

IGNACY MAREK

MIECZYSLAW STERLING

IGNACY MAREK

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAŃ
BIBLIOTEK
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 1
Tel. 26-69-63

WARSZAWA
FERDYNAND HOESICK
1930



20.704

Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61.

Fotografie z obrazów wykonał Wacław Machowski.

Artyści zapomniani są najsmutniejszymi postaciami w sztuce. A przytem brak ich wytwarza często lukę, która badaczowi dziejów sztuki nie pozwala nawiązać ciągłości rozwojowej. Historja sztuki polskiej, znajdujaca się w fazie odszukiwania pomników i dokumentów, musi skrzętnie notować wszystkich artystów i, póki żywa kronika o artyście nie zaginie, wszystko o nim zapisywać i, możliwie, drukować.

Ignacy Marek umarł niedawno, a już o nim zapomniano. Fatalnie urządzona pośmiertna wystawa „urobiła zupełnie fałszywie definitywną opinię o jego twórczości“ (Sztuki Piękne, 15 marca 1926 r.). Ażeby tę opinię uratować i pamięć o artyście uchronić od zapomnienia, zostaje wydane pierwsze krótkie studjum o jego życiu i pracach. Wszystkie dane, dotyczące Ignacego Marka, zawdzięczamy jego bratu, p. Antoniemu Markowi, którego zasługą moralną jest ukazanie się studjum.

Ignacy Marek zmarł na obczyźnie. Zatrzymany w więzieniu, jako zakładnik Sowietów, zachorował na płuca i dnia 21 lutego 1921 roku zmarł w szpitalu w Jekaterynodarze, mając zaledwie lat 47. Ciało jego, niezwykłym trudem i poświęceniem wyrwane z sali sekcyjnej, nocą przewiezione do krypty kościelnej, zostało pochowane w Jekaterynodarze.

Życie jego było niespokojne, pełne nieustannych zmaganiań o materialne i moralne warunki pracy. Skarżył się na nie bezustannie. «Mam dużo energii, może za dużo, tylko warunki materialne nie pozwalają mi na wykonanie, więc wciąż walczę i chodzę w myśli tylko ze swoimi obrazami». «Jestem w takim podnieceniu, tak mnie rwie, tak pragnę malować kobiety, a tu tego niema i warunki nie pozwalają. Chcąc rzeczywiście pracować w malarstwie, trzeba być bogatym człowiekiem, mieć na wszystko, a tu tego niema, niema na mieszkanie, a cóż dopiero na pracownię. To mnie najbardziej denerwuje, bo trzeba wciąż gonić za pieniędzmi».

Ciągłe poszukiwanie idealnych warunków pracy – ciszy pól, jako jedynej atmosfery, w której pracować może, i natrętny, nieustępliwy poścąg do piękna kobiety wytwornej, kochającej sztukę jego własną miłością dla sztuki, wytwarzały podwójne życie wewnętrzne i były podstawą ciągłych niepokojów. Jeszcze w 1903 roku spowiadał się przed bratem: «W malarstwie swoim przechodzę straszne cierpienia. Więc chciałem w życiu jakiejś podniety, zachęty i przez to szukałem miłości bezwzględnej, towarzyski, która byłaby dla mnie wszystkim, która byłaby dźwignią, ale przychodzę do przekonania, że to jest w takim stopniu, w jakim ja żądam – niemożliwe». I w rozterce marzy o ucieczce z miasta. «Pojadę na wieś pod gołe niebo, w pola i lasy – bo tam czuję się najlepiej». Czuł doskonale ten rozłam wewnętrzny. «Z własnego doświadczenia wiem», – pisał w 1906 roku – «że póty człowiek męczy się, dopóki nie pozna samego siebie. We mnie było tyle stron charakteru, które nie harmonizowały ze sobą i z powodu tego wciąż walki wewnętrzne». I jeszcze w 1907-ym roku, kiedy miał już 33 lata, ten rozłam wewnętrzny go męczył: «Wszystko jest względne», pisze «bo można również bajecznie żyć gdzieś w zapadłej dziurze, nie widząc nikogo. Masz najlepszy dowód – Chełmoński... Ten człowiek zamknięty na wsi, a praca jego, to hu-

ragan – takie życie, taka poezja, takie rozmówanie, że, doprawdy, podziwiam, a przecież on z siebie tylko wydobywa, bez żadnej podniety. Wszystko więc zależy jakim kto jest i czego potrzebuje. Ja potrzebuję kapeluszy, falbanek, wysokich obcasów, malowanych ust, czernionych brwi i wtenczas mogę malować te oczy, te fryzury, lub też być na wsi, ale gdzieś tak szerokiej, bardzo szerokiej, i tylko wtenczas będę tworzył, a tu ani jedno ani drugie narazie». I ogarniała go rozpacz: «Są chwile, kiedy sobie miejsca znaleźć nie mogę. Zdaje mi się, że spadł z innej planety i tu dla mnie miejsca niema».

I w chwilach rozpaczry rzucał malarstwo, chwycił za skrzypce. Grał całymi dniami. W grze znajdował ukojenie, a najbliższe otoczenie, widząc go napozór rozmówanego w muzyce, traciło wiarę w jego malarskie zamiłowania, w zdolności, w wybór zawodu. Długo nieraz nie umiał powrócić do swojej sztuki, bo «nie miał warunków».

Był typowym artystą polskim o wielkiej fantazji życiowej, romantykiem, który widział świat nastrojony o jakąś tam nutę wyżej od rzeczywistości. Nie był wyłącznie malarzem, – «malarzy jest jak psów», mawiał «ale artystów bardzo mała garstka». Był tem, co w sensie Przybyszewskiego określało się wówczas słowem «artysta». Sztuka była dla niego czemś niepowszedniem.

«Dziś ludzie są jeszcze w brudzie, ale kiedyś sztuka zajmie pierwsze miejsce. Ona to będzie naszym Bogiem, naszą wiarą w przyszłość, naszą świętynią», pisał w 1905 roku. I to nie były frazesy, tak wówczas w sztukę wierzono. Pisząc słowo to przez dużą literę, wierzono głęboko w świętość powołania artysty. Marek odrzucał powszedniość – ale nie był w tym jedyny. Był to może jakiś dziwny okres, kiedy już odczuto najgłębiej, że naturalizm w sztuce jest czemś przeżytem i zużytem, że sztuka, żeby być sobą, musi czerpać z innych źródeł, niż realna powszedniość, ale jeszcze nie dotknięto zagadnień nowoczesności europejskiej, której ujściem miał się stać kubizm, futuryzm, ekspresjonizm. W poszukiwaniu czegoś, coby było «czystą sztuką», w odróżnieniu od odepchniętego naturalizmu, nie natrafiono jeszcze na «czystą formę»: zamiast na płaszczyźnie zagadnień formalnych, szukano rozwiązania i zadośćuczynienia na płaszczyźnie przeduchowienia, ultraromantyzmu. Starano się oderwać od rzeczywistości, pogłębiając coś, co nazywano «duszą», a co było ustokrotnionem życiem wewnętrznym. Życie duchowe, żeby istnieć, żeby być artystyczne, musiało wchodzić w dziedzinę psychozy. Był to moment przełomu w malarstwie może najbardziej tragiczny, kiedy to Edvarda Muncha ceniono za niesamowitość jego fantazji, a nie za jego walory malarskie, kiedy u nas

Jakimowicz malował swoje twarze, jakgdyby przeświecone ogniem wewnętrznym, a bliski przyjaciel Marka, Wojtkiewicz, odnajdywał niesamowitość groteski w nędzy dziecka ulicy.

Fantazja artystów szukała rzeczy nieprzeciętnych. Odcinano się od rzeczywistości fantastycznością życia. Ignacy Marek wraz z Wojtkiewiczem i Gołaszewskim wybrali się na Kaukaz, by przejść całe góry Kaukazkie. Powrócili w stanie fatalnym, zamierzenia nie wykonali – ale sam pomysł miał w sobie ten sam dźwięk fantastyczności, jakiego szukała w życiu ta epoka.

Z tej atmosfery duchowej pochodzi bezsprzecznie twórczość Ignacego Marka.

Ignacy Marek urodził się w Warszawie w roku 1874. Mając lat 18 wyjechał do Monachjum, gdzie studjował pod kierunkiem profesora Karola Maara*). W miesiącach letnich wyjeżdżał, wiadomo czy raz, czy też parokrotnie wraz ze znanym wówczas w Monachjum węgierskim malarzem, prof. Szymonem Hollosym, na Węgry do Nagy-Banya, gdzie istniała już artystyczna kolonja, składająca się z wielu wybitnych malarzy. Po pięcioletnim pobycie w Monachjum pojechał w roku 1897 do Paryża, gdzie studjował w Académie Julian. W roku 1899 powrócił do Warszawy. Ze śmiercią ojca, w roku 1901, warunki materialne zmieniły się raptownie i rozpoczęła się typowa ciężka walka o byt polskiego artysty, tak często za życia nikomu niepotrzebnego. Niezdolność do kompromisu utrudniała zarobki,

*) Artysta malarz Kazimierz Lasocki podaje nazwisko Maara, jako profesora Marka. Na tece rysunkowej Marka z czasów monachijskich napisane jest nazwisko prof Hackla. Nie jest wykluczone, że artysta studjował również u tego drugiego profesora.

a właściwie odcięła jakiegokolwiek ich możliwości. Marek nie uznawał rzeczy zamawianych—galerja portretów jego pendzla, to kobiety bliskie artysty—cie, bracia lub przyjaciele.

W roku 1903 Ignacy Marek wyjechał do Krakowa i wstąpił do Akademji na kurs prof. Axentowicza. W roku 1905 wystąpił z Akademią ze srebrnym medalem. Pierwszy srebrny medal otrzymał już w r. 1903. W roku 1906 spędził kilka miesięcy w Warszawie i w następnym roku przeniósł się do Warszawy na stałe. Pracował tu z wielką energją, ale w fatalnych warunkach materialnych. W roku 1912 założył własną szkołę; prowadził ją do roku 1914, to znaczy do wybuchu wojny. Rozpoczęta wojna wyprowadziła go z równowagi. Był obcym, bo niemieckim poddanym i groziło mu wysłanie w głąb Rosji. Tragiczna chwila nadeszła niebawem. Kiedy Niemcy zbliżali się do Warszawy, artysta został wraz z bratem swoim, muzykiem, Antonim Markiem, wysłany do Marjupola, nad morze Azowskie. Pierwsze chwile pobytu w Rosji ułożyły się doskonale. W Marjupolu artysta zastał dużą kolonję polską, pracował całemi dniami, malował wiele. Niestety, z prac malowanych w tej epoce nie pozostało nic niemal, nie wiadomo gdzie podziały się: częścią zaginęły, częścią zostały rozsprzedane za byle co.

Wybuch rewolucji w Rosji przerwał inten-

sywną pracę. W roku 1919 sprzyjająca sytuacja wytworzyła możliwość powrotu do kraju. Ale romantyk, poszukujący całe życie wytwornych kobiet, wyjechał na Kaukaz do Piatigorska, z zamiarem powrotu za kilka dni. Nagle armja Denikina, która posuwała się na Kijów i na Moskwę, zaczęła cofać się pod naporem sił bolszewickich. Komunikacja z Kaukazem została przerwana.

Brat, Antoni, powrócił do kraju sam, i w kilka lat potem dowiedział się z ust przygodnego znajomego o śmierci artysty. Dowiedział się, że Ignacy Marek przeniósł się z Piatigorska do Jekaterynodaru. Był w warunkach materialnych beznadziejnych. Choroba zaczęła już niszczyć organizm. Wojna polsko-bolszewicka zwróciła na niego uwagę miejscowej władzy i został aresztowany, jako zakładnik. Miesiąc spędził w wilgotnych piwnicach więziennych. Zaczął tam ciężko chorować i został przeniesiony do szpitala. Wywiązały się galopujące suchoty. Śmierć nadchodziła szybko. Człowiek o atletycznej budowie leżał wychudły, bezsilny i w kilka miesięcy po przeniesieniu do szpitala umarł.

Twórczość Ignacego Marka ma dosyć wyraźnie wyodrębniające się fazy pogłębień natury czysto malarskiej. Można by je określić w przybliżeniu następującymi okresami: 1892 – 1899 pobyt w Monachjum, 1899 – 1902 pobyt w Warszawie, 1902 – 1905 okres akademii krakowskiej, 1905 – 1907 pierwsze lata po wyjściu z Akademii, od 1907 drugi okres pobytu w Warszawie i czas pobytu w Rosji.

Z epoki monachijskiej pozostały prace typowego niemieckiego realizmu. Są to lata dziewięćdziesiąte. W życiu artystycznym Monachjum rozpoczyna się ruch rewolucyjny, powstaje pierwszy rozłam wśród artystów monachijskich. W drugim roku pobytu Marka w Monachjum secesjoniści wynoszą się z «Glaspalastu» i przenoszą do swojej własnej sali wystawowej. Młodzież buntuje się przeciw przestarzałym normom sztuki, ale ruch młodzieży nie przedostaje się do uczelni. Akademia pozostaje pod dawnymi rządami. Panuje w niej duch, zaszczerpiony przez starzejącego się już wówczas i przebrzmiałego, genialnego artystę Niemiec – Wilhelma Leibla. Był on dla

sztuki monachijskiej tem, czem Courbet dla Francji, a Chełmoński dla Polski: głosicielem realizmu malarskiego i poezji codziennego życia. Leibl miał pogląd na sztukę taki, jaki u nas głosił Witkiewicz – i o ten światopogląd walczył swojemi dziełami: chciał oddać jaknajwierniej rzeczywistość natury w jej własnych barwach.

Odpadkami tych właśnie, ongi nowych idei, karmiono uczniów akademji, podając te idee z trzeciej ręki, już jako formuły i recepty. Profesorem Marka w Monachjum był Karol Maar, którego Warszawa poznała w roku 1902-im, kiedy to u nas wystawiono jego wielki, również akademicki obraz «Biczownicy».

Prace monachijskie Ignacego Marka mają w sobie coś z łatwych obrazków niemieckich, jak gdyby malował je nie młody artysta, ale stary rutynowany malarz bez indywidualności. Są jak gdyby przemalowane, tak ciężko leży na nich rutyna uczelni. Jedna głowa wyróżnia się z pośród innych prac – głowa kobiety w żółtym kapeluszu z różową wstążką. Artysta odrywa się tu od schematu: nakłada na twarz grubą warstwę czerwonej farby, pozostawia ją surową i daje w ten sposób mocną plastykę twarzy, kiedy inne twarze są płaskie i bezbarwne. Wpuszczone głęboko oczy modeluje starannie, faluje plastykę twarzy kolorami, wydobywa mocny w rysunku nos czerwoną farbą, bluzki nie kończy. Ale

opracowuje do ostatnich dotyków pędzla wyraz oczu, bardzo swoistych, nieprzeciętnych, wyrzuciących się z tej twarzy rubasznej i czerwonej niepokojem wyrazu, błyskiem, nie harmonizującym z tępotą w wyrazie ust i z przygarbieniem pleców. Można by przypuścić, że nuta indywidualności artysty, wówczas coś 20 – 22-letniego, odrzuca w tym portrecie zapory akademizmu i przejawia się samodzielnie.

Tem jednak, co artysta zdobył istotnie w Monachjum, była nie tylko umiejętność rzeczowej obserwacji, ale ponadto umiejętność oddawania rzeczy kolorem, a nie rysunkiem, wydobywanie plastyki, kształtu, wyrazu, wyłącznie pędzlem, a nie linją. W tem właśnie tkwił dobrotliwy wpływ sztuki Leibla na akademickie wychowanie w uczelni monachijskiej.

Z Monachjum Ignacy Marek przyjechał do Paryża. Życie paryskie artysty jest nam niemal nieznanne. Wiemy za ledwie, że uczęszczał tam do Académie Julian.

Prace poparyskie, wykonane po powrocie do Warszawy, dowodzą, że Paryż podziałał na artystę tak, jak działa na wszystkich niemal artystów: rozbudził go do uświadomienia sobie własnej indywidualności. Dwa lata pobytu w Paryżu starły szary jednostajny koloryt monachijski, odzwyczały od małego formatu biustów, od twardego schematycznego zwrotu głowy modela,

postawiły artystę przed człowiekiem żywym, przed charakterem.

Pierwszy okres pobytu w Warszawie rozwija się bujnie i niezwykle ciekawie. Zaczyna się, najprawdopodobniej, od portretów rodzinnych, od portretów braci. Za wcześniejszą pracę poparyską (zpośród znanych mi) uważałbym wymieniony portret brata Michała, siedzącego na czerwonym fotelu. Na ciemnym tle wnętrza, w pluszowym czerwonym fotelu, siedzi młody mężczyzna w czarnym ubraniu, z rękami opartymi na kolanach. Cała postać i fotel są zanurzone w głęboki półcień, z którego jasne plamy obrazu – twarz i ręce, wyłamują się nie siłą plastyki czy barwy, ale naturalistyczną jasnością koloru. Portret, traktowany realistycznie, nastawiony jest na wydobycie atmosfery wnętrza. Malowany jest solidnie, w wyrazie oczu niezwykle mocny, skoncentrowany. Jest to doskonała praca akademicka.

W tym samym czasie i w podobny sposób malowane są dwa małe portrety braci. Mały portret brata Józefa wykazuje już jednak świadome przeciwstawienie się akademizmowi. Kiedy duży portret jest całkowicie zanurzony w szarość tła, i cały wysiłek skierowany jest na wydobycie jasnych plam twarzy i rąk z ciemni tak, aby ciągle były z nią jeszcze związane, na małym portrecie głowa odcina się od tła własnym

swoim kolorem. Tło jest traktowane, jako brązowa plama, a na niej kształtuje się własnym kolorem ciemna masa włosów i bryła głowy.

Obraz ten jest malowany w latach 1899-1900. Jakiemi drogami Marek doszedł do tego ujęcia? Trudno odpowiedzieć. Z życia Marka nie jest wiadomo, czy i kiedy spotkał się z Konradem Krzyżanowskim, ale twórczość jego z tej epoki wykazuje bliskie filjacje z portretami tej samej epoki Krzyżanowskiego. Możliwy byłoby jedno przypuszczenie. Ignacy Marek wyjechał na Węgry z Szymonem Hollosym. Krzyżanowski, który przybył do Monachjum prawdopodobnie na jesieni 1896 roku, mógł poznać się z przebywającym wówczas w Monachjum Markiem i spędzić z nim wspólnie lato w Nagy-Banya, dokąd jeździł również Krzyżanowski. Był on wprawdzie starszy od Marka o 2 lata (urodził się w roku 1872), ale musiał być już indywidualnością bardzo określoną, skoro Węgrzy chcieli go już wówczas zatrzymać u siebie.*) Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby młody artysta, jakim był wówczas Marek, uległ wpływom kolegi nieco starszego, przytem portrecisty, więc pokrewnego rodzajem zamiłowań, a prawdopodobnie i stosunkiem do zagadnień malar-

*) Treter, M. Konrad Krzyżanowski. Monografie Artystyczne. T. VIII. Wyd. Gebethnera i Wolffa. Str. 10 i 11

skich. Artysta malarz Kazimierz Lasocki opowiada, że za czasów akademickich w Monachjum, Marek wskazał mu kiedyś na pejzaż i powiedział: «to nie jest drzewo, to nie jest zboże, to nie jest dach – to jest światło leżące na drzewie, na zbożu, na dachu». – Zdanie to, wypowiedziane przez młodego chłopca, a mające stać się programem sztuki Marka, mogło łatwo zbliżyć go do poglądów malarskich Krzyżanowskiego.

Dwa portrety Krzyżanowskiego z lat 1900-1901, portret p. Dobkin i portret Dagny Przybyszewskiej, dają całkowicie porównać się z dwoma portretami, malowanymi w tym samym niemal roku przez Marka, a mianowicie z portretami Pani Heleny D. Jeden z nich, portret damy z podniesioną do góry głową, gdzie na zielonkawem czerwonym tle zamknięta jest ciemna, niemal czarna sylweta czarnej sukni i czarnego kapelusza, przypomina portret Dagny Przybyszewskiej. Drugi, gdzie na jasnym, już prawie białym tle, namalowana jest sylweta ciała w ledwie zaznaczonej fioletowej sukni, nad którą z twarzy naszkicowanej szerokimi pociągnięciami pędzla, wyglądają głębokie niepokojące oczy – przypomina typowe portrety Krzyżanowskiego. Prace te są traktowane inaczej, niż portret brata, na którym kolor, uderzenie pędzla, żywość faktury podporządkowane są wymogom realizmu, a praca dłoni

i pendzla ukryta w mozolnych przejściach światła i cienia. W tych dwóch portretach zachodzi wyzwolenie się malarza – powstaje szeroki rzut pendzla, modelujący odważnie, bez przejść, kontrastami, światło zostaje dojrzane, jako źródło koloru, a nie oświetlenia.

Oczywiście – Marek nie jest impresjonistą, nie szuka przezroczystości barwy, nie ma nerwo-wości koloru Krzyzanowskiego, ale od Krzyza-nowskiego najprawdopodobniej uczy się rzeczy najważniejszej – traktowania obrazu, jako warto-ści wyłącznie malarskiej.

Te dwa portrety mogłyby stanowić chwilę przełomową w twórczości Marka, gdyby nieza-długo, bo już w Akademii Krakowskiej, nie miał zrzec się zdobytej w nich umiejętności. W stylu tych głów utrzymany jest jeszcze portret męż-czyzny w czerwonym fraku, w którym Marek, wówczas zaledwie 26-letni człowiek, wiedziony niezawodnym instynktem malarza, pozwala grać czerwonej barwie fraka, jako samodzielnej war-tości kolorowej, której nie zanurza w półtony tła i atmosfery.

W roku 1903 wyjeżdża do Krakowa, gdzie wstępuje do Akademii Sztuk Pięknych. Piętno uczelni poznaje się z łatwością na pierwszych wykonanych tam pracach. Artysta zdobył, trudno powiedzieć, czy w Paryżu, czy w Warszawie, no-wy atut i już go z wiedzy swojej nie wypusz-

czał: wydzielił postać ludzką z otaczającej ją bezbarwnej atmosfery, tło zaczął traktować jako kolor, który tonuje harmonję barw całości obrazu. W głowach z pierwszych lat pobytu w Krakowie, to znaczy z czasów pobytu w Akademji (wystąpił z Akademji w roku 1905), zatracił szerokość rzutu pędzla z dwóch portretów warszawskich i poczucie swoistych walorów farby, jako materiału modelującego. Portrety z tych czasów są typowemi pracami akademickimi, obliczonymi bardziej na plastykę, na bryłę, staranną w rysunku, niż na walory malarskie. Powoli swoboda koncepcji malarskiej zwycięża nawyki narastające akademizmu. Powstaje portret Pani F. Z., oraz świetny autoportret (zakupiony obecnie do Muzeum Narodowego w Warszawie). Odzywa się żywotność farby, temperament w uderzeniach pędzla, niezwykle napięcie w wyrazie oczu. Powstaje nowy, samodzielny typ faktury i wyrazu, nie noszący na sobie już niczyich wpływów. Trzeba uprzytomnić sobie, że Ignacy Marek uczęszcza do Akademji w chwili jej największego rozkwitu, kiedy na czele jej stoi Fałat, a profesorami są Stanisławski, Wyczółkowski, Mehoffer, w latach, w których barwa i światło były zagadnieniem ich własnego malarstwa. Marek nie podlegał nigdy nurtującym wówczas umysły profesorów zagadnieniom impresjonizmu. Jego odczucie barwy było innego gatunku, prześcigało

impresjonizm – barwa miała być wyrazem nie słońca, nie oświetlenia, ale własnej siły świetlnej.

I w pracy malowanej, zdaje się, jeszcze w czasie pobytu w Akademii, w portrecie brata, Antoniego, powstało dzieło, będące zwrotnym punktem w twórczości, rozpoczętej portretem brata Michała, siedzącego w fotelu (z roku 1899). Cała postać jest wydzielona z tła – tylko cienie, padające na ścianę, dzielą ją na część jaśniejszą i ciemniejszą. Cała postać malowana jest szerokimi pociągnięciami pędzla, twarz i ręce modelowane są światłem, utożsamionem tutaj z jasnymi kolorami karnacji. Czoło, twarz, ręce, nakładane są żywymi pociągnięciami farby, rozcieranej i laserowanej tak, żeby nie zatraciła się ani chropowatość farby, ani bezpośredniość uderzeń pędzla, ani wartość świetlna. Wyraz skoncentrowany jest nie tylko w oczach, ale w rękach, w pozycji siedzącego, w cofniętej w siebie zwartości ruchu.

Portret ten był dokumentem artystycznej dojrzałości, i niejeden artysta poszedłby dalej po tej drodze pracy do osiągnięcia pewnej doskonałości. Ale to, co pociąga i interesuje w psychice Marka, co jest wyrazem jego niezaspokojonej dążności do snujących się po głowie celów i wyrazem wewnętrznego niepokoju, odzwierciadla się właśnie w nagłym odsunięciu od siebie łatwej drogi, mogącej już prowadzić do laurów.

Właśnie w tym czasie, w ostatnim roku pobytu w Akademji, pisał w liście do brata: «Otoczenie moje zachwyca się mną do tego stopnia, że nawet mam naśladowców, ale czyż to mnie może pochlebiać. Nie uwierzysz, jak mnie to mało obchodzi».

Nie szukał łatwej sławy, ale doświadczenia jakichś jemu tylko wiadomych celów: «W duszy mojej narodziło się dużo nowych rzeczy, i to bardzo dużo» – spowiada się bratu swojemu w liście z maja 1905 roku: «Zaczynam teraz rozumieć siebie, gdyż przedtem ciągle czegoś szukałem, a teraz następuje równowaga, harmonja, a więc jest nadzieja, że pokaże się to w sztuce mojej». I w lipcu, pisze w tym samym nastroju: «Obecnie rwę się do pracy. Och! Jak ja chciałbym pracować, zrywać, burzyć tę zgniliznę i budować... Nie wiem, co się we mnie dzieje – huragan, szalona burza...»

I wtenczas, po wyjściu z Akademji, powstaje szereg dziwnych głów. Ekspresja, postokroć wzmożona, wydobywana nietylko wyrazem twarzy, ale barwnym nastrojem obrazu, jest celem tych prac. Jest to rok 1906. Prace te męczą go i niepokoją. «Jestem teraz przejęty portretem, z którym nie mogę sobie dać rady, to jest, pragnę namalować wyraz, a ten mi niezupełnie wychodzi, więc też stan mój jest gorączkowy» – opowiadał w jednym z tych prostych, do spo-

wiedzi podobnych listów, pisanych do braci. Pisze, że chce wyraz *namalować*, a nie wydo-
być go, i w tem tkwi istota tych obrazów i ich
wysilek. Już tło jest w nich niezmiernie waż-
nym czynnikiem malarskiego wyrazu. Jest utrzy-
mane niezmiernie w jednym tonie – przeważa
kolor popielaty, oliwkowy i pompejański. Postać
łączą z tłem jedynie ustosunkowania i harmonje
barw. W tym czasie Marek maluje głowę «Wie-
deńczyka» – na popielatym tle głowa ostro cię-
ta w formie, oparta wysokim białym kołnierzem
o ramę obrazu, w wyrazie oczu, niemal powię-
kszonych, niepokojąca. Przypomina późniejsze
głowy ekspresjonistów niemieckich, gdzie dla wy-
rażenia niesamowitości psychiki poświęcano pra-
wdę rzeczywistości. Marek stał w tej epoce bez-
sprzecznie na pograniczu niemieckiego ekspresjo-
nizmu typu Noldego, Barlacha. Miał w swojej
sztuce napewno pierwiastki tych dzieł Muncha,
przez które Niemcy stawiają go na czele ich
ekspresjonizmu. W tej właśnie epoce intereso-
wał go wyraz psychiki ludzkiej, graniczącej ze
stanem psychozy. Maluje portret młodej dzie-
wczyny, zatytułowany «Gabrynia». Na portrecie
tym biała suknia szaremi tonami i nieokreślo-
nością formy wpajająca się w jasne szare tło,
które ją niemal dematerializuje, zatracza realność,
a twarz o oczach wielkich, dziwnie uśmiechnięta,
niepokoi wyrazem chorobliwym. Marek lubi oczy



uśmiechnięte, których wyraz nagle zatrzymany ma niesamowitość oczu obłąkanych. Ta sama niezwykłość ekspresji jest w portrecie p. R. F.

Ale zagadnienia malarskie zaczynały absorbować go silniej, niż sprawy wyrazu. W roku 1906 – 1907 maluje portret «Pani X. z Krakowa» – na pompejańskim – fraise tle, dama w jasnopopielatym kapeluszu, ciemnoszarej bluzce i płaszczu z popielatym futrem, z białym wysokim kołnierzem, z białym żabotem. Subtelne, mozolne opracowanie harmonji tonów popielato-szarych i białego koloru o szarych tonach, na różowym tle, pokazują malarza, świadomie dążącego we wiadomym sobie, nieustannie na nowo odnajdywanym, kierunku. Marek czuł wówczas, że opanowuje sprawę własnych dążeń malarskich, «w malarstwie postąpiłem w ostatnich czasach naprzód», pisze. »Czuję, że zaczynam stać na pewnych nogach. W tym miesiącu kończę portret kobiety, chociaż niestety, model nie jest piękny. Ale to głupstwo. W tym roku czuję, że coś zrobię. Wewnętrznie bardzo duże zmiany nastąpiły we mnie. Nie wiem, czy tylko mnie zrozumiesz. Jestem jakby na pierwszym stopniu poznania samego siebie i zarazem wyzwolenia się... Dziś dopiero czuję, że moje ja, to jest – sztuka, zwycięża wszystko inne, i dlatego cieszę się z tego, bo czuję drogę przed sobą, chociaż ciężką, ale wiem przynajmniej, że to

moja droga». Było to wyznanie znamienne – odnalezienie własnej drogi w sztuce oznaczało uspokojenie wewnętrzne, opanowanie i szło w harmoniji ze zmianą usposobienia.

Kiedy Marek powtórnie wyjechał do Warszawy, był już daleki od wpływów Krzyżanowskiego i od dawnych niepokojów. Był na wysokości, do której dochodzi niewielu artystów. Maluje znowu portret brata na fotelu. Maluje dotknięciami i pociągnięciami farby, których już teraz nie tonuje, nie rozciera i nie laseruje. Pozostawia surowym śladom pędzla ich wartość świetlną. Światło na czole, na nosie czy na rękach wydobywa dotknięciem jasnej barwy, jej pociągnięciem czy płaszczyzną. Czysta farba pozostaje taką, jaką była położona. Barwa nabiera przez to soczystości, jędrności i siły, ciało – swoistej plastyki, światło staje się pierwiastkiem kształtującym formę. Światło wypływa w tym obrazie nie ze źródła oświetlenia, leżącego poza obrazem, ale ze świetlnej siły barwy. Zamiast cienia i światła, są barwy jasne, świecące i barwy ciemne. W obrazie tym odczuwa się pewność siebie, opanowanie środków ekspresji i brak jakiegokolwiek obawy przed krytyką, przed zarzutami. A łatwo było postawić zarzut braku kultury, zarzut, który i dzisiaj nasuwa się temu, kto nie zbada skomplikowanego procesu psychiki, który zaprowadził Marka do tak pojętej sztuki.

Przytem w portrecie tym artysta narzuca postaci portretowanego siłę własnej psychiki, w tej epoce widać, niezwykle wzmożonej. W oczach, w pozie portretowanego widać energję i siłę, która była wówczas nastrojem artysty. Nieco później, bo w roku 1908, pisał z Warszawy: «Jestem mocny i silny i kocham moc i siłę».

Te dwie cechy – siła wyrazu psychicznego i siła w formowaniu ciała mocnymi błyskami farby, były napewno wykwitem odczuwanej już rewolucyjności własnego malarstwa, a nadewszystko – odnalezienia osobistego stosunku do zagadnień sztuki malarskiej. Słowa wypowiedziane do malarza Lasockiego w Monachjum, więc w najmłodszych latach pracy, stały się ciałem: program malarski został wypełniony.

Do wcześniejszych prac tego okresu należy malowany dwukrotnie portret «Dziewczynki w kapeluszu» z warkoczami. Jest to studjum malarskie «gris en gris», przypominające portret «Pani X. z Krakowa». W założeniach kolorystycznych jest subtelniejsze – na szaro-popielatem tle namalowana jest dziewczynka o bladej twarzy, w białym kapeluszu i w białej sukience. Kapelusz, suknia, włosy, karnacja twarzy – wszystko to tworzy gamę napięć szaro-popielatej harmonji. Często powtarzające się w listach Marka twierdzenie, że, analizując, idzie raz obroną drogą, znajduje tu swoje potwierdzenie. Stwierdza to

również linja dążenia do coraz bardziej zdecydowanego poszukiwania w farbie samoistnego wyrazu dzieła. Jak sprawę tę pojmował wówczas artysta, pokazuje najbezpośredniej studjum do portretu Pani F. Tło położone jest, jako jedna ciemno-popielata płaszczyzna. Na tem tle wydobyta jest, założona czystym cynobrem, płaszczyzna fotela. Twarz, obnażone piersi i szyja, a dalej – ręce, są nałożone pociągnięciami czyściej barwy, odrazu modelującej twarz w uśmiechu, czy plastykę piersi. Włosy są malowane dużemi uderzeniami fioletowej ciemnej barwy, szarmonizowanej z fioletem tła. Od pierwszej chwili komponowania obrazu, artysta układa koncepcję barwną, nie jako realnie daną, ale jako kompozycję własną, narzuconą. Znowu powstają pokrewieństwa z tą sztuką ekspresjonistów, która rzeczywiście będzie narzucać swoją kompozycję barwną.

W tych dniach doskonalenia umiejętności malarskich i umiejętności odczucia człowieka, powstaje portret malarza St. Sonnewenda w harmonjach barw, w brawurze oświetlenia, w plastyce, w modelowaniu i wyrazie, klasyczne dzieło sztuki portretowej Marka i jeden z lepszych portretów sztuki polskiej.

Były to lata 1910 – 1913, ostatnie lata przed tragicznym wyjazdem do Rosji. Talent Marka był wówczas bezsprzecznie u szczytów. Artysta miał

lat 36, niezrównaną siłę pracy i postanowień malarskich. Z zupełnem opanowaniem środków malarskich przystępował do dużego portretu Pani F. Z. Twarz znał doskonale, malował ją wielokrotnie, zawsze uśmiechniętą. Możliwy przypuścić, że na tej twarzy nauczył się rysować usta dwoma pociągnięciami karminu, uśmiech twarzy modelować surowo nakładanymi farbami, oczy prześwieślać dowolnym wyrazem, kolor twarzy utrzymać, stosownie do koniecznej harmonji obrazu, w tonach różowych czy kościsto-żółtych. Malował ją raz w białym kapeluszu, przewiązanym czarną wstążką, na fioletowym jasnym tle, w czarnej sukni, a twarz zrobił białą, kościstą, z czerwonymi ustami, z oczami świecącymi niesamowitem, sztucznym światłem, z czarnymi ostremi cieniami: cała postać ma w sobie pierwiastek upiornej kobiety w sensie Przybyszewskiego. Robi studjum bezpośrednio do wielkiego portretu – Panią F. uśmiechniętą: uśmiech oczu i ust przeraża napięciem wyrazu, oczy są poszerzone, układ mięśni podkreślony przesadnie. Dla wydobycia ekspresji Marek przesadza rzeczywistość. Jest to jego osobiste «odstępstwo od natury», którego żądał od artysty i Delacroix i Van Gogh.

Wreszcie artysta decyduje się na wielki portret. Ścianę maluje, jako jednolitą wielką ciemno-granatową płaszczyznę. Na prawo, na tle ściany, daje lustro w ściemnionych błyskach ramy, kon-

solę lśniącą, jak gdyby złoceniami, w cieniu wnętrza. Na przedzie – lśniący jasny seledynowy fotel stylowy, a na nim postać kobiecą w granatowo-ciemnej sukni, grającej błyskami farb, a opadającej na posadzkę, brązową i fioletową razem.

Każda barwa jest wydzielona, zamknięta własnym kształtem, połączona z obok leżącą jedynie przez ogólną harmonję. Każda barwa żyje walorem przeciwstawięń w lśnieniu, w świetlnej i kolorowej swojej istocie, cały obraz – harmonją tych przeciwstawięń. Leży na nim najsilniej refleks granatowego tonu, odbija się w złoceniach, w karnacji twarzy i rąk, stanowi koloryt obrazu, jak ongi kolorytem była atmosfera.

Marek sprawuje w tym obrazie swoje gody malarskie, daje maximum swoich możliwości. Jeżeli teraz przypomnimy sobie portret brata, siedzącego w pluszowym fotelu, malowany po powrocie z Monachjum, cały zanurzony w cieniu, z których jasne plamy twarzy i rąk wydobywały się zaledwie naturalistycznym swoim kolorem, i spojrzymy na ten obraz, gdzie każda piędź jest kolorem, a kolor światłem obrazu, gdzie niema światła i cieni, ale barwy jasne i ciemne, żyjące napięciem barwy i jej świetlnością, to zrozumieemy linję wytyczną dziesięciu lat świadomej pracy i świadomych dążeń tego artysty.

W tych to czasach powstawały również najciekawsze pejzaże Marka. Malował pejzaż rza-

dziej niż głowy, ale i w pejzażu nigdy nie stawał się banalny. Kiedy, będąc na Kaukazie, upatrzył sobie wyniosły szczyt śnieżny, to namalował go trzykrotnie, w trzech różnorodnych oświetleniach i otrzymał efekty barwne nieoczekiwanie wyraziste. Kiedy w pierwszych latach pobytu w Krakowie naszkicował pejzaż zimowy «Kościół wśród drzew», to dał efekty białych, brązowych i niebieskich tonów, jakie spotkać można u Vlamincka. W 1906 roku, w Tyńcu powstał szkic, «Jesień». Obraz jest podkładany odrazu żywymi kolorami, jakimi posługuje się w portretach i kwiatkach. Przeważa ton fioletowy, w różnych napięciach i odcieniach, żółtego nie widać nawet w poszyciach chat. W pejzażu nęcą go formy zamknięte – chaty na tle pól i nieba. Interesuje go układ chat, ich ciała przecinające się, jak bloki zamknięte, kolorowe. Z barwnych bloków buduje pejzaż, zatytułowany «Lato», prawdopodobnie Kazimierz nad Wisłą, którego motywy powtarza wielokrotnie. Szczególnie wyraźnie odczuć można architektoniczny sposób odczuwania pejzażu w widoku kościoła w Kazimierzu i w pejzażu, wyobrażającym «Wieś». Zwyczajny rząd chat, od poszyc i od podmurowań zamknięty równymi liniami dachów i progów, oświetlony symetrycznymi plamami słońca i cienia, wskazuje na narzucanie rzeczy widzianej w naturze własnego sposobu widzenia – zamkniętych form architektonicz-

nych. Był to ten sam moment ekspresjonizmu, jaki zastanawiał i w portretach. Marek szukał i w pejzażu wyrazu, którego istotę podkreślał, przesadzając te jego cechy, które w jego widzeniu i odczuciu stanowiły zasadniczą cechę wyrazu.

W pejzażach malowanych za czasów ostatniego pobytu w Warszawie, w latach 1911 – 1913, Marek, dawny miłośnik Stanisławskiego, najbardziej interesuje się niebem, chmurami. Ale i tutaj, tak samo, jak w portretach z tej epoki, zagadnienie barwy bierze górę nad sprawami światła. Te same efekty, jakie impresjoniści wydobywali różnicą oświetlenia i zabarwieniem atmosfery, Marek otrzymuje przeciwstawieniem czystych barw. Były w nim napewno skłonności do nowych zagadnień, jakie niepokoiły wówczas umysł Matisse'a, którego sztukę znał i podziwiał.

Marek malował często kwiaty. Ujmował je w sposób swoisty, zbliżony nieco do sposobu Jacka Mierzejewskiego. Traktował je, jako najsilniejsze napięcie barwy w obrazie, który komponował, jako harmonję tonów zasadniczej barwy kwiatu. Nieraz starał się wydobyć żywotność koloru kwiatu, ale częściej, szczególnie w czasie pobytu w Rosji, traktował kwiaty zupełnie dekoracyjnie, mieszając rysunek ich z ornamentem chusty, leżącej pod wazonem, lub z ornamentem pokrywającym ścianę.

Wyjazd do Rosji przerwał ciągłość pracy. Wie-

le obrazów wykonanych zginęło, wiele Marek w chwili rozpaczy sam sprzedał handlarzom, za grosze. Dzisiaj nie wiadomo, gdzie obrazy te się podziały. Kilka zaledwie dojechało do Warszawy.

Wśród obrazów, które ocalały, znajduje się portret Pani M. P., którego wartości reprodukcja, niestety, nie może oddać. Trudno zrozumieć, jakie przemiany przechodziła sztuka Marka w czasie pobytu artysty w Rosji, ale niema wątpliwości, że wówczas, kiedy malował portret tej kobiety, czuł ją, jako posąg. Do takiego typu kobiety tęsknił całe życie. Była piękna, wytworna, szminowana, kochająca sztukę bez przesady, sama artystka.

Marek chciał oddać posągowe piękno ciała, ukrytego pod suknią, zmysłowość oczu, lśniących pragnieniem, zmysłowość warg, chciał z całą świadomością oddać szminkę, pokrywającą twarz, otaczającą oczy, różowiącą usta, a działającą podniecająco na jego zmysły i na jego potrzeby malarzkie. Malował z dużą pewnością siebie i z dumą, nie obawiał się własnego eksperymentu – chciał dyktować. Obraz jest malowany w ulubionych ciemnych harmonjach – na szarem tle ciemna suknia z granatowymi światłami, kapelusze ze zwisającymi czerwonymi różami, twarz i usta pokryte czerwienią szminki, oczy, które lśnią, jakgdyby wilgotną kroplą, obwiedzione czar-

ną linią, z pod sukni obnażone są ramiona i część piersi.

Ciało i twarz nie są już więcej malowane surowymi dotykami farby. Farby są laserowane, przejścia barw powolne, modelacja ciała staranna, szukająca piękna linii falistej, pragnąca uplastycznić rzeźbiarską doskonałość kształtów. Powracają efekty światła i cienia, udoskonalone, klasyczne. Artysta szuka raczej piękna niż charakteru, starannie rozprowadza farbę na policzkach, na ustach, na włosach. Nie odejmuje farbie jej wartości świetlnych, ale wartości te poddaje swoim nowym celom – wydobyciu pięknej karnacji ciała.

Portretu nie kończy – miał on być studjum przygotowawczem do wielkiej kompozycji portretowej. Nie wykonał jej.

Już na rok przed śmiercią przestał malować. Choroba trzymała go zdala od pracy. Rzadko tylko, leżąc w łóżku, rysował. Rysunki te do nas nie doszły.

Społeczeństwo polskie nie zna twórczości Ignacego Marka. Ten dziwny człowiek wystawiał bardzo rzadko. Nie chciał wystawiać nawet wówczas, kiedy już był na wyzynchach. W roku 1907 opowiada, że wystawiał w Salonie Malarzy Polskich w roku 1906 w Krakowie: «Ja nie chciałem, ale koledzy zabrali mi takie słabe studia

kwiatów, no i na wystawie wyglądały bardzo przyzwoicie, nawet wielbicieli miałem, a czy to nie śmieszne, ja chciałem wyrzucić, gdyż osobiście uznałem za bardzo słabą jakąś próbkę».

Nie wspomina nigdy o dążeniu do sławy, powtarza tylko ciągle: «całym dążeniem moim jest piękno, słońce i prawda, i przez to, chcąc dążyć do niej, muszę być czysty».

Artysta, który tak umiał czuć, tak zawzięcie i nieustępliwie dążyć do swoich wymarzonych celów, którego sztuka szła własnymi drogami i już w pierwszym dziesiątku lat XX wieku przeczuła drogi, jakimi idzie sztuka dzisiejsza, zasługuje na to, by go powrócić sztuce polskiej, jako człowieka i jako malarza.

SPIS CHRONOLOGICZNY PRAC IGNACEGO MARKA.*)

OBRAZY OLEJNE.

1. Podwórze, 25×17, 1891, własność Ant. Marka.
2. Zagroda, 25×41, 1891, własność Ant. Marka.
3. Główka kobieca. 52×37, 1893, włas. Ant. Marka.
4. Główka kobieca. 59×47. 1893 – 94. własność Ant. Marka.
5. Akt kobiety, 53×38, 1893 – 04, własność Ant. Marka.
6. Głowa Żyda, 44×30, 1895, własność Ant. Marka.
- *7. Studjum głowy, 54×36, 1895, własn. Ant. Marka.
- *8. Kobieta w złotym kapeluszu, 65 × 41, 1895, własność Ant. Marka.
9. Głowa mężczyzny, 52 – 36, 1895 – 06, własność Ant. Marka.
10. Pejzaż (z nad Sekwany), 1896 – 97, właściciel nie-
wiadomy.
- *11. Portret Michała M., brata artysty, 95×72, 1899 –
1900, własn. M. Marka.
- *12. Portret Pani H. D., 67 × 49, 1899 – 1900, własność
Ant. Marka.
- *13. Portret Pani H. D., 62×51, 1899 – 1900, własność
Ant. Marka.
14. Portret Pani H. D., 55×42, 1899 – 1900, własność
Ant. Marka.

*) Spis obejmuje znane autorowi prace, nie wyklucza jednak istnienia prac innych.

Gwiazdką oznaczone są prace, których reprodukcje ilustrują niniejsze studjum.

15. Główka kobieca (studjum), 62 × 50, 1899 – 1900.
własn. Ant. Marka.
- *16. Portret mężczyzny w czerwonym fraku, 81 × 65,
1899 – 1900, własn. Ant. Marka.
17. Autoportret, 50 – 46, 1900, własn. Ant. Marka.
18. Głowa Józefa M., brata artysty, 63 × 49, 1900, własn.
Ant. Marka.
19. Głowa Antoniego M., brata artysty, 49 × 33, 1900.
własn. Ant. Marka.
20. Głowa Józefa M., brata artysty, 32 × 49, 1900, własn.
Ant. Marka.
21. Głowa Józefa M., brata artysty, 60 × 50, 1900, własn.
Ant. Marka.
- *22. «Lato» pejzaż, 53 × 50, 1900, własn. Ant. Marka.
23. Dom Esterki w Kaźmierzu nad Wisłą, 73 × 63, 1900,
własn. Ant. Marka.
24. Kościół w Kaźmierzu nad Wisłą, 34 × 23, 1900,
własn. Ant. Marka.
25. Ulica w nocy, 39 × 27, 1901, własn. Ant. Marka.
26. Pejzaż, 53 × 38, 1901, własn. Ant. Marka.
27. Pole (studjum), 43 × 38, 1901, własn. Ant. Marka.
28. Uliczka, 23 × 16, 1901, własn. Ant. Marka.
29. Barki (studjum), 21,5 × 15, 1901, własn. Ant. Marka.
30. Góra «Kazbek», 45 × 38, 1902, własn. Ant. Marka.
31. „ „ 45 × 38, 1902 „ „ „
32. „ „ 40 × 33, 1902 „ „ „
33. „ „ 42 × 38, 1902 „ „ „
34. Góra «Kazbek» w nocy, 29 × 24, 1902, własn. Ant.
Marka.
35. Kamienie w górach, 42 × 38, 1902, własn. Ant. Marka.
36. „ „ 42 × 38, 1902 „ „ „
37. Wnętrze pokoju, w którym mieszkał artysta na Kau-
kazie, 45 × 37, 1902, własn. Antoniego Marka.
- *38. «Wieś», 50 × 32, 1902 – 03, własn. Ant. Marka.

39. Główka kobieca, 58×48, 1903, własn. Ant. Marka.
 40. „ „ 55×44, 1903 „ „ „
 41. „ „ 57×48, 1903 „ „ „
 42. Akt kobiecy, 130×76, 1903 „ „ „
 43. Akt męski 85×69, 1903 „ „ „
 44. Główka kobieca, 58×48, 1903 „ „ „
 45. „ „ 63×49, 1903 „ „ „
 46. Kościół w zimie, 72×62, 1903 „ „ „
 *47. Studium portretowe, 58×48, 1903, własn. Ant. Marka.
 48. Główka dziewczynki, 50×40, 1903 – 04, własność
 Ant. Marka.
 *49. Akt kobiecy, 109×59, 1903 – 04, własn. Ant. Marka.
 *50. Portret Pani F. Z., 56 – 44, 1904, „ „ „
 *51. Autoportret, 60 × 40, 1904, własność Muzeum Na-
 rodowego w Warszawie.
 *52. Portret Antoniego M., brata artysty, 103×80, 1904,
 własn. Ant. Marka.
 53. Główka kobieca, 60×50, 1905, własn. Ant. Marka.
 54. „ „ 68×55, 1905 „ „ „
 55. „ „ 49×41, 1905, własność Adama
 Drabika.
 56. «Zima» pejzaż, 24×19, 1905, własn. F. Zalewskiej.
 57. „ „ 24×19, 1904, własn. Ant. Marka.
 58. „ „ 24×19, 1905, „ „ „
 59. „ „ 24×19, 1905, własn. dr. Banasińskiego.
 60. Wiejski domek, 27×19,5, 1905. własn. Ant. Marka.
 61. „ „ 20×12, 1905 „ „ „
 62. Pejzaż 23×16, 1905 „ „ „
 63. „ 27,1×18,5, 1905 „ „ „
 64. „ 41×32,5, 1905 „ „ „
 *65. «Gabrynia», 67×51, 1906 „ „ „
 66. Wawel, 52×39, 1906 „ „ „
 67. Główka dziewczynki, 60×49, 1906, własność Ant.
 Marka.

68. Pejzaż (studjum), 59×58, 1906, włas. Ant. Marka.
69. „ „ 27×35, 1906 „ „ „
- *70. Tyniec (pejzaż), 81×58, 1906, własn. Zbiorów Państwowych.
71. Pejzaż, 41×34,5, 1906–07, własn. R. Felińskiej.
- *72. Głowa wiedeńczyka, 47×45, 1906–07, własn. Ant. Marka.
73. Główka kobieca, 45×55, 1906–07, własn. R. Felińskiej.
74. Główka kobieca, 45×55, 1906–07, własn. R. Felińskiej.
75. Portret kobiecy, 74×56, 1906–07, własn. R. Felińskiej.
- *76. Portret Pani X. z Krakowa, 88×55, 1907, własn. Ant. Marka.
77. Portret Pani R. F., 73×58, 1907, własn. Ant. Marka.
78. Studjum portretowe, 100×80, 1907, własn. Zbiorów Państwowych.
79. Głowa Antoniego M. brata artysty, studjum, 62×50, 1907–08, włas. Ant. Marka.
80. Głowa Antoniego M. brata artysty, studjum, 61×49, 1907–08, własn. Ant. Marka.
81. Głowa Antoniego M. brata artysty, studjum, 60×50, 1907–08, własn. Ant. Marka.
82. Głowa Antoniego M. brata artysty, studjum, 59×49, 1907–08, własn. Ant. Marka.
83. Portret Antoniego M., brata artysty, 125×100, 1907–1908, własn. Ant. Marka.
84. Pelargonja, 50×33, 1908, własność P. M. Salinkiewicz.
85. Astry, 52×36, 1908, własn. P. M. Salinkiewicz.
86. „ 60×50, 1908, własn. Ant. Marka.
87. Główka dziewczynki, 62×50, 1908–09, własność Ant. Marka.

88. Główka dziewczynki. 66×50, 1908–09, własność Ant. Marka.
- *89. Dziewczynka w kapeluszu, 88×58, 1908–09, własn. Ant. Marka.
- *90. Portret Antoniego M., brata artysty, 125×100, 1908–09, własn. Ant. Marka.
- *91. Astry, 69×56, 1909, własn. Ant. Marka.
92. Studjum do portretu Pani F. Z., 55×68, 1909–10, własn. Antoniego Marka.
93. Studjum do portretu Pani X., 71×62, 1909–10, własn. Ant. Marka.
94. Główka kobieca (z futrem), 60×53, 1909–10, własn. Ant. Marka.
95. Główka kobieca. 66×55, 1909–10, własn. Ant. Marka.
- *96. Portret S. Sonnewenda. 70×60, 1910–11, własn. Ant. Marka.
97. Róże, 62×51, 1910–11, własn. Ant. Marka.
- *98. Studjum do portretu Pani F. Z.. 72×63, 1910–11, własn. Ant. Marka.
- *99. Portret Pani M. R., 78×63, 1911, własn. Ant. Marka.
- *100. Studjum do portretu Pani F. Z., 66×49, 1911, własn. Ant. Marka.
101. Goździki. 62–50, 1911, własn. Ant. Marka.
- *102. Różowe goździki. 89×58, 1911–12, własn. Ant. Marka.
103. Alpejskie fijołki, 52×38, 1911–12, własn. Ant. Marka.
104. Alpejskie fijołki, 52×35, 1911–12, własn. Ant. Marka.
- *105. Dachy, 22×16, 1911–12, własn. Ant. Marka.
106. Obłoki, 22×16, 1911–12 " " "
107. " 21×15, 1911–12 " " "
108. Pejzaż 17,5×15,5, 1911–12 " " "

109. Obłoki 23×15, 1911 – 12 własn. Ant. Marka.
110. Studjum głowy do portretu Pani F. Z., 65×48, 1911 – 12, własn. Ant. Marka.
111. Studjum głowy do portretu Pani F. Z., 68 – 61, 1911 – 12, własn. Ant. Marka.
- *112. Studjum do portretu Pani F. Z., 89×58, 1912 – 13, własn. Ant. Marka.
- *113. Portret Pani F. Z., 197 × 141, 1913, własn. Ant. Marka.
114. Widok z okna pracowni, 44×39, 1913 – 14, własn. Ant. Marka.
115. Czerwone róże, 52 × 45, 1913 – 14, własn. F. Zalewskiej.
116. Martwa natura (studjum), 24 × 19, 1914 – 15, własn. Ant. Marka.
117. Studjum pejzażowe, 24 × 19, 1914 – 15, własność Ant. Marka.
118. Studjum pejzażowe, 24 × 19, 1914 – 15, własność Ant. Marka.
119. Białe róże, 65×53, 1914×15, własn. Ant. Marka.
120. Martwa natura, 55 × 51, 1914 – 15, własn. Ant. Marka.
121. Lewkonje (owal), 70×58, 1916, własn. Ant. Marka.
- *122. Chryzantemy, 89×76, 1916 „ „ „
123. „ 89×76, 1916 własn. Pani M. P.
- *124. Portret Pani M. P., 83 × 65, 1916 – 17, własn. Ant. Marka.
125. Weranda w ogrodzie, 1917 – 18, własn. M. P.
126. Weranda w nocy, 1917 – 18 „ „
127. Główka kobieca (owal), 1917 – 18 „ „

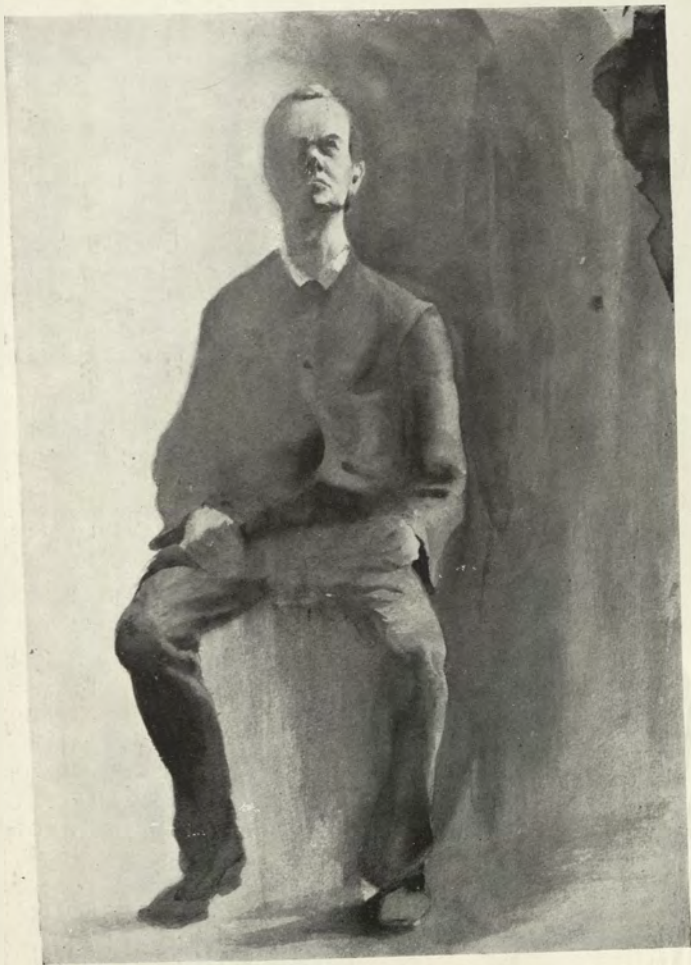
R Y S U N K I.

128. Domek, 22×18, 1891, własn. Ant. Marka.
129. Pejzaż (zima), 23×11, 1891, własn. Ant. Marka.

130. Podwórze, 29×22, 1891, własn. Ant. Marka.
131. Koń, 29×22, 1891 " " "
132. „ 29×22, 1891 " " "
133. Babcia modląca się, 12×11, 1891, własn. Ant. Marka.
134. Chłopiec na taburecie. 20×15, 1891, własn. Ant. Marka.
135. Wieża Jasnogórska, 29×22, 1891, własn. Ant. Marka.
136. Głowa staruszki, 54×39, 1893 " " "
137. Akt męski (na trapezie), 55×36, 1893, własn. Ant. Marka.
138. Głowa starca, 55×42, 1893, własn. Ant. Marka.
139. Głowa męska, 50×40, 1893 " " "
140. Głowa kobieca, 26×18, 1894 " " "
- *141. Studjum (tuszem), 30×18, 1894 " " "
142. Akt męski, 58×28, 1897 – 98 " " "
143. „ „ 61×40, 1898 – 98 " " "
144. „ „ 62×42, 1897 – 98 " " "
145. „ „ 62×42, 1897 – 98 " " "
146. „ „ 62×42, 1897 – 98 " " "
147. „ „ 62×42, 1897 – 98 " " "
148. „ „ 62×42, 1897 – 98 " " "
149. Akt kobiecy, 62×42, 1897 – 98. " " "
150. Akt męski, 33×28, 1897 – 98 " " "
- *151. Studjum, 42×30, 1897 " " "
152. Akt męski. 40×30, 1897 – 98 " " "
153. „ „ 40×30, 1897 – 98 " " "
154. Akt męski (podwójny), 40×32, 1897 – 98. własn. Ant. Marka.
155. Akt męski (leżący), 35×24. 1897 – 98, własność Ant. Marka.
156. Głowa męska. 57×39. 1897 – 98, własn. Ant. Marka.

157. Akt męski, 62 × 42, 1897 – 98. własn. Ant. Marka.
 158. Akt męski 62 × 42, 1897 – 98, własn. Ant. Marka.
 159. Akt kobiecy, 60 × 42, 1897 – 98. własn. Ant. Marka.
 160. „ „ 62 × 40, 1897 – 98 „ „ „
 161. „ „ 62 × 42. 1897 – 98 „ „ „
 162. Akt chłopca 60 × 37, 1897, własn. Ant. Marka.
 163. Głowa męska, 31 × 22, 1897 – 98. własn. Ant. Marka.
 164. Akt męski, 37 × 25, 1997 – 98 „ „ „
 165. „ „ 62 – 42, 1897 – 98 „ „ „
 166. „ „ 32 × 26, 1897 – 98 „ „ „
 167. Autoportret, 73 × 35, 1917 – 18 „ „ „





Studjum
1893 - 1894 r.





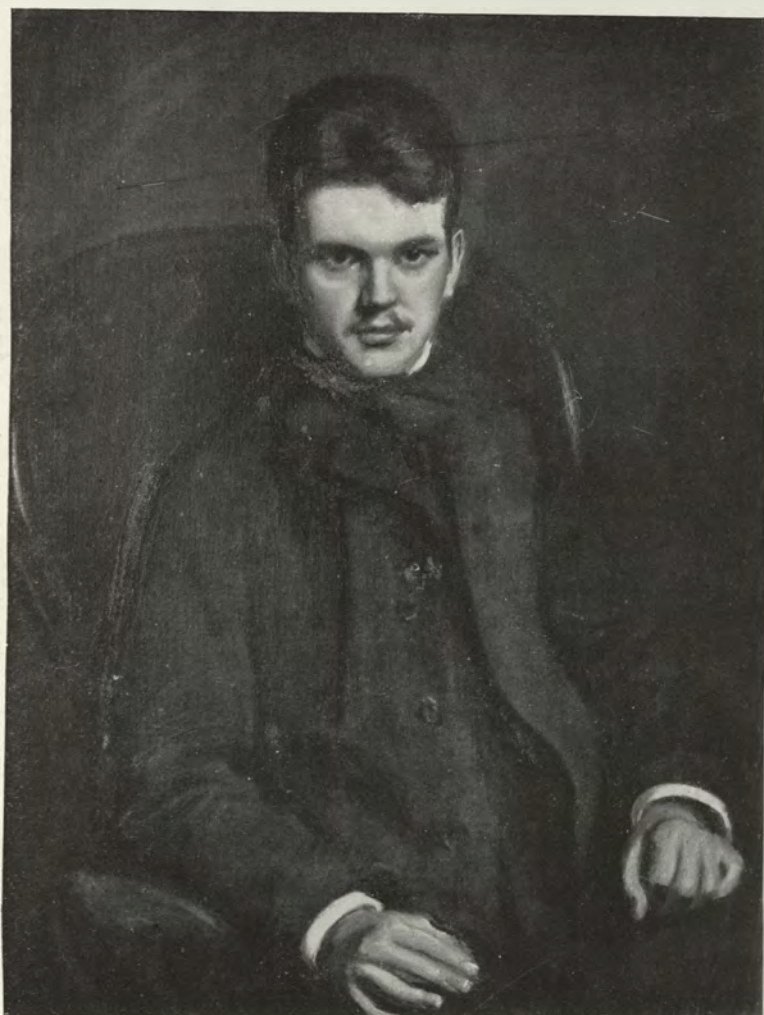
Studjum głowy
1895 r.





Kobieta w żółtym kapeluszu
1895 – 1896 r.





Portret Michała M., brata artysty
1899 – 1900 r.





Portret pani H. D.
1899 – 1900 r.





Portret pani H. D.
1899 – 1900 r.





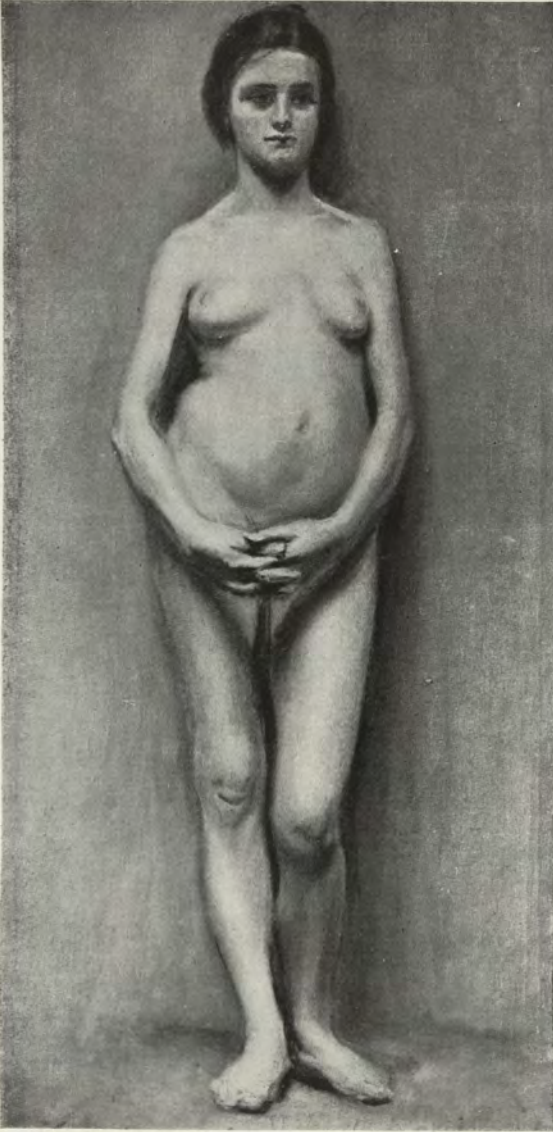
Portret mężczyzny w czerwonym fraku
1899 – 1900 r.





Studjum portretowe
1903 – 1904 r.





Akt
1903 – 1904 r.





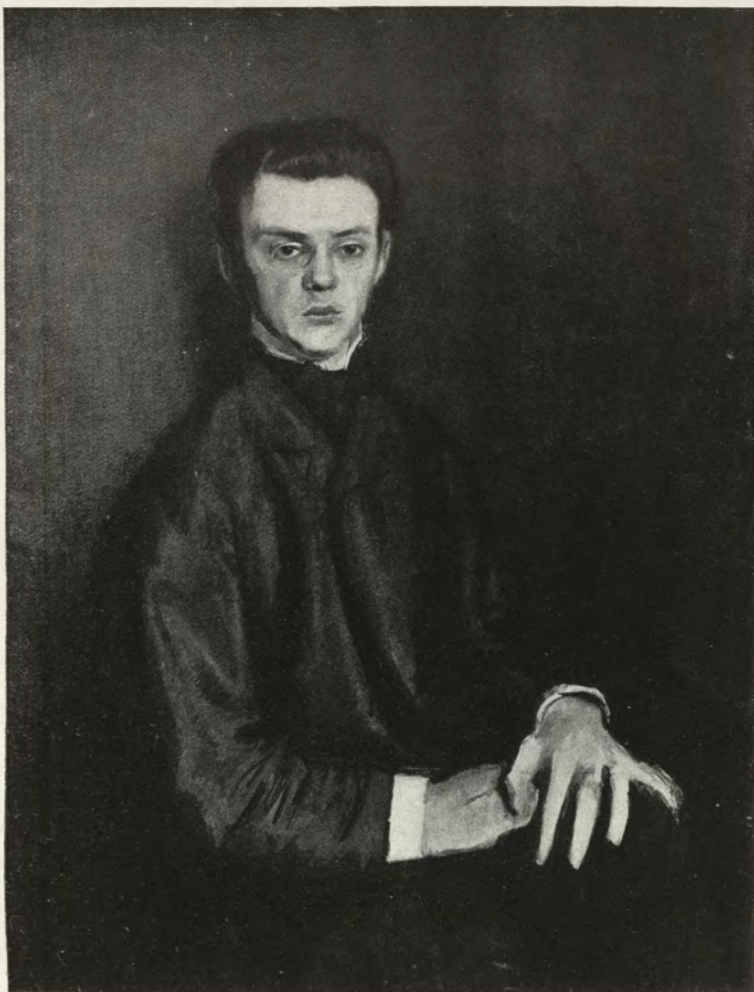
Portret pani F. Z.
1904 r.





Autoportret
(1904)





Portret brata artysty
1904 r.





Głowa wiedźczyka
1906 – 1907 r.





Gabrynia
1906 r.





Portret p. X. z Krakowa
1906–1907 r.





Dziewczynka w kapeluszu
1908 – 1909 r.





Portret brata artysty
1909 – 1910 r.





Studjum do portretu pani F. Z.
1910–1911 r.





Portret p. S. Sonnewenda
1911 r.





Portret pani M. R.
1911 r.





Studjum do portretu pani F. Z.
1911 r.





Studjum do portretu pani F. Z.
1912 r.





Portret pani F. Z.
1913 r.





Lato
1900 r.





Wies
1902-1903 r.





Tynec, 1906 r.

<http://rcin.org.pl>





Dachy
1911 - 1913 r.

<http://rcin.org.pl>





Astry
1909 r.





Różowe goździki
1911—1912 r.





Chryzantemy
1916 r.





Portret pani M. P.
1916–1917 r.





Rysunek
1898 r.

INICJATYWA
BADAŃ LIT. KICH
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 7
Tel. 26-68-63

<http://rcin.org.pl>



F

20.707