

KONRAD SZUROWSKI

ANTONI MICHALAK JAKO PORTRECISTA¹

Antoni Michalak urodził się 17 V 1902 r. we wsi Kozłów Szlachecki pow. Sochaczew². W latach 1915-1918 przebywał w Odessie i uczęszczał do Chudożestwiennogo Ucziliszcza, gdzie rozpoczęła się jego edukacja artystyczna pod kierunkiem Dwornikowa, Krajniewa, Marmone, Popowa i Konstandiego.

Późną jesienią 1918 r. powrócił do kraju do Warszawy, gdzie w bardzo przyspieszonym tempie ukończył kurs klasy rysunkowej. Wykładowcami byli tam S. Kauzik, wychowanek Petersburskiej Akademii, i Miłosz Kotarbiński. Latem 1919 r. wyjechał Michalak na pierwszy plener do Płocka, który prowadzony był przez Konrada Krzyżanowskiego. W tym też roku podjął studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kotarbińskiego. Studia te trwały rok, przerwała je wojna 1920 roku.

Latem 1921 r., bezpośrednio po powrocie z wojska, pojechał Michalak na plener w Kartuzach, prowadzony przez Krzyżanowskiego i Adama Rychtarskiego. W 1922 r., również na plenerze w Kartuzach, zetknął się po raz pierwszy z Tadeuszem Pruszkowskim. Był to pierwszy kontakt z artystą, który miał potem decydujący wpływ na rozwój jego talentu.

Z początkiem 1923 r., po egzaminie wstępnym, rozpoczął Michalak studia na trzecim roku świeżo zreformowanej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni T. Pruszkowskiego. T. Pruszkowski (1888—1942), uczeń K. Krzyżanowskiego, uprawiał malarstwo efektowne, wirtuozowskie, mające wiele wspólnego z brawurową, lśniącą fakturą

¹ Fragmenty pracy magisterskiej pt. *Malarstwo Antoniego Michalaka* napisanej pod kierunkiem doc. dra Antoniego Maślińskiego. Katolicki Uniwersytet Lubelski. Wydział Humanistyczny. Historia Sztuki (studium eksternistyczne) 1972.

² H. Volmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*, Leipzig od 1938 r. Ponadto bardziej szczegółowe dane biograficzne zaczerpnięte z maszynopisu życiorysu sporządzonego przez A. Michalaka w 1969 r.

malowanych *prima vista* obrazów K. Krzyżanowskiego. Mimo że Pruszkowski poznał Paryż, i to w czasach, gdy wrzał on od nowych prądów (lata 1910-1911), pozostał obojętny na najnowsze tendencje sztuki francuskiej. Urzekli go Frans Hals, Velasquez, Zorn, Sierow. Nieco stylizował, lecz nad stylizacją brała górę werwa, z jaką rzucał spontanicznie na płótna swe realistyczne portrety, martwe natury i kompozycje figuralne. Lubił mocne kontrasty walorowe, lubił zdecydowanie określać kolor. Szczególnie pociągały go głębokie, nasycone róże, zielenie, fiolety³. Pruszkowski był doskonałym wprost pedagogiem. Znamienny jest fakt, że wszyscy ówczesni jego uczniowie, jak również studenci innych pracowni, zgodnie podkreślają niezwykle koleżeńską atmosferę otaczającą mistrza i jego podopiecznych, dla których był przewodnikiem zarówno w kręgu spraw bezpośrednio związanych ze sztuką jak i w życiu codziennym. Ciesząc się ogromnym autorytetem wśród studentów, potrafił Pruszkowski zaszcześcić im podobne do swoich poglądy i upodobania estetyczne: zafascynowanie malarstwem dawnych epok, programowy realizm, niechęć do impresjonizmu francuskiego i wszystkich jego następstw, staranne rzemiosło oparte o solidną wiedzę technologiczną. Warto też zwrócić uwagę na to, że upaństwowiona i zreformowana Szkoła Sztuk Pięknych posiadała dość wszechstronny, nie spotykany dotąd na gruncie polskim program kształcenia. W celu wszechstronnego wykształcenia i równocześnie przygotowania absolwentów do sprostania zadaniom, jakie artystom stawiać może społeczne zapotrzebowanie na sztukę użytkową, zorganizowano w szkole pracownie kompozycji brył i płaszczyzn, architektury monumentalnej, nauczano technik malarstwa dekoracyjnego, liternictwa, historii sztuki, perspektywy i geometrii wykreślnej⁴. Michalak uczęszczał do pracowni Pruszkowskiego trzy lata, do roku 1925⁵.

Co roku latem brał też udział w plenerach w Kazimierzu nad Wisłą, które zapoczątkował Pruszkowski w 1923 r. W roku 1925 namalował Michalak swój obraz dyplomowy *Bajka o szczęśliwym człowieku*. Była to duża wielopostaciowa kompozycja o charakterze anegdotycznym, umieszczona w kazimierzowskich realiach.

Ukończenie studiów uświetnione było uroczystymi wyzwolinami, wprowadzonymi wówczas po raz pierwszy w pracowni Pruszkowskiego,

³ M. Sterling, *Tadeusz Pruszkowski*, „Sztuka i Artysta”, 1924, nr 1; St. Rutkowski, *Tadeusz Ruszkowski*, „Sztuki Piękne” 1927, nr 4; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław — Warszawa — Kraków, t. 3 s. 267.

⁴ K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965.

⁵ *Ibidem*, s. 192, z tym, że dyplom odebrał Michalak dopiero w 1933 r. i tę datę podaje Piwocki jako datę ukończenia studiów.

oraz związaniem się z właśnie utworzonym z pierwszych uczniów Pruszkowskiego „Bractwem św. Łukasza”. W skład grupy weszli: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliaasz Kanarek, Edward Kokozsko, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Tadeusz Pruszkowski, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra i Jan Zamoyski. Członkowie bractwa nie sprecyzowali jakiegoś określonego programu. Byli grupą koleżeńską wspólnie wystawiającą. Jednak na skutek tego, że byli uczniami Pruszkowskiego i nadal znajdowali się pod jego wpływem był on też członkiem bractwa), szczególnie przez pierwsze lata działalności, stanowili zespół dość jednolity w sposobie wypowiedzania się i kontynuujący wpojony przez mistrza antyimpresjonistyczny realizm, oparty na klasycznym drobiazgowym rysunku i solidnym rzemiośle, dzięki któremu obrazy ich często wręcz naśladowały fakturą i „muzealnym tonem” obrazy dawnych mistrzów. Jeśli chodzi o znalezienie analogii dla ich twórczości w sztuce lat dwudziestych XX w w Europie, to najbliższa wydaje się być działalność niemieckich neoekspresjonistów z grupą „Neue Sachlichkeit” na czele. „Bractwo św. Łukasza” organizuje swoje wystawy w Zachęcie w Warszawie w latach 1928, 1929, 1932 i 1938. Rok 1939 (wybuch wojny) przerywa działalność grupy, a po wojnie już nie dochodzi do ponownego jej scalenia i każdy z artystów, który przeżył okupację, kontynuuje twórczość już na własny rachunek.

W jesieni 1925 r. wyjechał Michalak do Paryża, gdzie kontaktował się z M. Kislingiem, E. Żakiem, J. Pankiewiczem, odwiedził pracownię Legera i T. Makowskiego, ale przede wszystkim przeprowadzał gruntowne studia w Luwrze. Z Paryża odbył podróż na południe Francji, a następnie przez Włochy i Wiedeń powrócił jesienią 1926 r. do Warszawy.

W 1928 r. wziął udział w pierwszej wystawie bractwa, a w 1929 w drugiej oraz w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W 1930 r. z W. Borowskim, J. Wydrą, L. Ślodzińskim, K. Sichulskim i F. Pautschem reprezentował Polskę na międzynarodowej wystawie malarstwa w Carnegie Institute w Pittsburgu w USA. Wystawa ta była przeglądem sztuki europejskiej. Brali w niej udział m. in. Picasso, Braque, Bonnard, Derain, Matisse, Nolde, Chirico⁶. W 1931 r. na wystawie sztuki religijnej w Padwie obraz Michalaka *Ukrzyżowanie* nagrodzony został złotym medalem⁷. W 1932 r. brał udział w wystawie w Rapperswillu oraz w trzeciej wystawie Bractwa w warszawskiej Zachęcie.

⁶ „Twenty ninth International Exhibition of Paintings” Carnegie Institute Pittsburg october 16 — december 7—1930 oraz katalogi wystaw Carnegie Institute z lat 1935 i 1937.

⁷ *Galeria Lubelska* pod redakcją dr St. Michalczuka, ze wstępem I. J. Kamińskiego, Lublin 1970

W 1933 r. artysta wyjechał do Lwowa, gdzie objął stanowisko wykładowcy w Instytucie Sztuki we Lwowie, nie zaniedbując twórczości i działalności wystawienniczej. W 1933 roku brał udział w ekspozycji sztuki polskiej w Moskwie oraz w wystawie „Kazimierz Dolny w malarstwie” w warszawskim salonie IPS-u. W roku 1934 wystawia w Rydze i Tallinie, bierze udział w Wystawie Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie oraz w Biennale w Wenecji. Lato tego roku spędził Michalak we Włoszech. W 1935 roku bierze udział w Wystawie Sztuki Polskiej w Berlinie oraz po raz drugi w Carnegie Institute.

W 1936 r. zrealizował plafon w sklepie Wedla w Warszawie przy ul. Szpitalnej. Równocześnie rozpoczął prace nad kartonami do witraży dla katedry warszawskiej. Tego też roku zdobył nagrodę Prezydenta Miasta Warszawy na wystawie malarstwa Salon Bloku ZAP. Następnym rokiem zajęła realizacja witrażu św. Stanisława dla katedry warszawskiej. W związku z tym wyjeżdżał Michalak do Paryża, Chartres i Bourges, gdzie studiował średniowieczne witraże. Będąc w Paryżu odwiedził pracownię Olgi Boznańskiej.

Również w 1937 na wystawie malarstwa w Paryżu otrzymał Dyplom Honorowy oraz brał udział już po raz trzeci w wystawie w Carnegie Institute w Pittsburgu. W 1938 r. został zaproszony do udziału w wystawie ekskluzywnego krakowskiego towarzystwa „Sztuka” oraz wspólnie z J. Wydrą wystawiał większy zestaw prac w krakowskim Pałacu Sztuki. W tym roku odbyła się w Zachęcie w Warszawie czwarta i ostatnia już wspólna wystawa członków Bractwa św. Łukasza. Równocześnie członkowie Bractwa wykonali siedem dużych kompozycji dekoracyjnych, ilustrujących ważne wydarzenia z historii Polski, a przeznaczonych na Wystawę Światową w Nowym Jorku. Michalak brał czynny udział w tych pracach ciekawych o tyle, że Bractwo spróbowało tym razem zespołowej pracy nad poszczególnymi kompozycjami. W kwietniu 1939 r. w Pałacu Sztuki w Krakowie została otwarta duża indywidualna wystawa malarstwa Michalaka.

Wrzesień zastał malarza w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie właśnie zdecydował się osiąść na stałe. Czas okupacji spędził przebywając na zmianę w Kazimierzu i pobliskim Dratowie (dziś Zagłoba), w majątku Marii Kleniewskiej. Kontynuował teraz głównie malarstwo portretowe, ale równocześnie narodziła się koncepcja pokrycia wnętrza prezbiterium kościoła w Dratowie malarstwem freskowym. Praca nad realizacją tego pomysłu w warunkach okupacyjnych zajęła malarzowi niemal dwa lata, a i tak zdołał wykonać jedynie część całej kompozycji, pokrywając freskiem ścianę wschodnią za ołtarzem głównym. W tym samym kościele odbył się w 1941 r. ślub A. Michalaka z Marią Chylewską z Kazimierza. W latach okupacji powstało też nieco kompozycji o tematyce reli-

gijnej. Mimo, że malarstwo stanowiło sens życia tego człowieka, nawiązał też kontakty z podziemiem. W jego domu krzyżowały się drogi AK i Batalionów Chłopskich. W momencie dojścia Armii Czerwonej do Wisły i w pierwszych miesiącach władzy ludowej czuwał Michalak nad zabezpieczeniem zabytków Kazimierza.

W roku 1946 brał udział w wystawie ZPAP w Lublinie. W 1948 r. wykonał cztery dekoracyjne malowidła na Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu.

W tym też czasie rozpoczął wieloletnią pracę na Wydziale Humanistycznym KUL prowadząc ze studentami historii sztuki zajęcia z zakresu malarstwa, rysunku i technologii plastycznej. Pracę tę kontynuował z przerwami do 1969 r.

W 1949 rozpoczął trudne dzieło konserwacji polichromii w Aula Leopoldina Uniwersytetu Wrocławskiego oraz trwające kilka lat prace w zespole restaurującym wnętrze katedry wrocławskiej. Wykonał tam duży witraż w północnym oknie transeptowym i cztery małe w kaplicach; namalował też obrazy do ołtarzy w tych kaplicach. Równocześnie powstało wiele portretów osób z kręgów naukowych środowiska wrocławskiego. W 1950 roku brał udział w Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie. Również w Lublinie i Kazimierzu powstało w latach pięćdziesiątych wiele portretów profesorów uczelni lubelskich i osób duchownych. W 1958 r. odbył artysta podróż do Rzymu, gdzie też powstało kilka portretów. W latach 1959 i 1964 dwukrotnie przebywał w USA. Szczególnie drugi, znacznie dłuższy pobyt obfitował w realizację zamówień na portrety. Równoległe powstawały liczne obrazy o treści religijnej przeznaczone do z góry określonych wnętrz kościelnych. W listopadzie 1967 r. w Klubie MPiK w Lublinie była czynna wystawa rysunkowych studiów portretowych Michalaka.

W 1969 r. przerwał pracę pedagogiczną na KUL-u i wkrótce potem zapadł poważnie na zdrowiu. Nawet w tym bardzo niesprzyjającym twórczości okresie, w czasie pobytu w szpitalu, powstało sporo rysunkowych portretów. Powrót do domu w Kazimierzu znów postawił artystę przed sztalugami. W lipcu 1971 r. w Muzeum Narodowym w Toruniu otwarta została duża, retrospektywna wystawa dzieł Michalaka. Liczebnie przeważały na niej płótna z okresu do 1939 r., ale były też portrety z lat ostatnich.

Już od najwcześniejszych lat studenckich zdradzał Michalak zainteresowanie portretem. Nie bez znaczenia jest tu zapewne fakt, że był on przez krótki okres czasu uczniem Konrada Krzyżanowskiego, a następnie dłużej Tadeusza Pruszkowskiego. W twórczości obu tych malarzy portret zajmuje poczesne miejsce. Z lat studenckich zachowało się w zbiorach Michalaka kilka studiów portretowych, między innymi mło-

dzieńcze autoportrety i studium głowy ojca, wykonane węglem, sanguiną lub kredką. Bryły głów mocno określone walorem z jasnymi plamami połyskliwie kładzionych światel. Również w obrazach olejnych z tego okresu, w kompozycjach figuralnych, często o charakterze anegdotycznym lub rodzajowym, jedno lub wielopostaciowych, zdradza się Michalak ze swym „zacięciem” portretowym. Na przykład w licznych obrazach, do których pozował kazimierzowski ślepiec Kozdroń (portretowali go i inni uczniowie Pruszkowskiego), nie jest on anonimowym modelem, lecz postacią, której twarz stała się przedmiotem studiów nie tylko światłocienia, koloru i waloru, ale również charakteru, wyrazu życia. I później w obrazach bardziej dojrzałych, jak dyplomowa *Bajka o człowieku szczęśliwym* (1925) (il. 1), *Zdjęcie z krzyża* (1926), *Stygmatyzacja św. Franciszka* (1927) rozpoznajemy z łatwością Kozdronia, przy czym w *Zajęciu z krzyża* pozował zarówno do postaci Chrystusa jak i jednego z czterech Apostołów. Również i pozostałe postacie tych wielofigurowych kompozycji mają twarze zindywidualizowane, świadczące o portretowym ich traktowaniu.

W tym wczesnym okresie twórczości portret jako osobny gatunek malarstwa pojawia się stosunkowo rzadko. Portrety Moniki Żeromskiej, pana Chłapowskiego, Rosjanki pani Forszteter i Tadeusza Cieśliewskiego (syna) — to wszystko, co z tej dziedziny powstało do roku 1927.

Rok następny — to sukces I wystawy Bractwa św. Łukasza, pozytywne recenzje w prasie warszawskiej, a co za tym idzie — wzrost popularności młodych twórców i zamówienia na portrety. Michalak maluje portrety Stanisława Michalskiego, Janiny Mortkowiczowej i profesora Hryniewieckiego. Z 1929 r. pochodzą portrety rodziny Kuncewiczów: Marii, Jerzego i Witolda (ten ostatni rysunkowy) i interesujący portret *Pani z tacą* (il. 2). Jego asymetryczna kompozycja robi wrażenie kadru fotograficznego, utrwalającego moment balansowania tacą. Wrażenie to pogłębia jeszcze silne światło skierowane prawie na wprost i z bliskiej odległości, jak gdyby światło lampy błyskowej. W jasno oświetlonej twarzy mocnymi punktami przyciągającymi wzrok widzą się dwa ciemne, błyszczące punkty oczu. Jasna plama twarzy i dekoltu wraz z bielą kołnierzyka i piękną, białą, martwą naturą na tacy kontrastują silnie z ciemną suknią, włosami i płytką głębią drugiego planu, w którego mrokach roztapiają się miękko kontury sukni. Obraz ten wyróżnia się urozmaiconą fakturą (ściana, martwa natura na tacy), nie tak gładką i lśniącą jak w równoległe tworzonych kompozycjach religijnych. Wiele partii obrazu nosi ślady wielowarstwowego nakładania gęstej farby, stosowania przecierek prawie suchym pędzlem. Natomiast ręka, włosy i twarz zdają się być namalowane jakby od pierwszego razu, zdecydowanymi pociągnięciami miękkiego pędzelka; to wszystko

plus wyraz twarzy portretowanej, ciemne punkty oczu, kontrasty światła i mroku zdradza wpływy dawnego nauczyciela K. Krzyżanowskiego.

W kompozycjach o treściach religijnych, dużych płótnach, wierny jest Michalak na ogół zasadom wyniesionym z pracowni Pruszkowskiego. Obrazy są ciemne, rozświetlone błyskami światła z nieokreślonego źródła, kładącego się licznymi błyskami na gładkich, jakby metalicznych formach ciał, ubiorów i wszystkich przedmiotów starannie okonturowanych rysunkiem drobiazgowym, szczegółowo opisującym każdy detal. Gładka faktura tych obrazów i stosowane często laserunki pozwalały tym bardziej wyprowadzić to malarstwo z tradycji hiszpańskiego baroku, malarstwa niderlandzkiego XV w i Grünewalda⁸.

W malarstwie portretowym dostrzegamy stopniowe, lecz coraz śmielsze wzbogacanie materii malarskiej przez nakładanie gęstej, matowej farby warstwami jedną na drugą, przez równoległe stosowanie w obrazie partii namalowanych od jednego razu i partii, do których artysta powracał wielokrotnie w licznych przecierkach i laserunkach. Równocześnie daje się zauważyć odmienne traktowanie koloru. Staje się on często wrażliwy, delikatny, zróżnicowany w świetle i cieniu nie tylko walorem, ale i temperaturą. Cienie zaś zabarwiają się kolorem odbitym od intensywnych w barwie partii oświetlonych. Na uwagę zasługuje tu jeden z portretów pani Klichowej w woalce, o bogato urozmaiconej fakturze, dzięki delikatnym laserunkom na grubej warstwie poprzednich podmalowań i utrzymany w delikatnej szaroróżowej barwie oraz impresjonistyczny wprost portret prof. Edwarda Klicha namalowany zapewne przez jedno pozowanie, pośpieszny, ale trafny w każdym dotknięciu pędzla, podobny w kolorycie do poprzedniego i podobnie niewielkiego formatu. Oba z 1933 r. Z tego czasu wymienić należy portrety: Marii Kuncewiczowej, Hanny Mortkiewiczowej, Jana Wydry, Ireny Kunickiej oraz dwa portrety dziewczęce. Jeden z nich *Dziewczyna z różą* z 1932 r. namalowany szerokim pędzlem, miękko modelującym rysy twarzy i krągłość ramion. Budowany kolorem na sposób nieco cezannowski. Drugi *Dziewczyna z jukką* (il. 3) z 1933 r. zaginiony i jak wnioskować można jedynie z czarno-białej reprodukcji, rozegrany jest również głównie kolorem, bez wyraźnych kontrastów walorowych. Rysunek, ściśle zespolony z formą, nie zdradza konturem swej obecności. Faktura jest urozmaicona, złożona z licznych, drobnych, wielokrotnych uderzeń pędzla o zmiennym kierunku pociągnięć. Rozproszone światło jedynie łagodnie modeluje wypukłość form. Przechylenie głowy i ręce o smukłych palcach, z rozchylenia których wysypują się miękkie płatki

⁸ T. Dobrowolski, op. cit., t. 3 s. 270.

kwiatów, stwarzają swoisty nastrój lirycznej zadumy. Sposób potraktowania modelu świadczy, że malarzowi chodziło raczej o poetycką kompozycję figuralną niż portret, w ścisłym tego słowa znaczeniu, co stawia ten obraz na raczej wyjątkowym miejscu w dorobku artysty o tak wyraźnych upodobaniach do studiowania fizjonomii modelu. *Dziewczyna z jukką* i nieco wcześniejsza *Dziewczyna z różą* bardzo odległe są w nastroju i sposobie malowania od patetycznych wielkich płócien typu *Ukrzyżowanie*, *Święta Magdalena* czy *Stygmatyzacja św. Franciszka* mimo, że realizacje tych dwóch gatunków malarstwa są niemal równoczesne. Dualizm sprowadzający się do wyraźnego kontrastu między monumentalizmem ekspresyjnych, wizjonerskich, utrzymanych w muzealnym ciemnym tonie obrazów religijnych a nastrojowym, skłaniającym się ku impresjonizmowi, realizmem kameralnych portretów, zarysowuje się szczególnie wyraźnie w twórczości Michalaka właśnie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych.

W latach 1933-1939 związany był Michalak z Instytutem Sztuki we Lwowie, gdzie prowadził między innymi zajęcia z zakresu malarstwa dekoracyjnego. Spowodowało to, że i w jego twórczości w owym okresie znajdują się realizacje z tej dziedziny. Podjął też Michalak próbę stworzenia jeszcze jednej dużej kompozycji figuralnej pt. *Exodus — kompozycja heroiczna*, o wymowie symbolicznej.

Nie zaniedbał jednak portretu. Z roku 1936 pochodzi świetny pod względem charakterystyki modelu portret prof. Jakuba Parnasa. Tęgi, krwisty na twarzy blondyn siedzi śmiało rozparty na krześle, rozsadzając wprost ramy płótna tężyzną opiętego jasnym garniturem korpusu i rękami wspartymi szeroko na kolanach. Jasna gama niebieskawych szarości ubrania, ciepłej bieli koszuli, złotawego koloru tła i żywa czerwień policzków decydują o kolorystyce portretu. Całość malowana zamasytymi uderzeniami szerokiego pędzla i szpachli. Z tego samego roku pochodzi najbogatszy chyba kolorystycznie portret Wandy Hoffmanowej *Pani w czerwieni* (il. 4). Portretowana w jaskrawo czerwonej sukni, z której kolorem korespondują uszmkowane usta, w granatowym kapeluszu z daszkiem ocieniającym czoło, siedzi swobodnie podana nieco ku przodowi, lekko pochylona w lewo, lewą ręką wsparta o kolana. Kiść dłoni o długich, pięknych palcach zwisa swobodnie ku dołowi. Prawa ręka podtrzymuje zapięcie zakietu. Linie układu ramion harmonizują z upozowaniem modelki i stanowią istotny element kompozycji obrazu. Tło stanowi nieokreślona bliżej płaszczyzna mieniąca się błękitem, fioletem z przebłyskami różu i zielenią. W sumie tło jest chłodne w porównaniu z gorącą czerwienią sukni i ciepłą karnacją ciała. Wymukłe ręce zdobią impresjonistycznie namalowane klejnoty. Podobnie

namalowana jest broszka pod szyją. Ostre światło nabrało koloru i obraz pełen jest powietrza i przestrzeni uzyskanej czysto malarskimi, kolorystycznymi środkami. Farba nakładana grubo i wielokrotnie wskazuje na długi proces twórczy, w miarę którego pogłębiały się walory warsztatowe płótna. Z tego też mniej więcej czasu pochodzi *Portret pani w niebieskich rękawiczkach*. Jest również bogaty fakturalnie i kolorystycznie, jednak jak można sądzić z kolorowej fotografii w zbiorach malarza (oryginał znajduje się w USA.) utrzymany jest w zupełnie odmiennej gramie barwnej, ze zdecydowaną przewagą szerokiego wachlarza jasnych błękitów. Z *Panią w czerwieni* łączy go również wyszukany układ rąk portretowanej. Nieco wcześniejszy, bo z 1935 r., portret *Pani z pieskiem*, złotawy w ogólnym kolorycie, z plamą brązowej czerni ratlerka i czerwonawą karnacją zarumienionych policzków, co zresztą staje się cechą powtarzającą się w portretach Michalaka, posiada gładszą i bardziej lśniąca powierzchnię, a sposobem potraktowania modelu i wyraźnymi ekspresyjnymi smugami pociągnięć pędzla każe ponownie myśleć o wpływach K. Krzyżanowskiego. W tych latach powstały również między innymi portrety A. Lauterbacha, pani Tombaka i portret hucułki.

Podsumowując malarstwo portretowe Michalaka z lat trzydziestych, stwierdzić należy duży, konsekwentny krok w kierunku koloryzmu. W kierunku bogatych, śmiałych zestawień kolorystycznych, bardziej subtelnych niuansów walorowych, przeciwstawiania i równoważenia barw ciepłych i zimnych, stosowania zróżnicowanej materii malarskiej. Światło ciągle odgrywa w nich wielką rolę, lecz nie ślizga się jedynie po gładkich powierzchniach, ale na sposób impresjonistyczny odbijając się od nich przydaje im koloru, mieni się refleksami, rozprasza się i wypełnia sobą całą malarską przestrzeń. To przykładanie wagi do warsztatu nie odbija się wcale ujemnie na psychologicznej prawdzie o portretowanym, która ciągle dla Michalaka jest problemem pierwszoplanowym w każdym studium portretowym. Ówczesny koloryzm portretów Michalaka bez wątplenia sprzeczny jest z „antyfrancuską” postawą wyniesioną z pracowni Pruszkowskiego, lecz z drugiej strony jest zgodny z głoszoną przez niego zasadą swobody twórczej wypowiedzi z przekonaniem, że każdy twórca sam ma prawo i obowiązek sięgać po takie środki wyrazu, jakie w danym momencie uważa za słuszne i nieodzowne.

W latach okupacji powstały dalsze portrety ludzi bliskich, z którymi dzielił artysta trudy i niebezpieczeństwa codziennego życia. Uduchowiony portret ks. Kornilowicza (il. 5) nacechowany jest nieco oschłym realizmem. Jasna plama twarzy o ostro i drobniawczo narysowanych rysach odcina się od granatu tła, z którym kontrastuje czerwień oprawy utrzymanego w ręku brewiarza. Następnie namalował dwa portrety pani

Kleniewskiej, Witolda i Haliny Iłakowiczów i ich synów Jerzego i Witolda i wreszcie portret pani Heleny Garszyńskiej znany jako *Pani z filiżanką* (il. 6). Jest w nim też ów ostry realizm, podobnie jak w wizerunku ks. Kornilowicza, lecz malarsko wzbogacony i wysubtelniony, psychologicznie głębszy. Zwraca uwagę wyraz twarzy portretowanej pełen zamyslenia, wewnętrznej troski i dobroci. Uderza połączenie smutku w wyrazie oczu z lekkim półuśmiechem ust. Światło padające jakby z okna przy szarym nieco pochmurnym dniu, delikatnie rzeźbi rysy twarzy i plastykę rąk. Wrażenie ciszy, ciepła i spokoju zwiększa jeszcze szaroróżowawy ciepły koloryt obrazu. Z tym wszystkim harmonizuje wzorzysty szal o walorach dekoracyjnych oraz tonące w mroku tła oparcie stylowego fotela.

Na pierwsze lata po wyzwoleniu przypada znów powstanie kilku portretów, między innymi bezpośrednio po wkroczeniu Armii Czerwonej wykonał Michalak serię rysunkowych portretów oficerów sztabu Żukowa, następnie portrety dzieci Stanisława Magierskiego. Z 1949 r. pochodzi portret prof. Morelowskiego (il. 7), założyciela sekcji historii sztuki na KUL w 1945 r. Zakomponowany w trójkącie, którego podstawę stanowią ręce trzymające zamkniętą książkę, a szczyt świetnie namalowana głowa o regularnych, wymodelowanych światłocieniem rysach twarzy. Pionowa oś kompozycji przesunięta jest zdecydowanie w lewo. Swobodnie zarzucony na ramiona płaszcz ze stojącym kołnierzem stanowi, obok akcentu naturalności, dyskretne upozowanie w guście romantyzmu. Szabla w tle na ścianie podkreśla to jeszcze mocniej, będąc równocześnie aluzją do historycznych zainteresowań i rodowych sentymentów profesora. Delikatny szarozielonkawy koloryt z ciepłymi tonami na twarzy i rękach oraz bogato lecz delikatnie różnicowany walor ściśle wiążą się z wyrazem spokojnego skupienia, graniczącego z głęboką zadumą na twarzy portretowanego. Artysta wykonał też replikę portretu prof. Morelowskiego w technice freskowej w gmachu KUL w Zakładzie Historii Sztuki. Znajdowała się tam ona do czasu generalnego remontu wschodniego skrzydła gmachu w 1970 r.

Z początku lat pięćdziesiątych pochodzą portrety: prof. Kamila Stefko, pani Wysłouchowej, pani Witkowskiej (pastel), prof. St. Kulczyńskiego, prof. Wysłoucha. Lata następne przynoszą nowe portrety, wśród nich bpa. Kałwy, ks. rektora Słomkowskiego, bpa. Wilczyńskiego, prof. Fiemy, prof. Falenciaka, prof. Ujejskiego, prof. Achmatowicza. Większość z nich ma charakter bardzo oficjalny, nieco sztywny. Są dość oschłe w swym realizmie i niewątpliwym podobieństwem zaspakajają pewien określony typ zamówienia na portret reprezentacyjny. Jednak niektóre, jak np. portret ks. rektora Słomkowskiego (il. 8), wyróżniają się sporym ładunkiem prawdy psychologicznej.

Również oba pobyty Michalaka w USA w latach 1959 i 1964-65 obfitują w realizację zamówień portretowych: Marii i Jerzego Kuncewiczów, państwa Liszków, Witolda Kuncewicza, państwa Strzetelskich, pani Markowskiej i jej córki, państwa Sarnowskich, sędziego Sidora, dwa portrety kobiece zatytułowane *Portret Amerykanki* i *Portret Amerykanki II* oraz portret Fryderyka Chopina.

Równolegle z wymienionymi tu pracami przez wiele lat rósł zbiór studiów rysunkowych do portretów, często ludzi z bliskiego otoczenia lub takich, których twarze zainteresowały go po prostu jako portrecistę. Rysowane delikatnie walorem od najślabszego poczynając, z dużym naciskiem na podobieństwo i prawdę psychologiczną, na charakter portretowanej osoby, w myśl klasycznych reguł portretu.

Jako portrecista jest Michalak realistą nie tylko dlatego, że z obiektywną rzeczowością dąży do przedstawienia zewnętrznego wyglądu modelu, ale i dlatego, że usiłuje oddać w portrecie również stany psychiczne, cechy charakterologiczne, wchodzi w bliski kontakt z portretowanym. Stąd realizm jego portretów nie jest jednakowy. Raz skłania się ku liryzmowi, raz zbliża się do sensualistycznej jedynie wrażeniowości, innym razem uderza w ton nieco patetyczny i surowy. Przyjęcie takiej, a nie innej konwencji podyktowane jest w dużym stopniu wyczuwaniem osobowości modela, rozszyfrowaniem jego stanu psychicznego. Jeśli chodzi o problem koloru, to w portretach z lat trzydziestych da się zauważyć dążność do koloryzmu, której szczytowym punktem byłaby *Pani w czerwieni*, a w latach powojennych dominuje chłodniejszy, racjonalistyczny realizm bez rezygnacji ze zdobyczy koloryzmu, lecz w gamie bardziej opanowanej z przewagą szarości, natomiast w portretach o charakterze bardziej reprezentacyjnym dominują kolory ciemne z przewagą złamanych czerwieni i zieleni, brązów i czerni. W każdym portrecie niebagatelną rolę odgrywa światło, od ostrego, jakby rzuconego przez silny reflektor, stopniowo do coraz łagodniejszego niby sączącego się przez okno w pochmurny dzień lub wydobywającego z mroku tła tylko rysy twarzy i ręce. Zawsze też wyczuwa się solidnie opanowany rysunek, który stanowi mocny szkielet kompozycji. Niekiedy rysunek ów jest w swej precyzji ostry i drobiazgowy, aż nadaje całości swoisty rys oschłości i linearyzmu. Na tle twórczości w dziedzinie portretu innych członków „Bractwa św. Łukasza” (Zamoyski, Cybis, Podoski) portrety Michalaka wyróżniają się koloryzmem, nastrojowością i poszukiwaniem prawdy psychologicznej, stanowiąc w dorobku artysty element równie istotny, jak ekspresyjne i tradycyjne traktowane płótna o treści religijnej, a równocześnie bardzo od nich odmienny.

ANTONI MICHALAK AS A PORTRAITIST

Antoni Michalak was born on May 17, 1902 at Kozłów Szlachecki in the district of Sochaczew. In 1915-18 he stayed at Odessa where he began to study painting and drawing. Later, from 1919 to 1922 he was a pupil of Adam Rychtowski, Konrad Krzyżanowski and Miłosz Kotarbiński. In 1923 he was admitted to the studio of Tadeusz Pruszkowski at the Warsaw School of Fine Arts. He finished his studies in 1925 and left for France where he spent a year in Paris and in the South. In 1925-39 he was a member of the „Fraternity of St Luke”, an association set up by former pupils of T. Pruszkowski. Under the influence of the artist members of the „Fraternity” practised anecdotic painting, mostly genre, religious pictures and portraits. Traditional and anti-impressionistic in character it was founded upon solid draughtsmanship leading to careful rendering of the details of the object. They propagated the cult of craftsmanship and accepted commissions for the [decoration] decorative painting.

Michalak's numerous pictures of religious character distinguished by their expression and force fit perfectly this programme although his portrait painting departs from it. In some portraits as in „A Lady with a Tray” (1929) employing strong value contrasts it is possible to detect the influence of K. Krzyżanowski. Others (portraits of Mr and Mrs Klich from 1933) are dominated by impressionistic and coloristic tendencies and „A Lady in Red” (1933) can be regarded as the crown. Lyrical compositions „A Girl with a Rose” and „Girl with a yucca” represent a different type of portrait.

After the Michalak painted portraits of several outstanding and ecclesiastics from Lublin, Wrocław and Warsaw. These are realistic portraits, formal and stately. Many of them are distinguished by deep understanding of the model's personality, proper rendering of the mood and the visible craftsmanship (a portrait of Professor Morelowski and of Rector Słomkowski).

Realism of portraits painted by Michalak differs as the artist attempts to render faithfully not only the appearance of the model but also his emotions and inner experiences. The choice of a particular convention is to some extent prompted by the painter's understanding of the model's personality.



1. Bajka o szczęśliwym człowieku, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie



2. Pani z tacą, 1929, zaginiony



3. Dziewczyna z jukką, 1933, zaginiony



4. Pani w czerwieni, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie



5. Portret ks. Kornitowicza, 1940, własność artysty



6. Pani z filiżanką, 1942, własność artysty



7. Portret prof. dra M. Morelowskiego, 1949, własność artysty



8. Portret ks. prof. dra A. Słomkowskiego, rektora KUL, 1952, Katolicki Uniwersytet Lubelski