKIE MUSEUM (1969)

Fourteen new items have been included in the collection of Polish painting. Among their number there are several pieces representative of the landscape and genre-painting which is so frequently encountered in the Kielce gallery.

The most outstanding and valuable piece is the *View of Kępa Puławska* by Józef Szermentowski (painted 1872). This painting belongs among the artist's most mature works dating from his so-called Paris period. Other paintings in that category are: *View of Karczówka* (1866—1868) by Józef Szermentowski; *Home from harvesting* (1872) by Hipolit Lipiński; *Spring thaw* (1887—1893) by Józef Chełmoński; *Steppe Landscape* (1900—1906) by Jan Stanisławski.

The collection of Polish paintings in the Kielce Museum can boast of housing a considerable number of outstanding works by Jacek Malczewski, the eminent representative of Polish symbolism. Two pieces have been added to those. They are the *Portrait of a man: profile* (1876) and the *Landscape with a church* (1901). The latter is a particularly valuable acquisition: it belongs to an interesting, albeit not numerous, group of small-scene landscape studies dating from the years between 1901 and 1909.

The remarkable portrait of Eliza Pareńska, painted in 1905 by Stanisław Wyspiański, is closely related to the „art nouveau” school. It is worth noting that there exist two versions of that portrait, with only insignificant differences between them. The other version is in the National Museum in Warsaw.

The work of Olga Boznańska, the Polish painter who worked abroad, chiefly in Paris, is represented here by the *Roses*, painted in 1907.

The Świętokrzyskie Museum can boast of having the *Portrait of a girl in a red dress* by Józef Pankiewicz, the prominent representative of Polish colourism, in its collections. Now another piece by Pankiewicz has joined it: his landscape *Poplars*, painted about 1926 in the neighbourhood of Samara in the south of France.

The Gallery of Painting contains a representative collection of Polish schools of painting from the seventeenth century to the present day. That is why, among the new acquisitions, there are also included works by our contemporary artists, those active at present and those who have only recently died. In that group are: *Still life* (c. 1936) by Jerzy Fedkowicz; *Sunflowers* (1968) and *Portrait in red* (1968) by Czesław Rzepiński; *Composition CLXX* (1968) by Stefan Gierowski.