

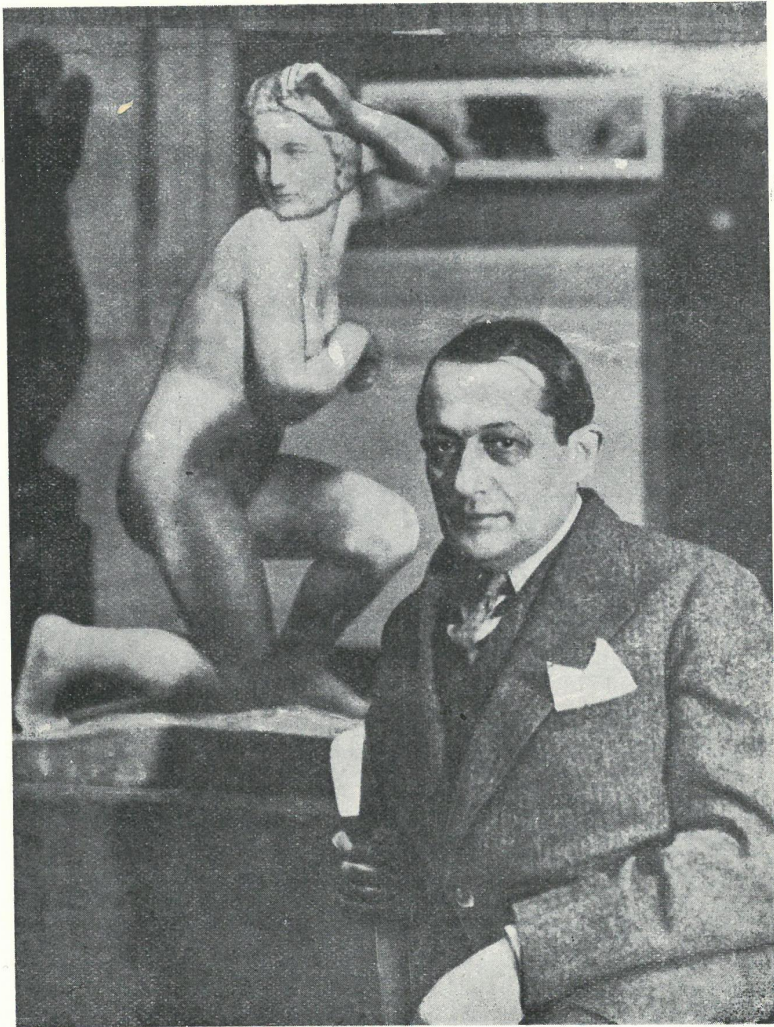
10/1956

zach



**HENRYK KUNA**  
KATALOG WYSTAWY





ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

WYSTAWA RZEŹB  
HENRYKA KUNY

1879 — 1945

WRZESIEŃ — PAŹDZIERNIK

1956

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

Komisarz Wystawy  
mgr DARIUSZ KACZMARZYK

Druk. LSW. Zam. 658a. B-57

HENRYK KUNA dożył jeszcze powstania Polski Ludowej.

Mianowany profesorem rzeźby Wydziału Sztuki nowo utworzonego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu przygotowywał się, ciężko już chory, do objęcia swych obowiązków, gdy atak serca położył kres jego życiu. Klimat intelektualny, jaki panował u nas w latach następnych, podporządkowanie sztuki doraźnym celom gospodarczym i politycznym, propagowanie ciasno pojętego realizmu, ryczałtowe potępienie niemal wszystkiego, co powstało w okresie międzywojennym: wszystko to nie sprzyjało należytej ocenie sztuki Kuny, szlachetnej i głęboko ludzkiej, choć przeważnie dalekiej od walki i zmagania dnia dzisiejszego. Dzieła jego, z wyjątkiem kilku posągów ustawionych na powietrzu, były ukryte w magazynach muzeów, niedostępne dla publiczności. Umożliwiona przez nowe, szersze pojmowanie zadań sztuki rewizja dorobku artystycznego dwudziestolecia międzywojennego, rewizja mająca na celu uczynienie żywym dla współczesności wszystkiego co w nim było wartościowe, powinna wydobyć z przejściowego zaćmienia rzeźbę Kuny jako jedną z najcenniejszych pozycji tego okresu.

Miejmy nadzieję, że przyczyni się do tego walnie obecna wystawa, urządzona w jedenaście lat po zgonie artysty — pierwsza wystawa, ukazująca tak duży zespół jego dzieł i dająca dzięki temu jedyny w swoim rodzaju przegląd jego twórczości.

★

Droga Henryka Kuny do rzeźby nie była całkiem zwykłą.

Urodził się on dnia 16 listopada 1879 r. w Warszawie, w środowisku ortodoksów żydowskich, pogrążonym w tradycjach średnio-wiecznych i niemal całkowicie odcięty od społeczeństwa chrześcijańskiego — nie tylko odrębnym strojem, językiem, wyznaniem i zwyczajami, ale również murem wzajemnych niechęci, uprzedzeń i przesądów. Wzrastał wśród ludzi trudniących się przeważnie rzemiosłem i drobnym handlem i pracujących w pocie czoła na kawałek chleba, a przy tym ze względu na swą odrębność traktowanych z pogardą przez otoczenie; wśród ludzi, których terażniejszość była nad wyraz ciężka i którzy przeto byli skłonni do swoistego mistycyzmu, szukali pociechy w dziwnych legendach i prorocत्वach, żyli nadzieją na rychłe przyjście Mesjasza. Przod-



kami jego byli cadycy i rabini i on sam też kształcił się na rabina.

Po skończeniu szkoły rabinackiej w Grójcu młody Kuna zamieszkał w Ciechanowie i większą część czasu poświęcał studiom ksiąg Starego Zakonu i komentarzy do nich.

Pewnego razu miejscowy lekarz, doktor Rajkowski, zastał go wszakże przy struganiu jakiejś figurki z drzewa i uderzony zdolnościami rzeźbiarskimi młodzieńca zajął się nim.

Pod wpływem rozmów z doktorem Rajkowskim Kuna postanawia poświęcić się rzeźbie. Decyzja ta z pewnością nie przysłała mu łatwo. Musiał przezwyciężyć opory, zewnętrzne i wewnętrzne, nieznane artystom, wywodzącym się z innych środowisk. Dekalog Mojżeszowy, z obawy przed wielobóstwem, zakazuje, jak wiadomo, tworzenia podobizn ludzkich i zwierzęcych. Postanawiając poświęcić się zawodowi rzeźbiarza Kuna decydował się na przekroczenie tego zakazu. Było to zerwanie z tradycjami swego środowiska, bunt przeciw niemu.

Pociąg do rzeźby był jednak w młodym Kunie tak silny, że pokonuje on wszelkie trudności i przenosi się do Warszawy, gdzie, jak mniema, będzie miał możliwość wykształcenia się w obranym przez siebie zawodzie.

W Warszawie mistrzem jego staje się Pius Weloński, przedstawiciel realizmu, graniczącego z naturalizmem, autor popularnego w swoim czasie posągu gladiatora, którego jedna z replik stoi dzisiaj przy wejściu do parku Ujazdowskiego. W pracowni Welońskiego, mieszczącej się dziwnym zbiegiem okoliczności na Zamku, ówczesnej siedzibie rosyjskiego generał-gubernatora, Kuna pobierał swe pierwsze lekcje rzeźby.

Następnie, około r. 1900, dzięki pomocy materialnej garstki ludzi dobrej woli, wierzących w jego talent, Kuna jedzie do Krakowa i tam uczy się jako wolny słuchacz w Akademii Sztuk Pięknych, głównie u Konstantego Laszczki. Laszczka, eklektyk, oscylujący między umiarkowanym realizmem włoskiego renesansu a impresjonizmem, autor wielu banalnych i ckliwych popiersi kobiecych, ale również szeregu tegich, pełnych charakteru portretów męskich, nauczył Kunę przede wszystkim umiejętności modelowania w gli-

nie i wycinania w drzewie. Laszczce Kuna zawdzięczał również zaczątki swego kunsztu portretowego, który miał się rozwinąć dopiero znacznie później.

Lata pobytu Kuny w Akademii krakowskiej są zarazem latami przyswajania sobie przez niego kultury polskiej. Początkowo mówił on jeszcze tak źle po polsku, że koledzy drwili z niego. Starał się przeto w ich obecności mówić jak najmniej. Za to moc czytał. Pochłaniał zwłaszcza polską poezję romantyczną. „Ojca Zadziurnych“ znał na pamięć.

W pamięci współczesnych pozostało wspomnienie wielkiej urody Kuny z tego czasu. Miał on wówczas długie, faliste, spadające na ramiona krucze włosy i takąż brodę, bladą twarz i pałające oczy. Laszczka posłużył się nim jako modelem do swego popiersia św. Jana Chrzciciela (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie).

Na rozpisany około r. 1902 konkurs na rzeźbę, przedstawiającą Chrystusa, Kuna nadesłał trzy prace (jedną głowę i dwie płasko-rzeźby, w tym jedną wyobrażającą „Zdjęcie z Krzyża“). Wszystkie trzy zostały nagrodzone.

Za pieniądze z tych nagród Kuna jedzie w r. 1903 do Paryża. Tutaj ulega urokowi dzieł wielkiego rzeźbiarza francuskiego Rodina. Za przykładem Rodina pojmuje odtąd rzeźbę jako „sztukę garbów i jam“, rozbija kształt na drobne powierzchnie, na tysiączne wypukłości i wklęsłości, dąży do bogatej gry światła i cieni. Pracuje przeważnie w materiale miękkim i nietrwałym — glinie lub gipsie.

Z kręgu tematowego polskiej poezji romantycznej wyrosło głównie dzieło Kuny z tego okresu — głowa „Irydiona“, najpierw wykonana z gipsu, później odlana w brązie, o wyrazie twarzy hardym i patetycznym (pozował mu do niej aktor Henryk Barwiński).

Po powrocie z Paryża, w lutym 1904 r. Kuna ma swą pierwszą wystawę w Warszawie, przyjętą bardzo życzliwie przez krytykę. Czasopismo „Świat“ zamieszcza pełen uznania artykuł o nim, z jego fotografią i dwiema reprodukcjami — studium portretowego młodej kobiety i „Irydiona“.

Niezmiernie ciekawym, choć mało znanym w szczegółach epizodem w życiu Kuny jest jego pobyt u Elizy Orzeszkowej w Grodnie



w latach 1908/9. Autorka „Meira Ezofowicza“ roztacza nad młodym artystą troskliwą opiekę. Prowadzone z nią rozmowy miały się wielce przyczynić do jego dalszego rozwoju intelektualnego.

Odtąd Kuna miał kult dla Orzeszkowej.

W latach następnych Kuna jako rzeźbiarz przeżywa kryzys. Nie odpowiada mu już uprawiana pod wpływem Rodina rzeźba, rozbijająca kształt na drobne powierzchnie. Nie wystarcza mu już także umiejętność lepienia z gliny i modelowania w gipsie, wyniesiona z pracowni Laszczki. Toteż za pieniądze z prac wystawionych w r. 1911 w Salonie Krywulta, na rogu Nowego Świata i Świętokrzyskiej, Kuna jedzie po raz drugi do Paryża — uczyć się rzeźby od nowa.

Paryż jest w tym czasie ogniskiem niezmiernie bujnego i intensywnego życia artystycznego. W malarstwie Matisse czaruje cudownymi harmoniami lekkich, płaskich plam barwnych, Picasso i Braque zapoczątkowują kubizm. Niemniej doniosłe przemiany dokonują się w rzeźbie. Wielkość żyjącego wtedy jeszcze Rodina jest poza dyskusją, ale sztuka jego — malarska, niespokojna, nerwowa, rozbijająca bryłę na drobne powierzchnie — nie odpowiada już nikomu. Ideałem staje się teraz rzeźba, działająca wielką, zwartą bryłą i spokojnym, zamkniętym w sobie konturem. Rzeźba XIX wieku nawiązywała przede wszystkim do rzeźby greckiej okresu klasycznego (często poprzez kopie rzymskie) albo do rzeźby renesansu lub baroku. Teraz szuka się źródeł natchnienia w sztuce niemal wszystkich epok i ludów: w „żywych kamieniach“ katedr gotyckich i romańskich, w posągach egipskich i asyryjskich, w maskach murzyńskich, w archaicznej rzeźbie greckiej. Dążenia czołowych twórców idą w różnych kierunkach. Bourdelle komponuje posągi o gestach namiętnych i patetycznych, świetnie związane z architekturą lub pejzażem. W Maillola posągach kobiet o bujnych kształtach, o potężnych ramionach i udach odżywa antyczna pogańska radość ciała. Despiau w popiersiach portretowych osiąga szczyty subtelności i finezji wyrazu. W r. 1910 Modigliani wystawia głowy inspirowane przez snycerstwo murzyńskie, w r. 1911 Zadkine — pierwsze rzeźby kubistyczne. Przebywający w Paryżu Kuna żywo interesuje się tym wszystkim.

Obok wystaw i pracowni ogromne bogactwo wrażeń dostarczają mu też muzea paryskie. Długie godziny spędza przed posągami antycznymi i renesansowymi w Luwrze. Studiuje odlewy portali i tympanonów romańskich i gotyckich w Trocadéro. Szczególnie silnie miały przemawiać do niego w tym czasie wczesne posągi greckie i rzeźba średniowieczna.

Pod złożonym działaniem tych różnych podnieć dokonuje się w sztuce Kuny podwójna przemiana. Kształtuje się styl rzeźbiarski, który dziś dla nas łączy się przede wszystkim z jego nazwiskiem. Od postrzępionej i porytej bryły na modłę Rodina przechodzi on teraz do bryły o powierzchniach zwartych i gładkich. Poczyna dbać o płynność i rytmiczność linii, o elegancję konturu, o piękno sylwety.

W Paryżu Kuna poznaje nowe prądy rzeźbiarskie i przebogaty świat kształtów dawnych. Tutaj dokonuje się również przewrót w jego sposobie rzeźbienia i w jego stosunku do materiału.

Zarówno wielcy rzeźbiarze francuscy XI, XII i XIII wieku, twórcy wspaniałych posągów katedr w Chartres i Autun, w Amiens i Reims, jak Michał Anioł kuli sami w kamieniu. Później kunszt ten upadł. Rzeźbiarze ograniczali się do lepienia niewielkich modeli z gliny, materiału, który artyście nie stawia niemal żadnego oporu, który poddaje się biernie każdemu naciskowi dłoni lub palców, i do sporządzania z nich odlewów gipsowych. Odlew gipsowy przechodził następnie w ręce rzemieślników, którzy wykonywali według niego odlew brązowy lub przy pomocy maszyny punktacyjnej przenosili go drogą mechaniczną, w odpowiednim powiększeniu, na kamień. Strony ujemne takiego postępowania są dziś dla nas oczywiste. Z jednej strony rzeźbiarz, co sam nie kuł w kamieniu, nie znał swego tworzywa, nie umiał wyzyskać w pełni jego właściwości. Z drugiej strony rzemieślnik, nie będący sam artystą i przenoszący tylko mechanicznie model gipsowy na kamień nieraz wypaczał myśl rzeźbiarza.

Gdy Kuna przybył w r. 1911 do Paryża, hasłem dnia w pracowniach rzeźbiarskich był nawrót do kucia bezpośrednio w kamieniu, do „la taille directe“. Za przykładem swych kolegów paryskich Kuna również przechodzi od lepienia w glinie do ciosania bezpośrednio w kamieniu. W szczególności uczy się kuć w mar-



murze. Jako zwykły robotnik terminuje w pracowni kamieniarza włoskiego Pellecot. Dzień w dzień po dziesięć godzin na dobę obkuwa marmur, żywa się z nim, poznaje do głębi jego właściwości, opanowuje w zupełności sposoby obrabiania tego tworzywa. „Dopiero w Paryżu, wspominał później, nauczyłem się kuć w marmurze. W Krakowie znałem tylko glinę.“

W r. 1912 Kuna wraca z Paryża do Warszawy. Tutaj zastaje go, w r. 1914, wybuch I wojny światowej. W r. 1915 żeni się z młodą aktorką, Ewą Korczak, która wkrótce później, już jako Ewa Kunina, miała zablysnąć na scenach polskich. W r. 1918 rodzi się im syn, Jacek.

W r. 1919 powstaje jedno z najpiękniejszych dzieł Kuny — posąg z marmuru pt. „Jutrzenka“. Przedstawia on młodą dziewczynę, która, jakby dopiero co przebudzona ze snu, lekkim i pełnym wdzięku ruchem unosząc się z ziemi przykłęka na jedno kolano. Prawą ręką okrywa ona piersi, lewą zaś osłania głowę.

W r. 1922 zawiązało się w Warszawie Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm“, przeciwstawiające się zarówno epigonom impresjonizmu jak przedstawicielom skrajnych kierunków plastycznych — formistom. Nazwa stowarzyszenia podkreślała, że głównym celem dążeń jego członków ma być nie przedstawianie rzeczywistości i nie wyraz, lecz „rytm“, wartości formalne, „dekoracyjne“. Dążenia te reprezentowali zwłaszcza Eugeniusz Zak i Wacław Borowski.

Kuna był od samego początku jednym z głównych członków „Rytmu“. „Rytmem“ nazwał też jeden ze swych najbardziej znanych posągów. Łagodny rytm linii jest jednym z elementów istotnych sztuki Kuny. Ale niemniej istotne są pierwiastki przedstawiające i ekspresyjne jego dzieł, niezrównany pod względem subtelności i finezji wyraz jego głów i posągów.

W latach 1924/30 Kuna przebywa znów w Paryżu, tym wiecznie żywym ośrodku życia intelektualnego, wielkiej kuźni nowych kierunków artystycznych i zarazem olbrzymim targowisku dzieł sztuki. Kalejdoskop prądów artystycznych jest tym razem jeszcze bardziej urozmaicony i pstry niż w latach poprzedzających I wojnę światową. Jest to okres największej sławy Bourdelle'a,

Maillola, Despiau. Obok nich liczni zamieszkali w Paryżu rzeźbiarze obcy wnoszą każdy swą nutę odrębną. Z Niemiec przenikają spóźnione wpływy ekspresjonizmu, nawiązującego zwłaszcza do rzeźby późnego gotyku i prymitywu ludowego. Trwa nadal zachwyty dla masek murzyńskich.

Kuna zwiedza wystawy, styka się z wieloma artystami, ociera się o różne prądy i kierunki. Ale jest już osobowością tak bardzo skryzalizowaną, że, jak się zdaje, nie wywierają one już teraz na niego większego wpływu. W swej pracowni na Boulevard Raspail (w sercu dzielnicy Montparnasse, która wtedy jest głównym ośrodkiem życia artystycznego) skupia się na dziełach, które wkrótce rozsławiają jego imię w kraju i za granicą.

W okresie tym powstaje szereg posągów, przedstawiających postacie dziewczęce i kobiece, udrapowane, półnagie lub nagie, posągów należących do najbardziej dojrzałych i skończonych dzieł Kuny. Należy tu wymienić zwłaszcza „Atalantę“ (1924, najpierw w drzewie — przed wojną własność architekta Rudolfa Świerczyńskiego, później również w brązie), „Rytm“ (kilka redakcyj w różnych materiałach) i „Różowy marmur“ (marmur, 1930).

Motywy tych posągów są nadzwyczaj proste. „Atalanta“ przedstawia, do kolan, dziewczynę w długiej sukni, jedną ręką obejmującą jabłko, drugą zaś podtrzymującą suknię. „Rytm“ ukazuje kobietę o bogatych, w pełni rozkwitłych kształtach, z opadłą do stóp draperią, kobietę wznoszącą ręce do góry gestem pełnym zakłopotania lub zawstydzenia. Wreszcie „Różowy marmur“ przedstawia nagą dziewczynę ze spuszczoną głową, osłaniającą się rękoma.

Z posągów tych zwłaszcza „Rytm“ zajmował przez wiele lat artystę. Pierwsza jego redakcja sięga r. 1920. Z r. 1922 pochodzi wariant posągu wykonany z hebanu (przed wojną w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie). W latach 1924/5 powstaje w Paryżu wariant wykuty w białym marmurze. Wariant ten zdobił niewielki prostokątny dziedziniec, „atrium“, pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925 (obecnie posąg ten jest w posiadaniu ambasady Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w Paryżu). Stanowił on jedną z najpoważniejszych pozycji tego pawilonu, podobał się powszechnie. Jeszcze



jeden wariant tego posągu, odlany w brązie, został ustawiony w r. 1929 w parku Paderewskiego w Warszawie.

Wspomniane posągi zachwycają doskonałością bryły, która, przy obchodzeniu jej dokoła, daje piękne sylwety niemal z każdego punktu widzenia. Czarują miękkością modelunku. Urzekają rytmicznością i melodyjnością łagodnie nabrzmiewających i opadających krzywizn, delikatnych wzniesień i zagłębień. W „Rytmie“ i „Różowym marmurze“ przyłącza się do tego jeszcze niezrównana subtelność ekspresji, przejmująca wymowa wstydlivych gestów rąk.

W tym samym okresie powstają przedziwne głowy kobiece i dziewczęce, przeważnie wykute w marmurze, o spuszczonej powiekach i cichym, ledwie dostrzegalnym uśmiechu.

Owe głowy i posągi Kuny nabierają dla nas szczególnej wymowy, gdy uprzytomnimy sobie tło dziejowe, na jakim one powstawały.

We Włoszech szalał już wtedy terror faszystowski, w Niemczech grasowały bojówki Hitlera, torując mu drogę do władzy, w Polsce rósł kult „krzepy“, wzrastał nacjonalizm i nietolerancja w stosunku do mniejszości narodowych. Były to czasy, gdy w wielu krajach gloryfikowano brutalność jako styl postępowania, czasy, które nazwano czasami pogardy i nienawiści do człowieka. W tych właśnie czasach Kuna przedstawia istoty piękne i pełne wdzięku, a przy tym delikatne i łagodne. Czy samo ich przedstawianie nie było subtelnym protestem przeciw epoce, dla której brutalność stała się ideałem?

Podczas gdy posąg „Rytmu“ cieszył się zasłużonym powodzeniem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej, jego twórca w swej pracowni paryskiej był już zajęty nowym dziełem, całkowicie różnym w pomysle, materiale i wykonaniu. Dziełem tym był ogromny, nadnaturalnej wielkości, wycięty w drzewie lipowym posąg Chrystusa, kroczącego z dłońmi przyciśniętymi do piersi i głową boleśnie odrzuconą w tył — Chrystusa, co zstąpił z krzyża, lecz stał się jakby sam krzyżem. W posągu tym Kuna (jak zwierzał się z tego przyjaciółom) chciał wyrazić bezmiar cierpienia, jakie ludzkość przeszła w czasie wojny światowej i w ciężkich latach powojennych. Skąd Kuna zaczerpnął ten osobliwy obraz Chrystusa

co stał się jakby krzyżem, na którym Go rozpięto, obraz jak się zdaje nieznanymi ikonografii chrześcijańskiej, trudno powiedzieć.

Pomysł tego dzieła zajmował go w każdym razie od dawna. Pierwszy jego szkic rysunkowy sięga r. 1923. Posąg w drzewie powstał w Paryżu w latach 1925/6. Nie został on nigdy całkowicie ukończony. Przed wojną znajdował się w pracowni warszawskiej artysty i uległ zniszczeniu we wrześniu 1939 r. Pewne echo tego posągu mamy w posągu Chrystusa z brązu, powstałym w r. 1926.

W dorobku rzeźbiarskim Kuny ów posąg Chrystusa co stał się krzyżem zajmuje miejsce dość odosobnione. Jest to jedyne dzieło Kuny, w którym mamy gwałtowny wyraz cierpienia i bólu — w postawie, w układzie rąk, w mimice twarzy. Jest to zarazem bodaj jedyne jego dzieło nawiązujące nie tylko w temacie, ale także w ujęciu, w stylizacji kształtu, w typie głowy i wyrazie twarzy do rzeźby średniowiecznej, może również do polskiego snycerstwa ludowego.

Po powrocie do kraju, około r. 1930, twórczość rzeźbiarska Kuny biegnie kilkoma torami. W dawnym uczniu Laszczki budzi się teraz — portrecista. Powstaje cykl wybornych portretów męskich, przeważnie do kolan, odlewanych najpierw w gipsie, później w brązie, ujętych realistycznie — artystów, pisarzy, uczonych, wojskowych. Nie ma w tych wizerunkach pasji demaskatorskiej Dunikowskiego, jego wdrażania się w duszę modela, jego ironii, sarkazmu, pociągu do karykatury i groteski. Ale jest w nich znakomite wydobycie rysów indywidualnych osoby portretowanej i jej charakterystycznej postawy, w połączeniu z lekką stylizacją uszlachetniającą. Do najlepszych portretów tej serii należą podobizny malarza Kamila Romualda Witkowskiego i poety Kazimierza Wierzyńskiego.

Przed wszystkim jednak pochłania Kunę w tym okresie wyteżona praca nad pomnikiem Mickiewicza dla Wilna.

Konkurs na ten pomnik został ogłoszony w r. 1931. Mickiewicz był drogi Kunie jeszcze z czasów młodości. Postanawia on przeto wziąć udział w konkursie. Do zadania swego podchodzi z niesłychanym pietyzmem. Studiuje pilnie wszystkie zachowane wizerunki poety.



Rozważa starannie kompozycję pomnika, miejsce i sposób jego ustawienia. Wieczorami Ewa Kunina swym pięknym melodyjnym głosem czyta mu ustępy z „Dziadów“. Jan Parandowski wspomina jak pewnego wieczoru Kuna „przejmującym szeptem“ wyznał mu „pierwszy zarys tego pomnika, sam jeszcze niepewny i jakby załkniiony swą myślą“.

W r. 1932 sąd konkursowy, złożony z rzeźbiarza Tadeusza Breyera, z malarza i rzeźbiarza Ludomira Ślendrańskiego, z dwóch architektów — Mariana Lalewicza i Adolfa Szyszko-Bohusza i dwóch historyków sztuki — Juliusza Kłosa i Stanisława Lorentza, pod przewodnictwem gen. Lucjana Żeligowskiego, przyznał pierwszą nagrodę projektowi Kuny (wśród projektów odrzuconych znajdowały się m.in. projekty Dunikowskiego i Madeyskiego).

Projekt ten w ogólnych zarysach wyglądał następująco. Posąg poety, w postawie stojącej, z brązu, miał się wzniesć na szczycie wysokiego filaru, przypominającego Światowida — z głowicą o czterech twarzach i trzonem otoczonym, w trzech kondygnacjach, dwunastoma płaskorzeźbami wykutymi w granicie i przedstawiającymi sceny z „Dziadów“ (kowieńskich i drezdeńskich). Wysokość całego pomnika miała wynosić przeszło 17 m, wysokość posągu — 6 m.

Wśród zarzutów, jakie później stawiano temu projektowi, jeden powtarzał się szczególnie często, mianowicie zarzut nieoryginalności. Utrzymywano, że pomnik Kuny jest naśladownictwem kolumny z posągiem Napoleona na Place Vendôme w Paryżu lub kolumny Trajana w Rzymie, najczęściej zaś twierdzono, że jest on jedynie echem projektowanego przez Bourdelle'a pomnika Mickiewicza na Place de l'Alma w Paryżu. Nietrudno odeprzeć te zarzuty. Z kolumną na Place Vendôme lub z kolumną Trajana łączy pomnik Kuny tylko przynależność do pewnego bardzo rozpowszechnionego typu pomnika, mianowicie pomnika w postaci wysokiego słupa — kolumny lub filaru — zwieńczonego posągiem postaci w postawie stojącej.

Jeśli zaś chodzi o stosunek (nie zrealizowanego ostatecznie) pomnika Kuny do pomnika Bourdelle'a, to najbardziej powierzchowny rzut oka poucza nas, że oba pomniki są całkiem różne. Zupełnie inaczej jest w nich obu skomponowany cokół (u. Bourdelle'a jest on prze-

cięty w pół figurą alegoryczną, u Kuny ukształtowany na podobieństwo Światowida) i zupełnie inaczej ujęta postać poety. Bourdelle pojął Mickiewicza jako pielgrzyma (może pod sugestią „Książ Pielgrzymstwa“), ciągnącego z wyciągniętą do góry lewą ręką i posochem w prawej. Jego Mickiewicz zdaje się kroczyć na czele jakiegoś niewidzialnego pochodu, który prowadzi za sobą. Mickiewicz Kuny stoi spokojnie. Lewą ręką przyciska do piersi książkę. Prawą trzyma nad głową, ocieniając oczy, chroniąc je jakby od nadmiernego blasku. Jest to także gest obronny. Ale w danym przypadku nie jest to obrona przed czymś szkodliwym i groźnym, lecz obrona przed czymś, co zbyt hojnie sływa na poetę; jest to obrona przed nadmiarem. Dodajmy jeszcze, że Bourdelle przedstawił Mickiewicza w stroju z epoki, tzn. z XIX wieku, Kuna natomiast z półobnażoną piersią, w szacie stylizowanej na modłę antyczną — płaszczu i sandałach.

Posąg poety w szacie stylizowanej na modłę antyczną wiąże się z twórczością rzeźbiarską Kuny z wcześniejszego okresu. Natomiast realistycznie ujęte płaskorzeźby cokołu to jakby odpowiednik portretów realistycznych Kuny lat trzydziestych. Uderza, iż w płaskorzeźbach tych artysta przedstawił sceny tylko z jednego utworu Mickiewicza — z „Dziadów“. Widocznie Mickiewicz był dla niego przede wszystkim twórcą „Dziadów“. Ale głowa Mickiewicza na pomniku to nie głowa młodego poety z czasów kowieńskich i drezdeńskich, lecz głowa postarzałego przedwcześnie poety z lat 40-tych lub 50-tych.

Jak interpretować gest Mickiewicza — osłanianie oczu od blasku słońca — w projekcie Kuny? Jakie jest jego znaczenie symboliczne? Może słońce, które poeta spostrzega, to „zbawienia słońce“ z „Ody do młodości“? Niestety rzeźbiarz nie dał nam tutaj żadnego komentarza.

Entuzjazm dla poety i pragnienie stworzenia dzieła monumentalnego, na wielką skalę, na tle odpowiedniego otoczenia architektonicznego, sprawiły, że Kuna w pracę nad realizacją swego projektu włożył cały swój artyzm i całe swe doświadczenie, całe serce i całą duszę. Toteż postępowała ona szybko naprzód. Już w październiku 1932 r. rzeźbiarz mógł przedstawić Komitetowi Budowy



Pomnika model gipsowy posągu poety, wysokości około 180 cm, oraz pierwsze płaskorzeźby w glinie. Zimą modelował dalsze płaskorzeźby w glinie i odlewał je następnie w gipsie. W sierpniu 1933 r. praca nad wielkim modelem drewnianym posągu dobiegała końca. Wszystkie płaskorzeźby były odlane z gipsu i rozpoczęto ich kucie w czerwonym granicie wołyńskim. W latach następnych posąg poety został odlany z brązu. Z dwunastu płaskorzeźb dziesięć zostało wykute w granicie. Na miejscu rozpoczęto prace nad uporządkowaniem terenu. W czerwcu 1935 r. pomnik miał być odsłonięty.

Mógł on budzić to i owo zastrzeżenie (tak np. gest poety nie tłumaczy się w nim zbyt jasno). Ale wznosił się on wysoko ponad przeciętny poziom pomników naszych z okresu międzywojennego i postawiony w miejscu dla niego upatrzonym byłby pięknym hołdem złożonym wielkiemu poecie.

Reakcyjny odłam społeczeństwa wileńskiego nie mógł wszakże pogodzić się z myślą, że pomnik wielkiego poety, mający stanąć w sercu miasta, będzie dziełem Polaka z kultury wprawdzie, lecz nie z pochodzenia. Rozpętano ohydną kampanię przeciw niemu.

Kuna, człowiek miękki i delikatny, nękany nadto już wtedy ciężką chorobą serca, nie miał sił do walki z tą wezbraną falą głupoty i nikczemności ludzkiej. Na zewnątrz panował nad sobą. Ataki skierowane przeciw jego dziełu i przeciw niemu przyjmował z pozornym spokojem i pobłażliwym uśmiechem. W głębi duszy bolał jednak nad losem swego ukochanego dzieła.

Kampania zrobiła swoje. Pomnik nie stanął ani w r. 1935, ani w latach następnych. W pierwszych dniach września 1939 r. bomby lotników niemieckich pogrzebały zaś pod gruzami pracownię warszawską rzeźbiarza z brązowym posągiem poety.

W ponure lata okupacji hitlerowskiej Kuna był zmuszony ukrywać się. Przeżywał boleśnie tragedię Żydów, poniewieranych, szcztutych, traconych masowo w obozach zagłady przez okupantów. Trawił go też niepokój o syna-jedynaka, który ciężko ranny w kampanii wrześniowej znajdował się w niewoli niemieckiej (syn ten, nadzwyczaj zdolny i pełen osobistego wdzięku, został po roku zwolniony przez Niemców, ponieważ stan jego zdawał się już bez-

nadziejny, powrócił do kraju, wyleczył się z ran, brał udział w ruchu oporu przeciw okupantowi i poległ w powstaniu warszawskim, co długo ukrywano przed jego rodzicami).

W latach 1940/42 Kuna znalazł schronienie i troskliwą opiekę w Świdrze pod Warszawą, w pensjonacie „Słoneczna“ Albertyny Schüchowej. W pensjonacie tym przebywał wówczas również Jan Parandowski z rodziną. W szkicu „Księżyc nad Świdrem“ Parandowski zachował nam interesujące wspomnienie o artyście z tego okresu: „Kuna marzył o rzeźbie, projektował nabycie porządnego kloca, z którego dałoby się coś zrobić, a na kamień nie czuł w sobie sił i z lękiem myślał, czy mu jeszcze wróć. Tymczasem malował. Używał niewielkich kawałków dykty, które odpowiednio przysposabiał. Malował sosny ze swojego okna i portrety“. „Lecz taki rasowy rzeźbiarz jak Kuna nie mógł żyć bez brył. Zorganizował sobie wreszcie pracownię w małym domku — w rodzaju lamusa (...)“ „W pyle gipsowym Kuna wyglądał zdrowo i rzeźko. Z czułością brał do ręki swoje stare, wierne narzędzia. Miał powstać pomnik Walki czy Zwycięstwa, młoda, pełna wdzięku personifikacja Tryumfu. Lecz przemógł ból, który sprzął dwa ciała młodzieńcze, jedno już gasnące, drugie podejmujące trud za siebie i towarzysza, z tragicznym gestem podniesionych ramion, uwieńczonych niewiadomo: girlandą czy kajdanami. Ten twór przetrwał w chropawym szkicu — przejmujący jak wszelka myśl, która nie zdążyła się wypowiedzieć“.

Później, w latach 1942/44, Kuna ukrywał się w swym mieszkaniu warszawskim przy ulicy Czerwonego Krzyża. Izolowany całkowicie od ludzi obcych pędził niemal więzienny tryb życia. Po powstaniu warszawskim przebywał jakiś czas w obozie w Pruszkowie, następnie zaś znalazł schronienie u swego przyjaciela, rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego, w Milanówku.

Gdy wreszcie, w styczniu 1945 r., nadeszło wyzwolenie Kuna był już człowiekiem dogasającym.

W październiku, ciężko już chory, wyjechał do Torunia by objąć katedrę rzeźby na Wydziale Sztuki świeżo utworzonego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. „Chciał jeszcze pracować, myślał o tym, że wejdzie w kontakt z młodzieżą. Niepokoił się ustawicznie, czy



będzie miał dostatecznie dobrą pracownię dla studentów. „Rzeźba musi być przecież wysoko postawiona w wolnej Polsce“, mówił (ze wspomnień Tymona Niesiołowskiego).

Jeszcze wciąż łudził się nadzieją, że jego ukochany syn żyje. Wiadomość nie pozostawiająca już żadnych złudzeń co do jego losu, dobiła go ostatecznie. Zmarł dnia 17 grudnia 1945 r., około południa.

Zwłoki jego przewieziono do Warszawy i pochowano na cmentarzu Powązkowskim w Alei Zasłużonych.

★

Rzeźba Kuny jest rzeźbą „klasycystyczną“ (lub „neoklasyczną“) w tym znaczeniu, że nawiązuje do rzeźby antycznej, zwłaszcza rzeźby greckiej. Ale to jeszcze mówi niewiele. Wszak pod urokiem rzeźby greckiej byli twórcy tak różni jak artyści hinduscy kręgu Gandhara i mistrz Nawiedzenia w Reims, Ghiberti i Michał Anioł, Rodin i Maillol, Bourdelle i Dunikowski. Każdy z nich brał z niej co innego. Nawiązywali oni do różnych epok rzeźby greckiej i przyswajali sobie różne jej pierwiastki.

Co łączy Kunę z rzeźbą grecką? Do jakiej epoki rzeźby greckiej nawiązuje on przede wszystkim?

Sztukę Kuny wiązano niekiedy z archaiczną rzeźbą grecką. W czasie pobytu artysty w Paryżu rzeźba ta miała uczynić na nim szczególnie duże wrażenie. Związki dzieł Kuny z dziełami wczesnej rzeźby greckiej są wszakże raczej powierzchowne, dotyczą rzeczy podrzędnych. W stylizacji włosów, w sposobie układania ich w falisty ornament, jaki mamy w niektórych głowach i posągach Kuny, można dopatrzeć się reminiscencji posągów greckich z okresu archaicznego. Znacznie bliższa niż rzeźbie greckiej okresu archaicznego — surowej, hieratycznej — jest sztuka Kuny rzeźbie greckiej okresu klasycznego. Z rzeźbą tą łączy Kunę najpierw to, co stanowi powszechny spadek po niej w rzeźbie europejskiej XVI — XIX wieku — doskonałe opanowanie rozczłonkowania, statyki i dynamiki ciała ludzkiego, „organiczne“ ujęcie ciała ludzkiego. Z rzeźbą tą łączy sztukę Kuny dalej takie cechy jak spokój, równowaga,

prostota, jasność, oszczędność środków, umiar. Jeśli przez sztukę „klasycystyczną“ rozumieć wszelką sztukę, posiadającą te właśnie cechy, to rzeźba Kuny z okresu jego dojrzałości artystycznej jest nie tylko sztuką „klasycystyczną“, ale i „klasyczną“. Przez swą miękkość modelunku, płynność i rytmiczność linii, delikatność i wdzięk postaci jest zaś sztuka Kuny najbliższa rzeźbie greckiej późnego okresu klasycznego, rzeźbie Praksytelesa i Lizypa.

Trzeba tutaj uchylić pewne możliwe nieporozumienie. Z terminem „klasycystyczny“ łączy się często pewien odcień ujemny. We wszelkiej sztuce „klasycystycznej“ widzi się niekiedy jedynie sztukę pochodną, wtórną, naśladowczą, nieoryginalną, nietwórczą. Przypisuje się jej też nieraz cechy chłodu, bezdusności, pustki. Tutaj nie nadajemy terminowi „klasycystyczny“ żadnego zabarwienia pejoratywnego. Sztuka klasycystyczna może i jest często nietwórcza i chłodna, ale nie musi być nią. Nie jest nią w szczególności, w naszym przeświadczeniu, rzeźba Kuny. Nie jest ona chłodna i bezdusna, lecz, przeciwnie, wyraża subtelne życie psychiczne. Nie jest też naśladownictwem rzeźby greckiej, lecz jej twórczą kontynuacją.

Dotąd mówiliśmy o tym, co sztukę Kuny łączy z rzeźbą grecką. Teraz należy z kolei uwzględnić to, co ją od niej dzieli.

Sztuka Kuny różni się zasadniczo od rzeźby greckiej gamą wyrażanych przez nią stanów psychicznych i środkami wyrazu.

Niektóre posągi Kuny — „Jutrzenka“, „Atalanta“ — tchną niezmaconą pogodą, czystą radością istnienia. Raz jeden — w posągu Chrystusa co stał się krzyżem — mamy przejmujący wyraz cierpienia i bólu. Przeważa jednak w głowach i posągach Kuny łagodny smutek lub ciche rozmarzenie. Postacie Kuny zdają się marzyć lub śnić, pogrążone w sobie. Delikatne, wrażliwe, dziewczęco nieśmiałe i wstydliwe żyją one w ciągłym lęku przed brutalnym wtargnięciem otaczającego świata w ich życie wewnętrzne, w twórcze przed zetknięciem cielesnym z innymi ludźmi.

O łagodnym smutku lub cichym rozmarzeniu postaci Kuny mówią nam zwłaszcza ich spuszczone powieki i nikły, ledwie dostrzegalny uśmiech ust. Dla tego bladego, ledwie zaznaczonego uśmiechu próżno



szukalibyśmy analogii w sztuce greckiej. Spokrewnia on natomiast rzeźbę Kuny z plastyką buddyjską, np. z kmeryjskimi głowami Buddy i tych, którym sążone jest stać się Buddą, dziełami sztuki, która kwitła w Kambodży między wiekiem VIII a IX. W głowach tych, wykutych w kamieniu, modelowanych przedziwnie miękko, ożywionych łagodną grą światła i cieni, poza ciężkimi, spuszczoneymi do połowy powiekami odgadujemy oczy, które nie chcą patrzeć, które świadomie zamykają się przed światem. Subtelny uśmiech, igrający na pełnych wargach, mówi nam natomiast o błogości tych, którzy zgasili w sobie żądzę i osiągnęli wyzwolenie.

Kuna (wiem to od niego samego) widział owe głowy kmeryjskie w paryskim Musée Guimet i zachwycał się nimi. Czy u nich właśnie podpatrzył cichy, ledwie dostrzegalny uśmiech swych głów dziewczęcych? Trudno to twierdzić z pewnością. Ale niewątpliwie istnieje podobieństwo między uśmiechem postaci Kuny a uśmiechem owych głów kmeryjskich. Tu i tam potęga ekspresji została osiągnięta dzięki jej świadomemu stłumieniu.

O życiu wewnętrznym postaci Kuny mówią nam dalej ich gesty. Dwa z nich są przy tym szczególnie charakterystyczne.

Jeden, to — gest zakłopotania, zawstyżenia, gest osłaniania się rękoma, gest człowieka, który został zaskoczony i usiłuje się zakryć, przynajmniej częściowo, przed niepożądanymi spojrzeniami („Jurzenka“, „Różowy marmur“).

Innym, może jeszcze bardziej charakterystycznym gestem postaci Kuny jest gest łagodnego odpierania rękoma, gest odsuwania od siebie czegoś nacierającego z zewnątrz, gest „n o l i m e t a n g e r e“ (różne redakcje posągu „Rytm“, „Alina“). Zatopione w sobie postaci jego zdają się wsłuchiwać w melodie swego życia wewnętrznego i w trwodze przed brutalnym wdarcim się świata zewnętrznego do sanktuarium ich duszy, w niemal neurastenicznym lęku przed kontaktem fizycznym z otoczeniem, w szczególności z innym człowiekiem, zaznaczają one ruch samoobrony.

Jednym z wariantów tego gestu obronnego jest także gest osłaniania sobie oczu ręką, gest obrony przed natarczywością promieni słonecznych — w postaci Mickiewicza.

★

Sztuka Kuny ma wiele stron. Jest on piewą urody i wdzięku młodych, świeżych i delikatnych ciał dziewczęcych i kobiecych.

Posągi jego zachwycają miękkością modelunku, płynnością i rytmicznością linii, spokojnym, zamkniętym w sobie konturem, pięknymi sylwetami (dzięki tym właśnie zaletom nadają się one tak dobrze do ustawienia w obszernych pomieszczeniach budowli reprezentacyjnych lub na powietrzu). Przede wszystkim wszakże jest on wielkim mistrzem ekspresji: nie ekspresji patetycznej, egzaltowanej, lecz ekspresji cichej, stłumionej i przez to właśnie tak sugestywnej. Nie zapomniany jest delikatny czar jego głów dziewczęcych z ich spuszczoneymi powiekami i nikłym, ledwie dostrzegalnym uśmiechem, nie zapomniany urok jego postaci kobiecych z ich wstydlivymi lub łagodnie odpierającymi gestami rąk. Czar tych głów i postaci przetrwa poprzez wieki świadcząc o istnieniu sztuki szlachetnej i subtelnej w czasach, które były, przynajmniej w wielu krajach, czasami pogardy i nienawiści do człowieka.

Mieczysław Wallis



WAŻNIEJSZE DANE BIBLIOGRAFICZNE

1. ab, Henryk Kuna, Świat 1909, nr 8, str. 3.
2. H. Blumówna, Henryk Kuna, Sztuki Piękne, 1933, nr 7, str. 245—274.
3. A. Dobrodzicki, Henryk Kuna, Tygodnik Ilustrowany, 1921, tom II, str. 759.
4. M. Dormoy, Henryk Kuna, Thieme-Becker, tom 22.
5. T. Drzewiecki, Tryumf polskiej sztuki nad Tamizą, Świat, 1922, nr 12, str. 11.
6. W. Husarski, Rzeźba polska od wieku XVIII, wydawnictwo Wiedza o Polsce, Warszawa (b. d.).
7. W. Husarski, Niewłaściwy plebiscyt, Tygodnik Ilustrowany, 1934, tom I, str. 416.
8. W. Husarski, Henryk Kuna, Rzeczpospolita, 1946, nr 41.
9. T. Niesiołowski, Henryk Kuna, Arkona, 1946, nr 4.
10. A. Potocki, Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, Sztuki Piękne, 1925, nr 12, str. 551, 552 i 559.
11. M. Rogoyska, Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918—1930, Materiały do stud. i dysk., 1954, nr 3—4, str. 153 i 191.
12. H. Romer, Wreszcie zgoda. Pomnik Mickiewicza w Wilnie. Projekt Kuny, Tygodnik Ilustrowany, 1932, tom I, str. 158.
13. A. S. Europa za lat 50 (wypowiedź H. Kuny), Świat, 1932, nr 49, str. 3.
14. J. Starzyński i M. Walicki. Dzieje sztuki polskiej, Warszawa, 1954 r.
15. L. Vauxcelles, Au Salon d'Automne, L'Art Décoratif, Paryż 1911, str. 220—221.
16. W. Wankie, Z T.Z.S.P. w Warszawie, Salon Wiosenny, Świat, 1916, nr 21, str. 4.
17. J. Wyszomirski, Henryk Kuna i jego Mickiewicz, Dziennik Łódzki, 27.XII.1945 r.
18. Z samouka — artysta, Biesiada Literacka 1904, nr 28, str. 38.
19. Zgon profesora Henryka Kuny, Kurier Codzienny, 22.XII.1945 r. Ponadto katalogi i sprawozdania Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie od 1904 r., Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie od 1910 r., Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“ od 1907 r., Instytutu Propagandy Sztuki od 1931 r., Biennale w Wenecji od 1920 r., różnych wystaw zagranicznych i recenzje w różnych czasopismach polskich i zagranicznych.



K A T A L O G



Katalog opracował mgr DARIUSZ KACZMARZYK

## R Z E Ż B Y

- |  |           |
|--|-----------|
| 1. STUDIUM AKTU MĘSKIEGO<br>marmur, wysokość 76 cm<br>sygnatura: H. Kuna<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183826             | Tabl. I   |
| 2. IRYDION<br>brąz, wysokość 48 cm<br>sygnatura: H. Kuna<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 184572                             | Tabl. II  |
| 3. POPIERSIE STARUSZKI<br>brąz, wysokość 57 cm<br>sygnatura: Henryk Kuna/07<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 127003          | Tabl. III |
| 4. POPIERSIE JÓZEFA NUSBAUM-HILAROWICZA<br>brąz, wysokość 50 cm<br>sygnatura: H. Kuna Warszawa/08 r.<br>Własność prywatna          | Tabl. IV  |
| 5. MODLITWA<br>gips, wysokość 48 cm<br>sygnatura: Henryk Kuna/09<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 121713                     |           |
| 6. GŁOWA DZIEWCZYNKI W KAPTURKU<br>gips, wysokość 29 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 129373        | Tabl. V   |
| 7. GŁOWA KOBIETY ZE STYLIZOWANYMI WŁOSAMI<br>gips, wysokość 32 cm<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185778                    | Tabl. VI  |
| 8. GŁOWA KOBIETY Z UŚMIECHEM<br>marmur przepalony, wysokość 30 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Własność prof. Jerzego Jarnuszkiewicza  |           |
| 9. GŁOWA L. MOSZKOWSKIEJ<br>marmur, wysokość 46 cm<br>sygnatura: HENRYK KUNA/1916 r.<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 157971 |           |



- |   |                     |  |             |
|---|---------------------|--|-------------|
| 10. POPIERSIE KOBIETY<br>gips patynowany, wysokość 38 cm<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185258                            | Tabl. VII           | 20. DZIEWCZYNA Z WIANKIEM<br>heban, wysokość 94 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 127552                           | Tabl. XIII  |
| 11. GŁOWA KUBICKIEGO<br>gips patynowany, wysokość 40 cm<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 156015                             | Tabl. VIII          | 21. TORS KOBIETY<br>marmur, wysokość 97 cm<br>sygnatura: H. KUNA/1921<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 210022                              |             |
| 12. GŁOWA KOBIETY<br>drzewo, wysokość 33 cm<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 156026   | Tabl. IX            | 22. KOBIETA Z PTASZKIEM<br>drzewo, wysokość 96 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183831                            | Tabl. XIV   |
| 13. JUTRZENKA<br>marmur, wysokość 96 cm<br>sygnatura: H. KUNA 1919 r.<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 127554               | Tabl.<br>na okładce | 23. ATALANTA<br>brąz, wysokość 126 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185274  | Tabl. XV    |
| 14. JUTRZENKA<br>marmur, wysokość 95 cm<br>sygnatura: H. KUNA 1921<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185042                  |                     | 24. AKT KOBIETY<br>brąz, wysokość 94 cm<br>sygnatura: H. KUNA/1926<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 127555                                 | Tabl. XVI   |
| 15. TORS KOBIETY W CZEPKU<br>marmur, wysokość 88 cm<br>sygnatura: H. KUNA/20 r.<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185091     |                     | 25. AKT KOBIETY<br>brąz, wysokość 93 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183242                                      |             |
| 16. RYTM MAŁY<br>brąz, wysokość 118 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185276                        | Tabl. X             | 26. CHRYSTUS<br>brąz, wysokość 153 cm<br>sygnatura: H. KUNA /PARIS/ 1926<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183840                           | Tabl. XVII  |
| 17. STUDIUM KOBIETY W PŁASZCZU<br>heban, wysokość 87 cm<br>sygnatura: H. KUNA 20 r.<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183828 | Tabl. XI            | 27. RÓŻOWY MARMUR<br>marmur, wysokość 156 cm<br>sygnatura: H. KUNA/1930<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 131662                            | Tabl. XVIII |
| 18. RYBAK<br>heban, wysokość 117 cm<br>sygnatura: H. KUNA/1921<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 158342                      | Tabl. XII           | 28. PORTRET KAMILA WITKOWSKIEGO<br>brąz, wysokość 106 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 183841                     | Tabl. XIX   |
| 19. DZIEWCZYNA Z WIANKIEM<br>gips patynowany, wysokość 92 cm<br>sygnatura: H. KUNA<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185261  |                     | 29. PORTRET PROF. WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO<br>drzewo, wysokość 121 cm<br>sygnatura: H. KUNA/1931<br>Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185255 | Tabl. XX    |



30. PORTRET KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO  
gips, wysokość 139 cm  
sygnatura: H. KUNA/1932  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185254  
Tabl. XXI
31. PORTRET PROF. TADEUSZA ZIELIŃSKIEGO  
brąz, wysokość 138 cm  
sygnatura: H. KUNA/1933  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 131661  
Tabl. XXII
32. ADAM MICKIEWICZ (fragment modelu posagu do pomnika)  
gips patynowany, wysokość 115 cm  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185029  
Tabl. XXIII
33. DZIADY (model płaskorzeźby do pomnika)  
gips, 90×70 cm  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 156029
34. DZIADY (jedna z przekutych płaskorzeźb na cokół pomnika)  
czerwony granit, 230×190 cm  
Tabl. XXIV
35. TRZY MARIE  
brąz, wysokość 110 cm  
sygnatura: H. KUNA/1934  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 182554  
Tabl. XXV
36. GŁOWA KOBIETY Z KORALIKAMI  
marmur, wysokość 35 cm  
sygnatura: H. KUNA  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 164494  
Tabl. XXVI
37. POPIERSIE MĘŻCZYZNY  
gips patynowany, wysokość 80 cm  
sygnatura: H. KUNA/1935  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185090  
Tabl. XXVII
38. POPIERSIE ALEKSANDRA ZELWEROWICZA  
brąz, wysokość 57 cm  
sygnatura: H. KUNA/1935  
Własność SPATiF
39. POPIERSIE JÓZEFA ŚLIWICKIEGO  
brąz, wysokość 54 cm  
sygnatura: H. KUNA/1937  
Własność SPATiF

40. GŁOWA IRENY LORENTZOWEJ  
gips, wysokość 36 cm  
sygnatura: H. KUNA  
Własność prof. dr Stanisława Lorentza  
Tabl. XXVIII
41. GŁOWA IRENY LORENTZOWEJ  
brąz, wysokość 34 cm  
Własność prof. dr Stanisława Lorentza
42. GŁOWA IRENY LORENTZOWEJ  
gips, wysokość 34 cm  
Własność prof. dr Stanisława Lorentza
43. GŁOWA IRENY LORENTZOWEJ (praca nie skończona)  
marmur, wysokość 36 cm  
Własność prof. dr Stanisława Lorentza
44. MĘŻCZYŻNA TRZYMAJĄCY UMIERAJĄCĄ KOBIETĘ  
(praca nie skończona)  
marmur, wysokość 110 cm  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 185133
45. GŁÓWKA CECYLII RAABE (fragment kompozycji \*)  
brąz, wysokość 17 cm  
Własność Janiny Ewy Wąsowiczowej
46. PORTRET CECYLII RAABE  
marmur, wysokość 32 cm  
sygnatura: H. KUNA/1920  
Własność Tadeusza Raabego
47. GŁOWA DZIEWCZYŃKI  
brąz, wysokość 28 cm  
sygnatura: KOCHANEMU TADEUSZOWI RAABE / W DOWÓD PRZY-  
JAŻNI / HENRYK KUNA / 1921  
Własność Tadeusza Raabego
48. GŁOWA KOBIETY Z WARKOCZYKIEM  
brąz, wysokość 29 cm  
sygnatura: H. KUNA  
Własność Tadeusza Raabego

#### A K W A R E L E

49. TRZY POSTACIE KOBIECE  
rysunek piórkiem, akwarela, papier, 13,8×13,5 cm  
sygnatura: H. Kuna  
Własność Tadeusza Raabego



50. PORTRET KOBIETY  
akwarela, papier na kartonie, 33,2×27,5 cm  
sygnatura: H. Kuna/1944  
Własność Ewy Kuniny
51. MADONNA  
akwarela, karton, 33×23,5 cm  
sygnatura: H. Kuna/1944 r.  
Własność Ewy Kuniny
52. ZDOBYCZ WOJENNA  
akwarela, karton, 42×34,5 cm  
sygnatura: Projekt do rzeźby — H. KUNA/1944 r.  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 127841
53. KOBIETA I MĘŻCZYZNA Z POCHODNIĄ  
akwarela, papier na kartonie, 29,7×24,5 cm  
sygnatura: H. KUNA/1945 r.  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 128063
54. KOBIETY Z MASKĄ  
akwarela, papier na kartonie, 31,5×17,3 cm  
sygnatura: H. KUNA/1945 r.  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 128064
55. AUTOPORTRET  
akwarela, papier na kartonie, 40×33 cm  
sygnatura: H. KUNA/1945 r.  
Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 127842

Tabl. XXIX

Tabl. XXX

Tabl. XXXI

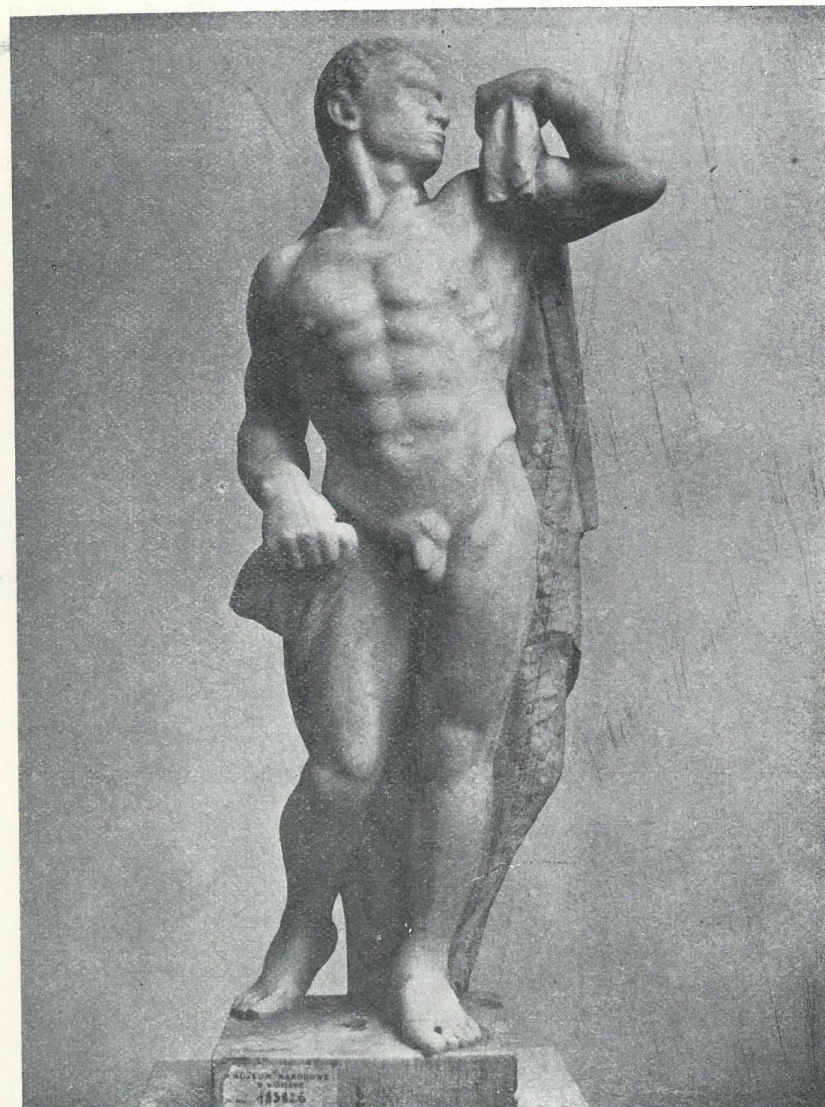
Tabl. XXXII

## ILUSTRACJE

\*) Rzeźby pod poz. 45, 46, 47, 48 zostały nadesłane w czasie druku katalogu.



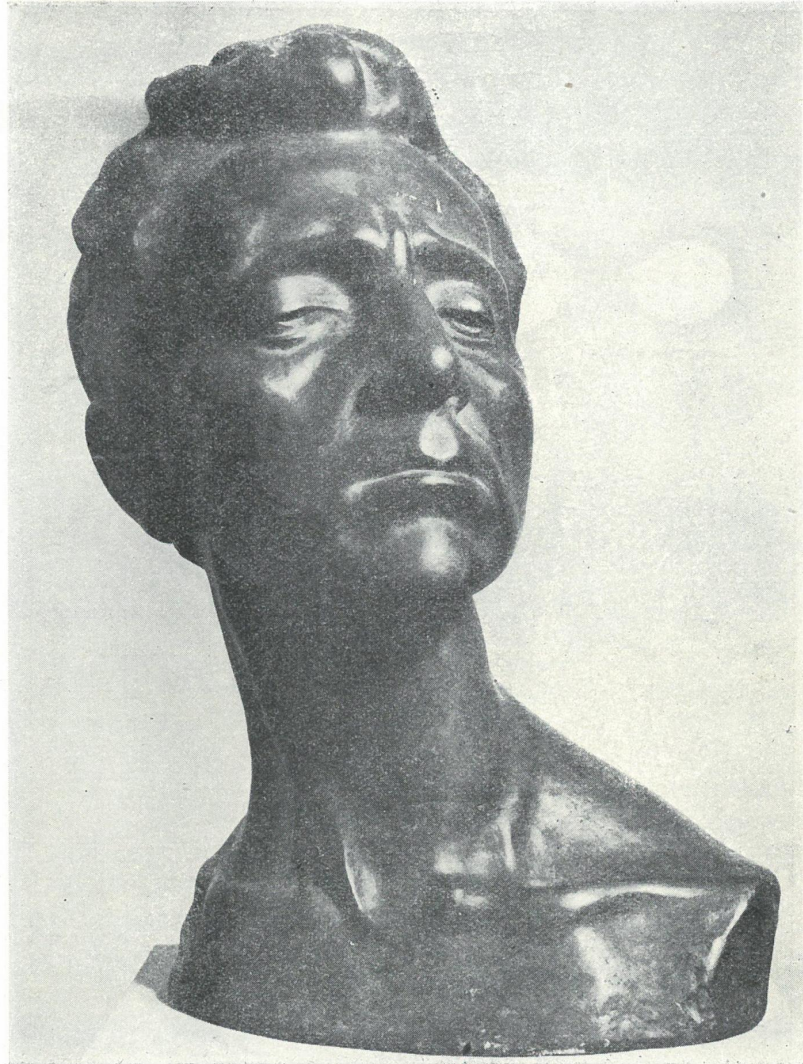
Zdjęcia do katalogu wykonali:  
ALFRED FUNKIEWICZ  
tabl. 1—5, 7—19, 22, 25—32  
pozostałe tablice Dział Dokumentacji  
Muzeum Narodowego w Warszawie



Studium aktu męskiego

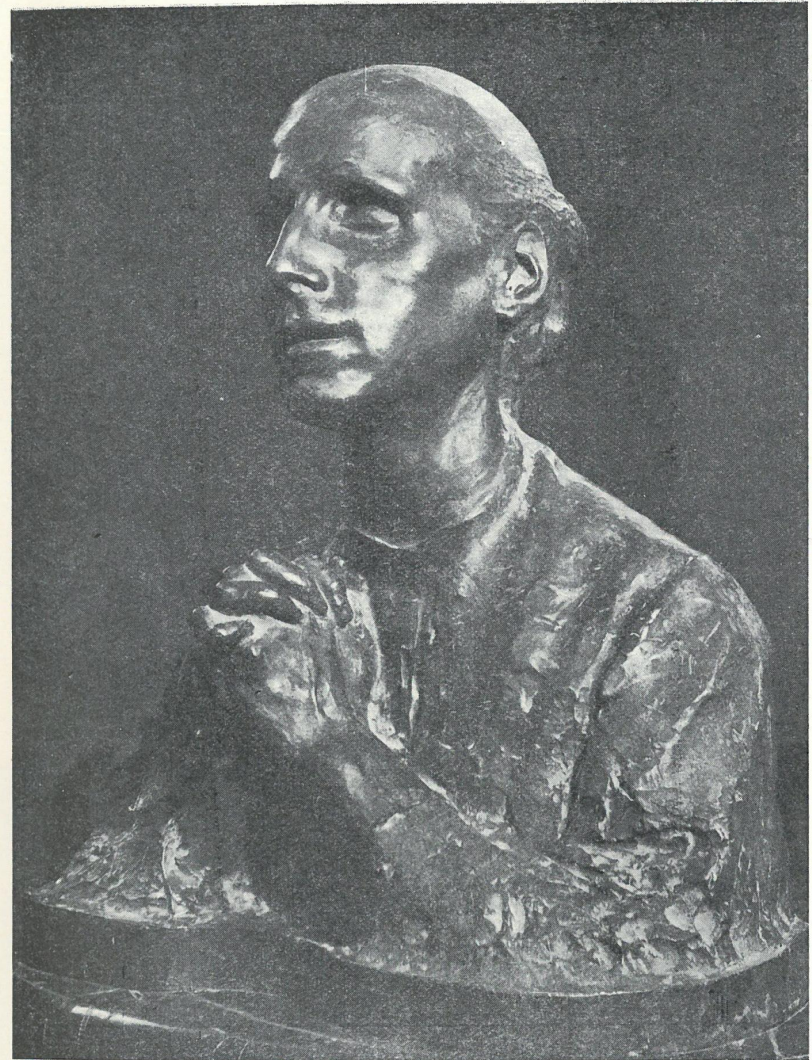
Tabl. I





Irydion

Tabl. II



Popiersie staruszki

Tabl. III





Popiersie J. Nusbaum - Hilárowicza

Tabl. IV



Głowa dziewczynki w kapturku

Tabl. V





Głowa kobiety ze stylizowanymi włosami

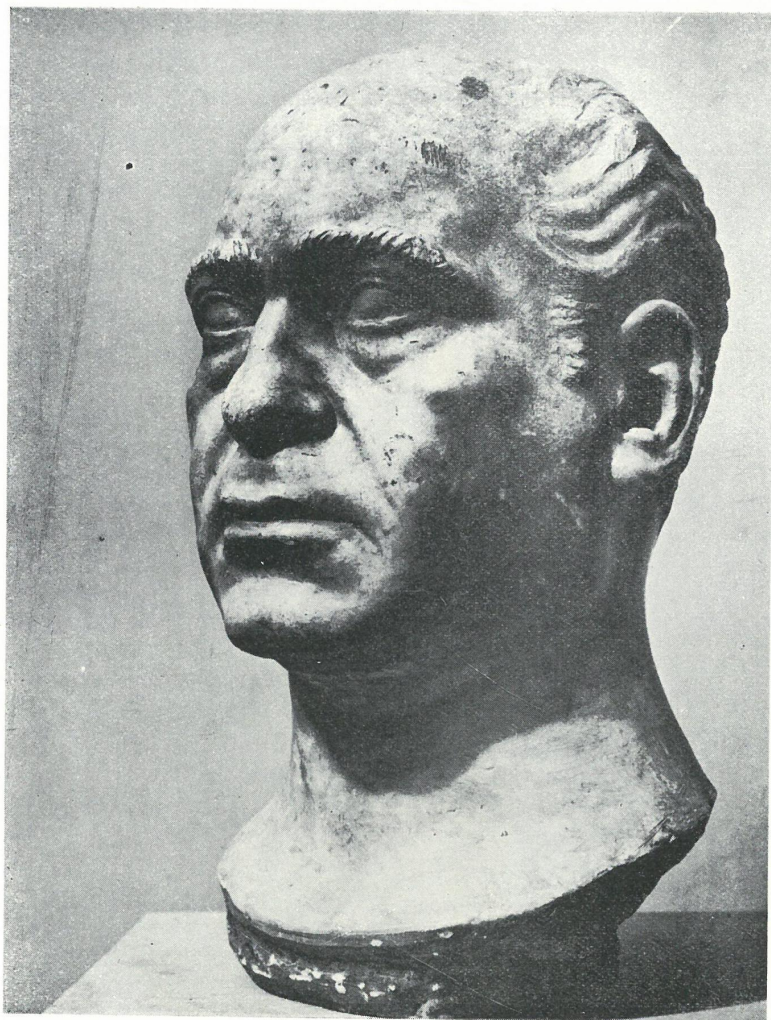
Tabl. VI



Popiersie kobiety

Tabl. VII





Głowa Kubickiego

Tabl. VIII



Głowa kobiety

Tabl. IX





Rytm mały

Tabl. X



Studium kobiety w płaszczu

Tabl. XI





Rybak

Tabl. XII



Dziewczyna z wiankiem

Tabl. XIII





Kobieta z ptaszkiem

Tabl. XIV



Atalanta

Tabl. XV





Akt kobiety

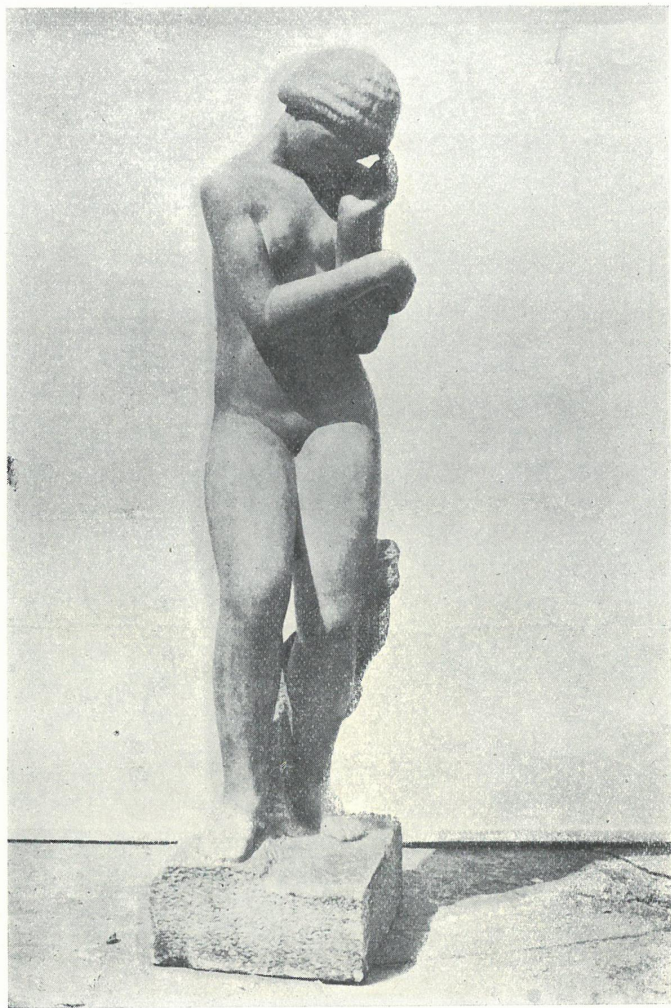
Tabl. XVI



Chrystus

Tabl. XVII





Różowy marmur

Tabl. XVIII



Portret Kamila Witkowskiego

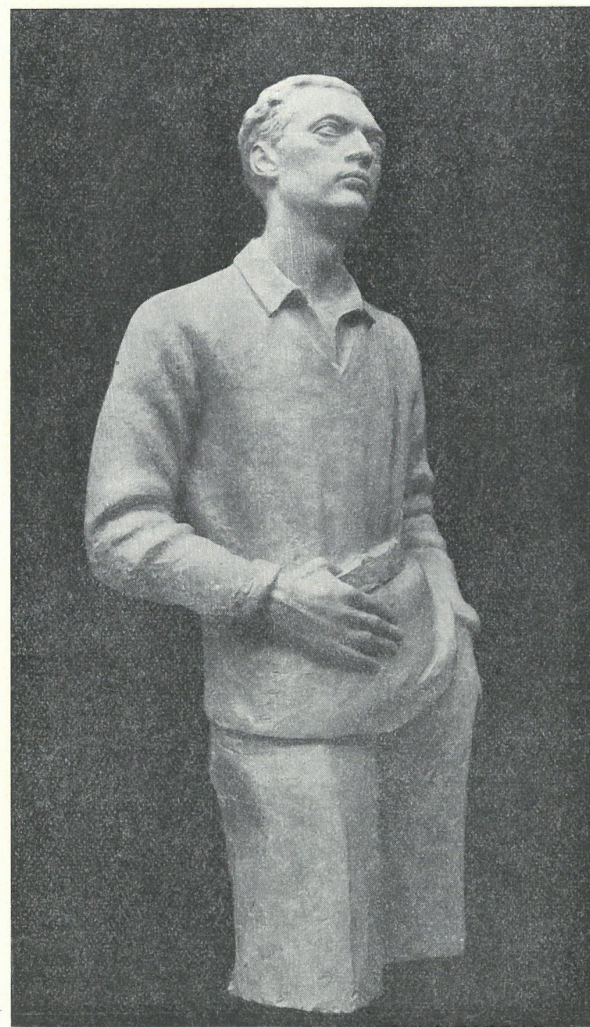
Tabl. XIX





Portret Profesora Wojciecha Jastrzębowskię

Tabl. XX



Portret Kazimierza Wierzyńskiego

Tabl. XXI





Portret Profesora Tadeusza Zielińskiego

Tabl. XXII



Adam Mickiewicz

Tabl. XXIII





Dziady

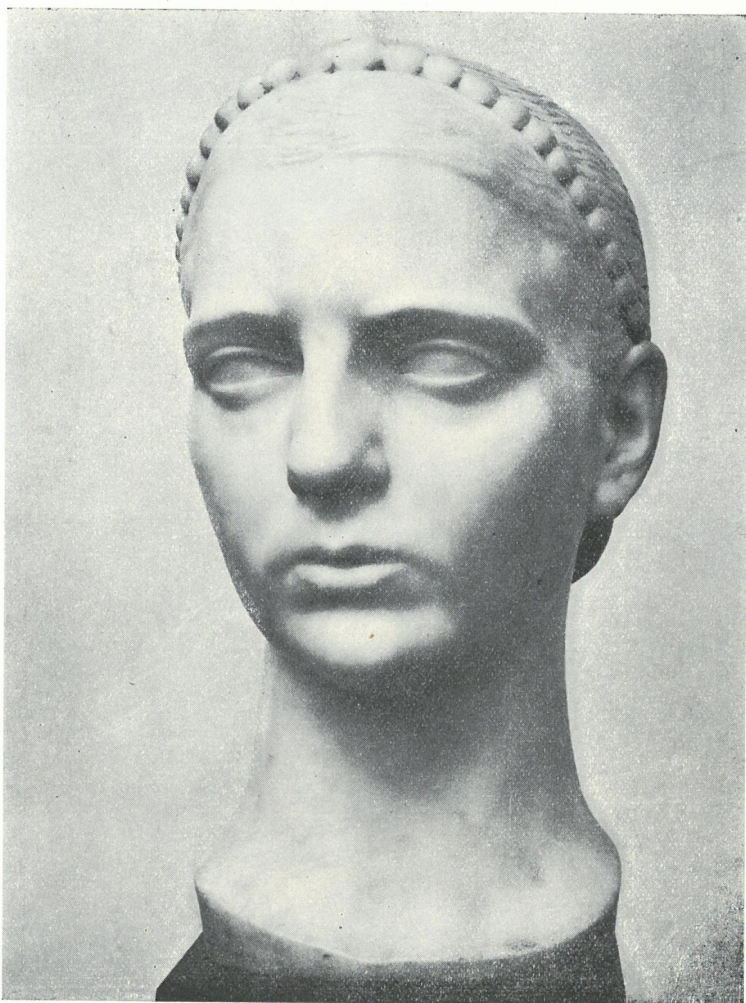
Tabl. XXIV



Trzy Marie

Tabl. XXV





Głowa kobiety z koralikami

Tabl. XXVI



Popiersie Aleksandra Zelwerowicza

Tabl. XXVII





Głowa Ireny Lorentzowej

Tabl. XXVIII



Zdobycz wojenna

Tabl. XXIX





Kobieta i mężczyzna z pochodnią

Tabl. XXX



Kobiety z maską

Tabl. XXXI



