

# Autoportrety graficzne Konstantego Brandla

## Refleksje nad warsztatem artysty\*

Adrianna Kaczmarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

### Wstęp

Grafik i malarz<sup>1</sup> Konstanty Brandel (1880–1970) wykonał w ciągu niemal 70-letniej kariery artystycznej jedynie pięć autoportretów w technikach graficznych. Znamiona wizerunku własnego noszą kompozycje *Dwie głowy* (między 1908 a 1913) [il. 1], nazywana na potrzeby artykułu zerową lub autoportretem ukrytym, oraz cztery „właściwe”: *Autoportret – profil z wiankiem i brodą* (1916) [il. 2], *Portret własny, profil z ręką i brodą na weselo* (1917) [il. 3], *Autoportret bez brody* (1920) [il. 4], *Autoportret, 3/4 własnej głowy* (ok. 1926) [il. 5]. Ta niewielka grupa grafik wpisuje się w większy zbiór wizerunków własnych, wykonanych głównie w rysunku i akwarelę na pojedynczych arkuszach<sup>2</sup> oraz w szkicownikach<sup>3</sup>. Osia moich zainteresowań są kompozycje graficzne, pozostałe autoportrety stanowią dla nich kontekst lub punkt odniesienia.

Wybrane grafiki tworzą wielość o zmieniającej się fizjonomii artysty oraz rodzaj deklaracji wizualnej i ideowej o przynależności do medium graficznego, choć okazuje się, że relacja Brandla z portretem wykonanym tą techniką nie jest łatwa. Każdy z głosów wybrzmiewa z różną mocą, a wszystkie razem składają się na opowieść o procesie twórczym w grafice. Dają świadectwo nabywania umiejętności, opowiadają o indywidualnym stylu oraz technikach druku, w końcu – są sposobem na uzewnętrznianie emocji i odzwierciedlają różne stany psychiczne autora.

Mimo potencjału interpretacyjnego literatura poświęcona Brandlowi pozostaje skromna; składają się na nią głównie katalogi wystaw i opracowania zbiorów oraz nieliczne artykuły problemowe<sup>4</sup>.

---

\* Artykuł powstał na gruncie badań przeprowadzonych do pracy magisterskiej *Autoportrety graficzne Konstantego Brandla (1880–1970) – wybrane problemy warsztatowe i formalne*, napisanej pod kierunkiem prof. T. J. Żuchowskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.

<sup>1</sup> W powszechnej świadomości Brandel był przede wszystkim grafikiem; o konieczności dowartościowania jego spuścizny w obszarze malarstwa piszą K. Moskała i M. A. Supruniuk, autorzy katalogu *Malarstwo i rysunek Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu* (Toruń 2016, s. 5).

<sup>2</sup> Istnieją przynajmniej cztery autoportrety rysunkowe (poza szkicownikami): K. Brandel, *Autoportret (I)*, 1914, akwarela, tusz, oł.; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/1208; *idem*, *Autoportret w młodym wieku z brodą*, ok. 1917, tusz; MNW, nr inw. Rys. W. 4448; *idem*, *Autoportret z herbem*, b.r. [prawdop. przed 1926 – A. K.], oł., pastel; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/1077; K. Brandel, *Autoportret w starym wieku*, 1941–1942, kredka; MNW, nr inw. Rys. W. 4449.

<sup>3</sup> Spis opublikowany w katalogu K. Moskały i M. A. Supruniuka (op. cit.) uwzględnił 17 szkicowników przekazanych Archiwum Emigracji przez W. Leitgebera w 2001 roku. Na kartach tych notatników Brandel wykonał przynajmniej 13 wizerunków własnych w latach od ok. 1907 do 1927. Pozostałe 53 szkicowniki, należące do Muzeum Narodowego w Warszawie, nie zostały opracowane.

<sup>4</sup> Spis literatury zob. *Katalog grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, oprac. E. Bobrowska-Jakubowska, M. A. Supruniuk, J. Krasnodębska, Toruń 2005, s. 27–31; K. Moskała, M. A. Supruniuk, op. cit., s. 22; ponadto zob. K. Kulpińska, *Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmiennosc postaw życiowych*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, nr 3.

Cenną pozycją są teksty siostrzeńca Brandla, Witolda Leitgebera<sup>5</sup>, zawierające notatki, rozmowy i wspomnienia o artyście. Dotychczas o wizerunkach własnych, które nieco odbiegają od lirycznego charakteru kompozycji rodzajowych, jedynie wspomniano na marginesie podanej literatury. Nieopracowanie w tekstach naukowych nie było wszakże jedynym impulsem do podjęcia omawianych tu badań; forma wizerunków wydaje mi się interesująca ze względu na kontrast między fantastycznymi światami a przyziemnymi – choć nie zawsze – wyobrażeniami własnej osoby. W dorobku Brandla autoportrety stanowią też przegląd kolejnych etapów zdobywania świadomości artystycznej i biegłości technicznej<sup>6</sup>.

Niniejsze opracowanie ma na celu ukazanie autoportretów w świetle badań nad techniką ich wykonania, czyli drukiem wklęsłym. Odbitki graficzne, dzięki swoim stanom i edycjom<sup>7</sup>, pozwalają prześledzić etapy procesu powstania dzieła jak żadne inne tradycyjne medium wizualne. Uwzględnienie poprawek naniesionych na matryce, zmian w formatach dzieł, właściwości farb oraz różnych zabrudzeń, skaz, ubytków w arkuszach papieru daje wyobrażenie o tym, jak wyglądać mogły poszczególne fazy pracy Brandla. Kwestie te uzupełnione zostają przez informacje o kompozycjach i o sposobie ich opracowania, razem składając się na oryginalny język grafiki artystycznej. W celu pełnego zilustrowania etapów procesu twórczego każdy z autoportretów zostanie przeanalizowany na przykładzie co najmniej trzech różnych odbitek.

### Autoportrety graficzne

Wybrane kompozycje zachowane są na ogół w dobrym stanie. Obraz *Dwie głowy* został wykonany wieloma technikami: miękkim werniksem, akwafortą, suchą igłą, akwatintą i ryłcem. Kolejne kompozycje powstały za pomocą dwóch technik druku wklęsłego – akwaforty (*3/4 własnej głowy*) i suchej igły z ryłcem (*Profil z wiankiem i brodą* oraz *Autoportret bez brody*), które artysta połączył w *Portrecie własnym z brodą i ręką na weselo*. Z każdej z płyt wykonano co najmniej kilkanaście odbitek (w przypadku zerowego autoportretu – ponad 50; pierwszego – przynajmniej 25; trzeciego – przynajmniej 15, ostatniego – ponad 100), na co wskazują odrębna numeracja odnotowana pod niektórymi kompozycjami i zapisy w katalogach. Brandel do autoportretów używał płyt miedzianych<sup>8</sup>, które zachowały się w komplecie i są przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jedną z nich – *3/4 własnej głowy* – artysta po wykonaniu kilku odbitek dodatkowo zestalizował, co umożliwiło powielenie kompozycji w większej liczbie (wykonał minimum 50 odbitek numerowanych oraz 55 do teki zatytułowanej *Sześć akwafort oryginalnych Konstantego Brandla z 1929 roku*<sup>9</sup>). Każda z kompozycji została odbita na papierze o różnych właściwościach, są to jednak zazwyczaj papiery wysokogramaturowe (200 g/m<sup>2</sup> i więcej), o widocznej fakturze, w ciepłym odcieniu bieli o kremowym zabarwieniu (zdarzają się także cienkie bibułki). Na większości odbitek z analizowanego zbioru czerń farb cechuje neutralny odcień, a różne stopnie intensywności barwy są pomocne w ustaleniu chronologii powstania poszczególnych dzieł.

„Zerowy” autoportret przedstawia postać mężczyzny w typie fauna, wpatrzoną z przerażeniem i fascynacją w nagą, otaczającą go ramieniem kobietę. Widać tutaj charakterystyczne cechy fizjonomii artysty, takie jak spory nos, bródka oraz głęboko osadzone oczy, znane z późniejszych kompozycji. Brandel ma w sobie coś z satyra: rozdwojoną bródkę, jakby bokobrody i krótką, nastroszoną fryzurę, której forma

<sup>5</sup> W. Leitgeber, *Rozmowy z Brandlem*, Warszawa 1979; notatniki Leitgebera z rozmowami z wujem pochodzą z lat 1947–1959, 1960–1962, 1963–1965, 1967–1970 (AE BU UMK).

<sup>6</sup> Należy już tutaj zasygnalizować, że wyciągnięte w artykule wnioski dotyczyć będą jedynie tej niewielkiej grupy kompozycji i nie powinny być odnoszone do innych gatunków eksploatowanych przez artystę.

<sup>7</sup> Stan to grupa odbitek (lub pojedynczy egzemplarz) powstała bez wprowadzania żadnej poprawki na powierzchni matrycy. Edycja zaś oznacza grafiki (jedną i więcej) odbite z niezmienionej płyty, lecz na innym rodzaju papieru.

<sup>8</sup> Jak sam mówił, „[g]rawiurę można zrobić przy małym stole. Niepotrzebne jest duże atelier. Mała płyta miedziana stosunkowo niedroga [...]. Z braku finansów czy też materiału grawerowałem czasem na rozdużonej, miedzianej monecie »sousowej« albo pokrywce znalezionej na śmietniku” (cyt. za: W. Leitgeber, *Rozmowy z Brandlem...*, s. 22).

<sup>9</sup> *Sześć akwafort oryginalnych Konstantego Brandla z tekstem T. Cieśliewskiego syna*, Warszawa 1929.



il. 1 K. Brandel, *Dwie głowy*, ok. 1908–1913, miękki werniks, akwaforta, sucha igła, ruletka, akwatinta, stan II, 13,8 × 18; BPP, nr inw. Gr. 4641. Fot. A. Kaczmarek

przywozić może na myśl rogi. Ekspresyjna kreska, markująca diagonalne na ogół cienie oraz horyzontalno-diagonalne szrafowanie w tle, potęguje napięcie między postaciami i nadaje kompozycji pewną szybkość, pęd, jak gdyby para wirowała wokół siebie. Całość ukazuje siłę wyrazu mimiki Brandla, której na próżno szukać w kolejnych, bardziej statycznych autoportretach graficznych.

Kompozycje pierwszego stanu<sup>10</sup> są nienumerowane, drugi stan<sup>11</sup> obejmuje 10 odbitek, trzeci zaś – kolejne 40<sup>12</sup>. Ilustrują one etapowe pogłębianie tonów dzięki kilkukrotnemu trawieniu oraz różnym technikom trawionym i rytym. Pierwsza z odbitek jest konturowym rysunkiem wykonanym w miękkim werniksie, akwafortcie i suchej igle (być może miejscami także rylcem). Swobodę prowadzonej kreski znacznie osłabia tu niedostateczna ilość farby, w konsekwencji kontrast między rysunkiem a podłożem jest niewielki, a obraz jawi się płasko, miejscami nieczytelnie. W drugim stanie Brandel wzmacnia za pomocą suchej igły szrafowanie w miejscu szyi postaci męskiej. Kolejne trawienie nasila czerń przez pogrubienie linii rysunku, co wydobywa niuanse w partii postaci kobiecej oraz kontrastuje opracowanie

<sup>10</sup> K. Brandel, *Dwie głowy*, ok. 1908–1913, miękki werniks, akwaforta, sucha igła, ruletka, akwatinta, stan I, 13,8 × 18; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/69.

<sup>11</sup> *Ibidem*, stan II, 1/10; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/70 oraz BPP, nr inw. Gr. 4641 (nienumerowana).

<sup>12</sup> *Ibidem*, stan III, 10/50; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/71.





il. 2 K. Brandel, *Autoportret – profil z wiankiem i brodą*, 1916, sucha igła, rylec, stan II, 7 × 5,4; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/185. Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu



il. 3 K. Brandel, *Portret własny, profil z ręką i brodą na wesolo*, 1917, akwaforta, sucha igła, stan III, 11,9 × 8,9; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/219. Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu

obu głów z gęstym kreskowaniem tła, w związku z czym odbitki tego stanu prezentują się najlepiej z całej grupy. Dodanie w ostatnim stanie płaszczyzn szarości w technice akwatinty, najprawdopodobniej lawowanej (kwas nałożony na płytę pędzlem i szybko zmywany), obniża kontrast między pierwszym a drugim planem, przez co kompozycja ponownie traci na czytelności<sup>13</sup>. O ile figura kobiety w wielu miejscach pozostaje jaśniejsza, o tyle twarz postaci Brandla jest niedoświetlona i zbyt mocno upodabnia się do tła.

Pierwszy z pełnoprawnych autoportretów Brandla jest nieśmiałą próbą przedstawienia własnego wizerunku – nieśmiałą ze względu na niewielkie (choć typowe dla artysty) wymiary matrycy oraz sposób przedstawienia. Zwrócony do widza profilem, z bujną, długą brodą oraz wieńcem laurowym / wiankiem na głowie, Brandel znów przypominać może postać fauna<sup>14</sup>, ale także starożytnego mędrca<sup>15</sup> czy wizerunek z rzymskiej monety. Niezależnie od porównań, to przedstawienie zazwyczaj wywołuje skojarzenia z kulturą antyczną. Wraz z autoportretem ukrytym tworzy duet, w którym Brandel chowa się za swoim wystudiowanym *alter ego*. Wpisuje się tym samym w modę na fauny w kulturze europejskiej z przełomu XIX i XX w., inspirowaną grecko-rzymską poezją, malarstwem symbolicznym i literaturą romantyczną<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Za konsultacje dotyczące technik wykonania tej kompozycji dziękuję Grzegorzowi Myćce.

<sup>14</sup> Zob. S. Lorentz, *Wstęp*, [w:] *Konstanty Brandel 1880–1970* [kat. wystawy], oprac. I. Jakimowicz, W. Leitgeber, S. Lorentz, XI – XII 1977, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977, s. 8.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>16</sup> Zob. G. Igliński, *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX” t. 47 (2012).





il. 4 K. Brandel, *Autoportret bez brody*, 1920, sucha igła, rylec, stan II, 13/15, 12,9 × 8,1; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/270. Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu



il. 5 K. Brandel, *Autoportret, 3/4 własnej głowy*, przed 1926, akwaforta, 21 × 16; AE BU UMK, nr inw. 438. Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu

Analiza dwóch odbitek pierwszego stanu<sup>17</sup> i pojedynczej drugiego stanu<sup>18</sup> w oczywisty sposób ustawia je w odpowiedniej kolejności powstania z uwagi na widoczne rozbieżności. W stanie pierwszym uwagę widza przyciąga całość kompozycji, ponieważ jednorodność abstrakcyjnego tła i sposobu opracowania postaci sprawiają, że wizerunek artysty oraz niefiguratywne podłoże tworzą zwięzłą strukturę. W drugim stanie znacznie istotniejszą rolę pełni gra kontrastu między obszarem zaczernionym za pomocą rylca a postacią Brandla – malarskie plamy wyodrębniają wizerunek mężczyzny z tła, wysuwają go na plan pierwszy ku widzowi i niwelują rolę samej kreski. Ponadto wspomniane zaciemnienia budują również nastrój obrazu, współgrając ze smutnym obliczem artysty.

W *Autoportrecie na wesoło* półpostać mężczyzny uchwycono w komfortowej pozie: artysta siedzi w delikatnym skrucie ciała, kierując je ku lewej krawędzi obrazu, i podpira się prawą ręką o ramię fotela (lub własne kolano), przekraczając delikatnie ramy samej kompozycji. Jego twarz ukazana jest w pełnym profilu, z nieznacznym uśmiechem i wzrokiem skierowanym poza granice przedstawienia. Autor rezygnuje tu z atrybutów satyra i odtąd pojawiać się będzie w „ludzkiej” formie.

<sup>17</sup> K. Brandel, *Profil z wiankiem i brodą*, 1916, sucha igła, rylec, stan I, 7 × 5,4; MNW, nr inw. Gr.W. 3831 i Gr.W. 4235.

<sup>18</sup> *Ibidem*, stan II, 13/25; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/185.

Każda odbitka tej kompozycji pochodzi z innego stanu, a różnice między nimi są zauważalne dzięki licznym korektom. Ważnym retuszem jest przede wszystkim modyfikacja partii dłoni i obszaru wokół niej, ponieważ w stanie pierwszym<sup>19</sup> jawi się nieprzekonująco. W drugim<sup>20</sup> poprawiono dłoń tak, by była zgodna z anatomią: nadgarstek stał się szczuplejszy, palce mają równą grubość, a ich mocno zaznaczone detale straciły na sile. Również partia prawego rękawa, całkowicie zaciemniona w pierwszym stanie, na drugim jawi się jaśniej dzięki wyeksponowaniu fałd materiału. Dodatkowo w drugim stanie autor rozjaśnił szyję i objął całą kompozycję graficzną ramą. Wzmocniono też rąbek rękawa oraz cień między nim a nadgarstkiem. W stanie trzecim<sup>21</sup> Brandel dodał delikatne kreskowanie, by wzmocnić efekt wizualny dodatkowego obramienia pracy.

*Autoportret bez brody* jest pracą wyróżniającą się od pozostałych; w niej bowiem twórca zwraca się bezpośrednio do widza, wciągając go w prezentowaną scenę. Przedstawia się zarazem jako artysta przy pracy, z rysowniczymi narzędziami w ręku. Postać okolona jest przez sieć kresek i rys, które spełniają trzy funkcje: traktują o grafice samej w sobie, będąc dowodem na możliwości wizualne technik graficznych, wpływają na strukturę kompozycji przez jej dynamizację, a ponadto, wraz z mimiką Brandla i jego uśmiechem, budują tajemniczy nastrój w obrazie.

Wszystkie z badanych stanów trzeciego z autoportretów są ponumerowane, co stanowi wyjątek względem pozostałych odbitek innych kompozycji. Pierwsza z nich, piąta z 15 odbitek pierwszego stanu<sup>22</sup>, została wykonana ręcznie na jasnej orientalnej bibułce, przez co czerń jest nieintensywna. Prócz wspomnianych celowych zadrapań i kresek na całej powierzchni obrazu widoczne są jeszcze charakterystyczne zatarcia, powstałe prawdopodobnie na skutek czyszczenia płyty. Do odbitki o numerze 13 stanu drugiego<sup>23</sup> wykorzystano papier grubszy i prawdopodobnie mechaniczny sposób odbijania na prasie, dlatego sam rysunek jawi się dużo wyraźniej. W tej pracy mocno widoczny jest również odcisk płyty – efekt ten został osiągnięty przez naturalne niedoczyszczenie matrycy z farby podczas procesu odbijania wielu egzemplarzy. Dodatkowo krawędzie płyty zostały spiłowane pilnikiem, co nałożyło się na ciemny, wąski pas przebiegający równoległe do krawędzi obrazu. Odbitka 14, również stanu drugiego<sup>24</sup>, różni się od poprzedniej rodzajem użytego papieru.

Najpóźniejszy z autoportretów jest jedną z najczęściej reprodukowanych prac graficznych Brandla. Wyróżniają ją też wymiary – znacznie większe niż w przypadku wcześniejszych kompozycji – oraz jej jedynostanowość: edycje dzielą jedynie rodzaj podłoża i intensywnością koloru<sup>25</sup>. Postać artysty zajmuje tu niemal całą powierzchnię kompozycji. Ukazana jest w dynamicznym skręcie szyi w niepełnym profilu, ze wzrokiem utkwionym poza granice obrazu. Twórca prezentuje się dumnie, pozwalając widzowi na bliższy niż dotąd kontakt.

Wizerunki własne Brandla odzwierciedlają kilkunastoletni proces rosnącej samoświadomości oraz dochodzenia do wprawy technicznej, czego z taką dokładnością nie dokumentują kompozycje o innej tematyce. Liczba stanów czy edycji w przypadku trzech pierwszych autoportretów – ukrytego i dwóch „właściwych” – sugeruje ciągle powroty do matryc w celu ich poprawy (z różnymi efektami). Pozostałe dwie, z lat 1920 i 1926, są już pod względami technicznymi i kompozycyjnymi dojrzałymi wypowiedziami o samym sobie, w których artysta rezygnuje z przebrania fauna oraz nie wprowadza znaczących zmian na powierzchnię płyt.

<sup>19</sup> *Idem*, *Portret własny, profil z ręką i brodą na wesoło – Autoportret*, 1917, akwaforta, sucha igła, stan I, 11,9 × 8,9; BPP, nr inw. Gr 4640.

<sup>20</sup> *Ibidem*, stan II; MNW, nr inw. Gr.W. 3382.

<sup>21</sup> *Ibidem*, stan III; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/219.

<sup>22</sup> *Idem*, *Autoportret bez brody*, 1920, sucha igła, rylec, stan I, 5/15, bibułka, 12,9 × 8,1; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/269.

<sup>23</sup> *Ibidem*, stan II, 13/15, 12,9 × 8,1; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/270.

<sup>24</sup> *Idem*, *Autoportret bez brody*, 1920, sucha igła, rylec, stan II, 14/15, 12,9 × 8,1; MNW, nr inw. Gr.W. 4249 i Gr.W. 3407.

<sup>25</sup> *Idem*, *Autoportret, ¾ własnej głowy, przed 1926*, akwaforta, 21 × 16; AE BU UMK, nr inw. AE/gal/438; MNW, nr inw. Gr. W. 4260/1; BUW, nr inw. K-283/70.

### Autoportrety w innych mediach

Obrazy własne wykonane w innych mediach dopełniają wiedzę o Brandlu – o wyglądzie, przemianach fizycznych i ewoluującym warsztacie. Nadają także kontekst niektórym wizerunkom graficznym. W obecnej części artykułu prześledzę wybrane kompozycje<sup>26</sup>, głównie te pochodzące ze szkicowników<sup>27</sup>, aby pokazać związki wizualne łączące Brandlowskie autoportrety. Wstrzymuję się zarazem od wysnuwania wiążących wniosków o chronologii szkiców, choć niejednokrotnie mają one wiele cech wspólnych z odbitkami. Kieruję się uwagami zawartymi w katalogu *Malarstwo i rysunek Konstantego Brandla...*, w którym twórcy zaznaczają, że notatniki wypełniane były przez lata:

Świadczą o tym zamalowania akwarelą starszych rysunków, „wciskanie” szkiców w wolne miejsca, doklejanie rycin i wyciętych z innych kasetów rysunków, akwarel czy gwaszy na całe stronicie wcześniej „zajęte”<sup>28</sup>.

Ujawnia się tu achronologiczny charakter twórczości Brandla, którego prace wymykają się porządkowi upływającego czasu (o czym wspomnę później). Ponadto autorzy katalogu notowali przy wybranych rysunkach, że stanowią one wstępne opracowanie konkretnych kompozycji graficznych – takich uwag brak przy projektach autoportretowych.

Autoportrety zerowy oraz pierwszy zdradzają zamiłowanie Brandla do mitologii i fantastyki, które projektuje on również na siebie. Do grupy z inspiracjami motywem fauna można zaliczyć także akwarelę z 1914 r.<sup>29</sup> [il. 6], choć ta nieco odbiega od obu przedstawień graficznych przez frontalne ujęcie i pogodny spokój towarzyszący postaci. Brandel przyciąga tu wzrok długimi, trochę spiczastymi uszami, pofałdowaną brodą i niebiesko-bordowym kolorytem skóry. Upozowanie, chłodna kolorystyka oraz miękkie pociągnięcia pędzla sprawiają, że wizerunek jawi się na granicy między światem rzeczywistym a wyśnionym. Te trzy kompozycje wpisują się w liczny zespół prac inspirowanych mitologią, nadrealnością, snami.

Rysunki ołówkiem z trzeciego ze szkicowników ukazują popiersie Brandla z profilu i stanowią być może pierwsze próby do *Autoportretu z wiankiem i brodą*. Podpowiada to zwłaszcza upozowanie artysty w pierwszym z nich<sup>30</sup>, gdzie figura mężczyzny ma zwieszoną głowę i patrzy ku dołowi, oraz skrót perspektywiczny ramienia. Hipoteza ze szkicem wstępnym tłumaczy zarazem sposób wykonania grafiki: naszkicowana figura zwrócona jest ku prawej stronie, a zatem patrząc na ten rysunek, Brandel mógł nanieść kompozycję bezpośrednio na matrycę, która następnie uległa zwierciadlanemu odbiciu. W przeciwieństwie jednak do grafiki, rysunkowy wizerunek pozbawiony jest roślinnego wieńca. Kilka stron dalej w tym samym szkicowniku znajduje się twarz Brandla opatrzona przez autorów tytułem *Autoportret jako faun* [il. 7]<sup>31</sup>: głowa znów jest pochylona, także bez okularów, za to z mocno podkreślonymi oczodołami, przez co artysta jawi się wyjątkowo demonicznie. Tym razem figura zwraca się ku lewej stronie, jak w grafice, nie posiada też lauru.

*Autoportret na wesole* poprzedziło studium tuszem i ołówkiem z kart czwartego szkicownika<sup>32</sup>; Brandel ukazuje się z profilu, z szyją nienaturalnie wyciągniętą ku przodowi. Gęsta broda układa się i wije ku dołowi jak w pracy graficznej. Różnicę zdradzają fryzura z grzywką i przedziałkiem – a nie charakterystyczny loczek – oraz monokl przy oku. Tym razem postać zwraca się ku stronie lewej, tak jak w grafice.

<sup>26</sup> Oprócz szkicowników z MNW, w których z pewnością znajdują się kolejne studia autoportretowe, istnieją jeszcze autoportrety malarskie (MNW, nr inw. KB.ol.10, 11; za: W. Leitgeber, *op. cit.*, s. 17, przyp. 12) oraz rysunek tuszem (MNW, nr inw. Rys. W. 4448 MNW).

<sup>27</sup> Dalej każdy szkic autoportretowy opisuję numerem inwentarzowym szkicownika, podając stronę i pozycję danego rysunku w katalogu K. Moskały i M. A. Supruniuka (*op. cit.*).

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 20.

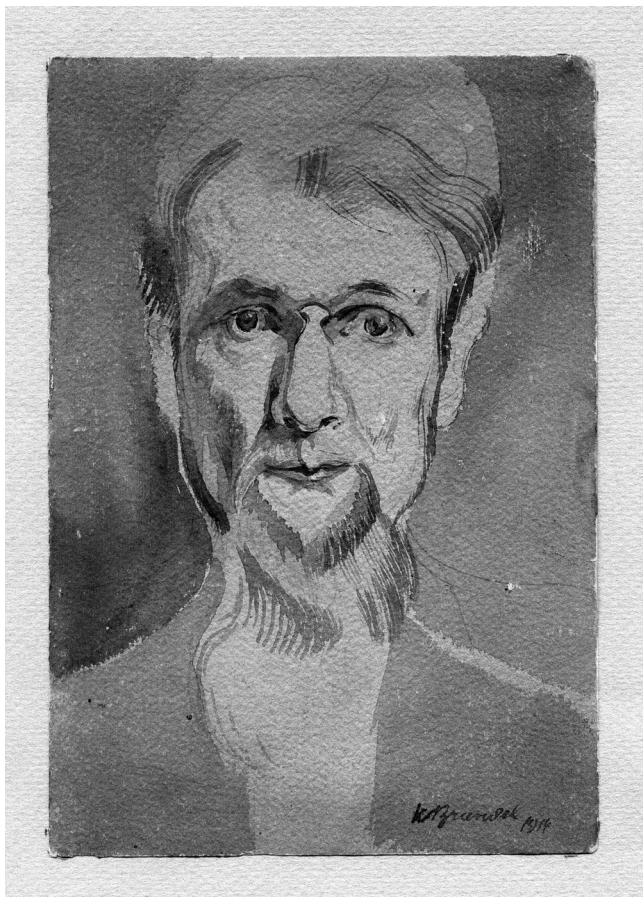
<sup>29</sup> *Idem*, *Autoportret*, 1914, akwarela, tusz, 15 × 18,5; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1208.

<sup>30</sup> *Idem*, szkicownik nr 3; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1378, kat. s. 77, poz. 91.

<sup>31</sup> *Ibidem*, kat. s. 77, poz. 94.

<sup>32</sup> *Idem*, szkicownik nr 4; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1379; kat. s. 79, poz. 102.





il. 6 K. Brandel, *Autoportret*, 1914, akwarela, tusz, 15 × 18,5; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1208. Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu

Wizerunek z czternastego szkicownika<sup>33</sup> Brandel wykonał niebieskim tuszem na karcie notatnika wypełnionej szkicami opactwa Saint Étienne w Caen. Ściągnięte brwi i usta, gładka, ogolona twarz oraz pochylona głowa to elementy zbieżne z *Autoportretem bez brody*. Na rysunku włosy są jednak zaczesane do tyłu bez fali nad czołem, przy szyi zamiast prostego kołnierza widnieje żabot lub chustka, a Brandel pozuje w okularach. Na stronie poprzedzającej ten szkic znajduje się całopostaciowy wizerunek wykonany tym samym tuszem, bez szczegółów anatomicznych, za to z notatnikiem i prawdopodobnie piórem w dłoni – co pozwala domyślać się, że oba rysunki stanowią próby do stworzenia kolejnego wizerunku graficznego.

Z kolei rysunek do  $\frac{3}{4}$  własnej głowy, *Autoportret z hełmem* [il. 8]<sup>34</sup> niemal w pełni zgadza się z finalną kompozycją, co potwierdza przemyślaną formę obrazu. Jedynym elementem różnicującym, prócz niewielkich mankamentów fizjonomicznych, jest kartusz z wizerunkiem barana, widoczny na wysokości oczu portretowanego. W obu kompozycjach Brandel patrzy w tę samą stronę – w prawo.

Na marginesie warto wspomnieć, że wiele z niewymienionych autoportretów ze szkicowników zaskakuje upozowaniem i koncepcją. W kontraście do zachowawczych wizerun-

ków graficznych – tych „właściwych” – Brandel na kartach notatników ukazuje siebie znacznie śmieiej. Rysowane wyrazistą kreską postaci rzucają widzowi odważne spojrzenie, pokazują się w dynamicznych ujęciach, skupiają na sobie zainteresowanie odbiorców; niekiedy też twórca demonizuje swoje wizerunki przez powiększenie ciemnych oczodołów, co nadaje im złowieszczy charakter. Tkwi w nich potencjał ekspresyjny, znany z rodzajowych kompozycji graficznych artysty, stąd tym bardziej zastanawia brak podobnej wyrazistości we własnych wizerunkach wykonanych tą samą techniką. Wydaje się, że autor powstrzymuje swoją bujną wyobraźnię i nie projektuje skrajnych emocji czy dramatycznych póż na siebie samego w medium, które stanowi o jego tożsamości artystycznej.

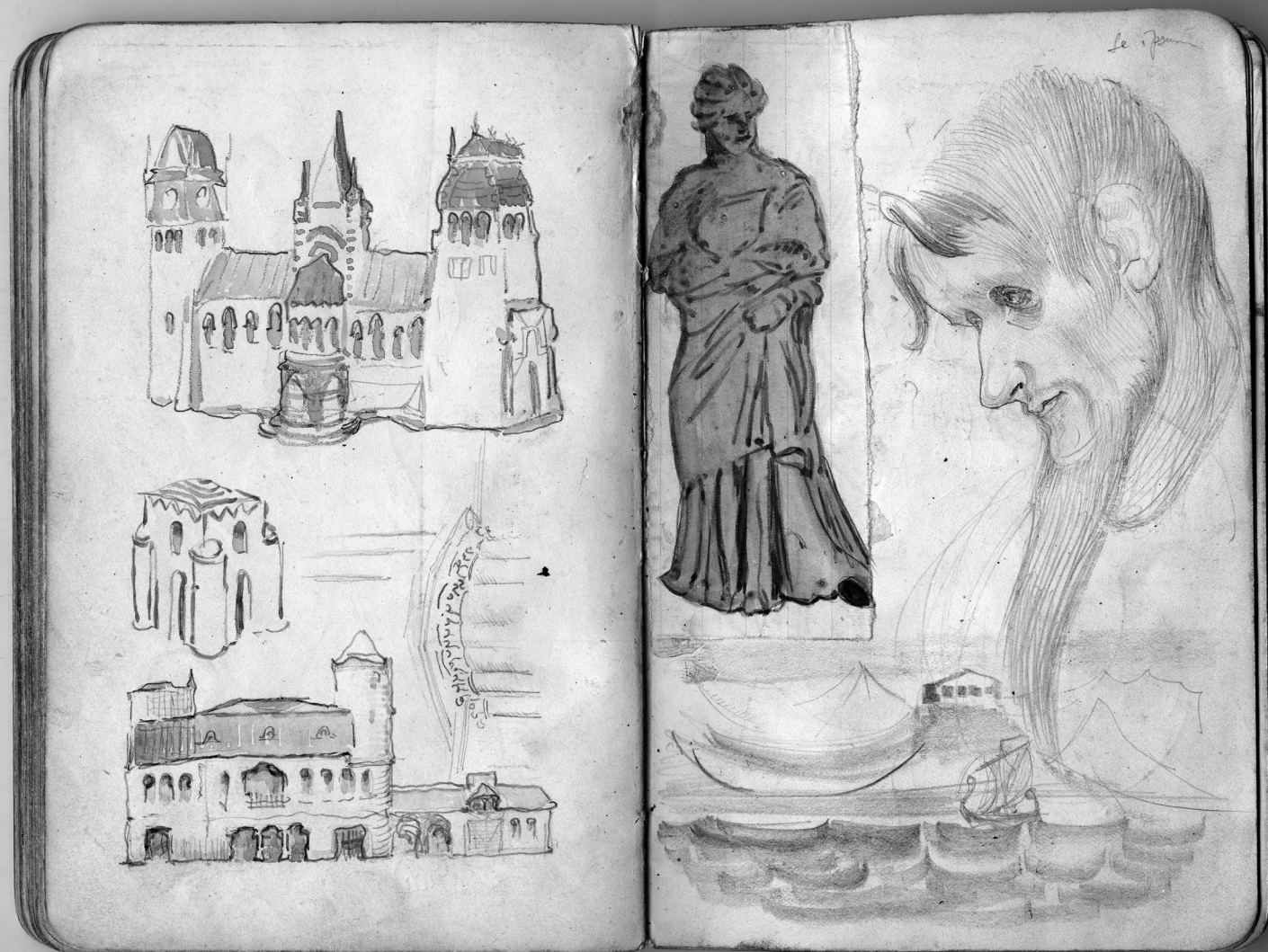
## Zmiany

Już powierzchowne spojrzenie na autoportrety Brandla pozwala wyciągnąć wnioski o etapowym rozwoju artysty. Tym, co można spostrzec od razu, jest zmiana upozowania. Grafik przestaje się ukrywać pod antycznym przebraniem po wykonaniu trzech autoportretów: akwareli z 1914 r., *Dwóch głów* oraz *Profilu*

<sup>33</sup> *Idem*, szkicownik nr 14; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1389, kat. s. 89, poz. 36.

<sup>34</sup> *Idem*, *Autoportret z herbem*, ok. 1926, oł., pastel, 24 × 15,5 AE BUMK, nr inw. 1077.





il. 7 K. Brandel, *Autoportret ze szkicownika nr 3*, oł.; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1378. Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu

z wiankiem i brodą, i koncentruje się na swojej postaci – na takiej, jak ją widzi rzeczywiście, bez dalszych odwołań do mitologii. Stosunkowo szybko zarzucenie kostiumu fauna stoi w sprzeczności wobec innych kompozycji rodzajowych, w których artysta właściwie przez całą karierę porusza odważne tematy, wymagające niecodziennej wyobraźni (fantazmaty, akty, eksperymenty z perspektywą architektoniczną)<sup>35</sup>. W dwóch ostatnich studiach graficznych daje się poznać odbiorcy bliżej, ponieważ przestaje się garbić i uciekać od widzów – patrzy im w oczy i w końcu pozwala obejrzeć się z bliska.

Równolegle Brandel w autoportretach dąży do linearnego, oszczędnego rysunku, znanego z portretów zarówno rysunkowych, jak i drukowanych – czego dowodem jest kompozycja *Dwie głowy*. W dwóch

<sup>35</sup> Zob. I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000, s. 257–258.





il. 8 K. Brandel, *Autoportret z herbem*, przed 1926, oł., pastel; AE BUMK, nr inw. AE/gal/1077.  
Fot. AE BU UMK i Muzeum Uniwersyteckie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu



pierwszych wizerunkach właściwych odchodzi jednak od linii i koncentruje się na budowaniu form za pomocą światłocienia, by później etapowo porzucać efekty światła i eliminować liczbę detali postaci. W ostatnim z owych wizerunków w pełni skupia się na konturze samej głowy – w wielu portretach pokazuje zresztą, że to twarz (i ewentualnie partia szyi z kołnierzem) interesuje go najmocniej w postaci ludzkiej. Zasadę tę stosuje także w wizerunkach własnych.

Drugą kwestią pozostają wymiary płyt – z upływem czasu w autoportretach właściwych zwiększające się i osiągające rozmiary odpowiednio: 7 × 5,5 cm, 10,4 × 7,9 cm, 12,9 × 8,2 cm, 21 × 16 cm. Wybór takich małych rozmiarów – które Brandel z upodobaniem stosował w wielu gatunkach i technikach – mocno wpływa na intymny nastrój. Twórca stopniowo zwiększał jednak wymiary kompozycji i odchodził od intymności ku eleganckiemu upozowaniu. Ostatni wizerunek został włączony do teki wydanej w 1929 r., co potwierdza reprezentacyjny charakter tej kompozycji, a zarazem wpisuje się w szerszy kontekst autoportretu przeznaczonego do tek i ekslibrisów, w którym to autor swoją twarzą firmuje daną publikację. Na podobnych zasadach do swych tek włącza wizerunki własne Leon Wyczółkowski (*Teka mieszana* z 1904 r. oraz *Wspomnienia z Legionowa* z lat 1916–1920) i Wilhelm Wachtel (*Pożegnanie z Golusem* z 1936 r.).

Kolejną sprawą jest zmniejszenie liczby nanoszonych poprawek. W autoportrecie ukrytym oraz kompozycjach z 1916 i 1917 r. wprowadzono korekty mocno wpływające na odbiór całości – nie zawsze korzystnie, jak w przypadku tinty w *Dwóch głowach*. Z upływem lat i w miarę podejmowania kolejnych prób utrwalania własnego wizerunku w medium graficznym artysta wprowadzał coraz mniej korekt. Poszczególne stany i edycje są albo niezmienione (*3/4 własnej głowy*), albo naniesione modyfikacje mają charakter drobny i drugorzędny (*Autoportret bez brody*), co świadczy o nabieraniu przez Brandla wprawy w operowaniu technikami graficznymi i osiągnięciu dojrzałości artystycznej.

O spadku liczby poprawek świadczy także użycie ryłca w kompozycjach, w których dominuje sucha igła. W *Profilu z wiankiem* ryłca użyto przy korektach w drugim stanie i bardzo dobrze widać to na matrycy, kreski bowiem wykonane tym narzędziem są niezgrabne, wyraźnie odbiegają od regularnych linii. Zostawiło ono też wyraźnie głębsze, niekształtne ślady na płytce. Z kolei w *Autoportrecie bez brody* zastosowanie ryłca było już przemyślaną ingerencją, mającą na celu wzbogacenie repertuaru efektów wizualnych.

### **Praca nad wizerunkami**

Nad kwestią czasu w pracach Brandla, a zwłaszcza nad ich chronologią, pochylano się wielokrotnie<sup>36</sup>, m.in. z uwagi na tendencję twórcy do nieustannego nanoszenia poprawek i zmian w kompozycjach graficznych i malarskich. Podobnie postępował on też ze szkicownikami, o czym wspominałam przy okazji autoportretów w innych mediach. W obliczu wielu sporów o datowanie warto więc nadmienić, że funkcjonujące w powszechnej świadomości lata powstania autoportretów są na ogół stałe i nie wzbudziły dotąd podejrzliwości badaczy. W niniejszym artykule przyjmuję więc za pewne lata podane w obu katalogach (Ireny Jakimowicz<sup>37</sup>, Mirosława A. Supruniuka i zespołu<sup>38</sup>), nie widząc powodu dla ich rewizji. Wyjątkiem pozostaje kompozycja *Dwie głowy*, która w katalogu Jakimowicz opisana jest datą „przed 1913”, a w uaktualnionym spisie z 2005 r. – 1908. Niezależnie od tego można niewątpliwie stwierdzić, iż obraz ten powstał przed autoportretami nazywanymi przeze mnie właściwymi.

<sup>36</sup> Zob. W. Jaworska, wstęp, [w:] *Konstanty Brandel. Katalog wystawy grafiki i malarstwa* [kat. wystawy], VI – VII 1958, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1958, s. 11–12; I. Jakimowicz, *L'abîme, l'espace et le temps dans l'oeuvre de Konstanty Brandel*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1980, nr 2/3, s. 46 (tłumaczenie – zob. J. Szczepińska-Tramer, *Konstanty Brandel i sztuka europejska jego epoki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 4, s. 404); *Katalog grafiki...*, op. cit., s. 35–37; J. Szczepińska-Tramer, op. cit.

<sup>37</sup> *Konstanty Brandel 1880–1970...*

<sup>38</sup> Zob. *Katalog grafiki...*

W obszarze chronologii odrębnym problemem pozostaje kolejność stanów i edycji autoportretowych odbitek, co w wielu przypadkach da się ustalić dzięki oparciu się na przedstawionych wyżej różnicach w kompozycjach. Za wieloetapowym procesem tworzenia dzieła graficznego, który obejmuje czas pracy od fazy koncepcyjnej po nanoszenie poprawek na już opracowaną matrycę, kryją się wybory formalne i techniczne artysty, zmiany postrzegania własnej fizjonomii, modyfikacje techniczne czy właśnie korekty, a ich omówienie w moim przekonaniu wzbogaca wiedzę o autoportretach Brandla. Abstrahując więc od konkretnych dat powstania, następstwo kolejnych zmian w odbitkach pozwoli na podjęcie refleksji dotyczącej dwóch kwestii wynikających z procesualności: stanowego charakteru odbitek oraz strategii pracy.

Wzmacnianie rysunku *Dwóch głów* kolejnymi trawieniami w oczywisty sposób ustawia odbitki w odpowiednim porządku, podobnie jak korekta naniesiona w *Autoportrecie z wiankiem*. W *Autoportrecie z ręką na wesolo* poprawki dłoni oraz dodanie graficznej ramy kompozycji w drugim stanie oraz wprowadzenie drobnego szrafowania przy krawędzi matrycy także hierarchizuje egzemplarze tego dzieła. W przypadku *Autoportretu bez brody* właściwą kolejność ustalił sam autor poprzez numerowanie prac. Z kolei niezmiennosc wizualna oraz brak adnotacji autorskich właściwie uniemożliwia ustalenie chronologii stanów *3/4 własnej głowy*. Niezależnie więc od czasu (dni, miesięcy, lat), jaki dzieli kolejne stany, widoczne różnice w kompozycjach wyznaczają procesualne dążenie Brandla do satysfakcjonujących efektów.

Prawdopodobną drogę, jaką Brandel mógł przejść od fazy koncepcyjnej do ostatniego stanu, ukazują omówione wcześniej szkice rysunkowe. Prace te zdradzają mniejszą lub większą zgodność z finalnymi kompozycjami; jako wzór potraktować tu można rysunek do autoportretu z 1926 roku. O tym, jak mogła wyglądać praca nad kompozycjami, opowiada *Autoportret bez brody* – upozowanie artysty oraz jego spojrzenie na wprost wskazuje na to, że Brandel nanosił rysunek bezpośrednio na płytę, patrząc równocześnie w lustro. W kompozycji tej szczególną uwagę zwraca sposób opracowania partii dłoni trzymającej ołówek czy rysik, ponieważ zdaje się ona nie przystawać do tułowia. Na wrażenie to wpływa odmienny sposób pracy, gdyż dłonie musiały zostać dodane już z pamięci, a nie jak twarz naniesione na kartkę podczas patrzenia we własne odbicie. Co więcej, autor musiał odbite w lustrze ręce „odwrócić”, by wyglądały poprawnie, co stanowi kolejne utrudnienie. W konsekwencji również trzymany w drugiej ręce przedmiot jest trudny do identyfikacji – może być matrycą lub notatnikiem.

## Manifest medium

Wykorzystywanie wachlarza możliwości formalnych dostarczanych przez medium graficzne stoi u podstaw świadomej pracy artystów w nim pracujących. W przypadku Brandla to ryta i trawiona kreska jest podstawową formą kształtowania wizerunku. Kontur i dopełniające go kreskowanie budują postać artysty w każdej omawianej kompozycji – oprócz trzech niewielkich wyjątków. Mianowicie w ostatnim stanie *Dwóch głów* płaszczyzny trawione akwatintą dodają malarskich efektów na całej powierzchni, co niestety zaburza klarowną percepcję rysunku postaci. W drugim stanie *Profilu z wiankiem* fragmenty tła zyskują na malarskości. W *Autoportrecie na wesolo* studium światłocieniowe opracowano w szczegółach, zwłaszcza w dolnej partii kompozycji, by wzmocnić plastyczność postaci Brandla. Najczęściej stosowane przezeń techniki, czyli sucha igła oraz akwaforta, mają charakter linearny, niemniej możliwe jest uzyskanie za ich pomocą rysunku o zróżnicowanej tonacji<sup>39</sup> – zwłaszcza w przypadku kwasorytu; artysta jednak nie decyduje się na to. Najczęściej trawi płytko (wskazuje na to bardzo płytki rysunek na matrycach czterech autoportretów właściwych), a w suchorycie nie korzysta z innych narzędzi wzmacniających tonowanie płaszczyzn.

Pracami wyróżniającymi się pod względem eksploatacji możliwości technicznych są *Dwie głowy* oraz – przede wszystkim – *Autoportret na wesolo*. W autoportrecie ukrytym Brandel korzystał z wielu technik,

<sup>39</sup> Zob. A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Warszawa 1984, s. 82, 103.



aby uzupełnić główny rysunek w miękkim werniksie, co widoczne jest zwłaszcza w partii szyi postaci męskiej oraz w mocno wytrawionym konturze piersi kobiety. W konsekwencji linie są mocno zróżnicowane: wyraziste (dzięki działaniu kwasu), ryte zdecydowanymi ruchami dłoni oraz subtelne i ginące w mnogości kresek. Wraz z płaszczyznami wytrawionymi akwatintą sprawiają, że praca owa jest zapisem wizualnym eksperymentowania artysty z technikami wklęsłymi.

Z kolei w przedostatnim z autoportretów graficznych kreska zyskuje na znaczeniu, ponieważ otaczające postać liczne „zatarcia” i „zabrudzenia” stanowią pokaz możliwości suchej igły i rylca – a szerzej: po prostu grafiki. Brandel zestawia rysy z precyzyjnie prowadzonymi liniami kształtującymi jego wizerunek, dzięki czemu uzmysławia odbiorcy, jak różnorodne efekty uzyskać można przy zastosowaniu technik warsztatowych. Co więcej, jest to autoportret w akcie tworzenia, co dobitnie podkreśla tożsamość artysty grafika. Całość składa się więc na dojrzałą, wielowątkową wypowiedź o medium i o profesji, Brandel bowiem nazywa się w tym autoportrecie grafikiem.

Podobna eksploatacja formy w kwasorytach i odmiennych technikach metalowych innych autorów nie jest powszechna. Skojarzenie z twórczością Brandla przywołuje praca Witolda Małkowskiego<sup>40</sup> ze względu na bliźniacze upozowanie i otaczające bohatera liczne kropki czy kreski, nie stanowią one jednak o ekspresji medium graficznego. Są tłem dla postaci, nie konkurują z nią wizualnie i semantycznie, jak dzieje się to w *Autoportrecie bez brody*. Z kolei Gustaw Gwozdecki w portrecie własnym<sup>41</sup> pokazuje siłę wizualną mocno wrytych i w konsekwencji haptycznych (na odbitce) linii twarzy i fryzury, które kontrastują z mnogością drobnych rysek, kresek i kropek, wynikających z użycia różnorodnych narzędzi rytowniczych. W tym wypadku postać umyka przed wzrokiem widza, nie konfrontując się z odbiorcą (jak w przypadku Brandla), co nieco osłabia manifestacyjny wyraz. Nie ulega jednak wątpliwości, że Gwozdecki pragnął podkreślić rolę medium graficznego.

## Podsumowanie

Niniejszy artykuł dotyka wycinka imponującej twórczości graficznej Konstantego Brandla – jego wizerunków własnych, które nie były dotąd przedmiotem odrębnego opracowania. Głównym celem rozważań jest spojrzenie na artystę z innej niż dotychczas perspektywy, położenie akcentu na jego osobę oraz warsztat, a bez odniesień literacko-historycznych do pozostałego *oeuvre*.

Pięć autoportretów, w tym jeden ukryty, stanowi przede wszystkim zapis ewolucji w samoświadomości oraz świadectwo nabierania wprawy technicznej. Dzięki zrzuceniu mitologicznego kostiumu, zmianom upozowania oraz zwiększaniu wymiarów kolejnych kompozycji grafik prezentuje się odważnie. Można wyciągnąć wniosek, że z upływem lat coraz chętniej wystawia swój wizerunek na widok widzów – czego dowodem jest włączenie ostatniego autoportretu do teki z akwafortami. Brandel wyraźnie dorasta stopniowo do zmierzenia się z własną twarzą i tożsamością – bez uciekania w świat wyobraźni, jak czynił przez właściwie cały okres pracy nad medium graficznym, czyli do zakończenia II wojny światowej<sup>42</sup>. Po uzyskaniu satysfakcjonującego poziomu biegłości nie sięgnął już jednak po omawiany gatunek w ulubionym medium, mimo że grafikę uprawiał jeszcze 20 lat po wykonaniu *3/4 własnej głowy*. Podobny zapis rozwoju warsztatu można prześledzić także u innych grafików tego czasu, np. u Władysława Skoczylasa (ten zwracał się ku wizerunkowi własnemu w celu nauki technik wklęsłych, by porzucić go na dobre po odkryciu drzeworytu) czy Karola Mondrała (którego pierwsze próby autoportretowe były niepewne i często niezaawansowane technicznie<sup>43</sup>).

<sup>40</sup> W. Małkowski, *Autoportret*, 1912, akwaforta, 20,5 × 14; MNK, nr inw. MNK III-ryc.-8416 i MNK III-ryc.-8417.

<sup>41</sup> G. Gwozdecki, *Autoportret*, przełom XIX i XX w., akwaforta w tonie brązowym, sucha igła, ruletka (?), tinta, 12,4 × 17,2; BUW, nr inw. G.R. 4818.

<sup>42</sup> Zob. W. Leitgeber, *op. cit.*, s. 37-38.

<sup>43</sup> Zob. Karol Mondrał (1880-1957). *Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem* [kat. wystawy], oprac. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, 18 IV - 26 V 2013, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012-2013.

Autoportrety Brandla ujawniają osobliwy kontrast z jego realizacjami innych wzorców gatunkowych. Artysta swoją wybujałą wyobraźnię, której dał upust m.in. w serii *Katedr*, postanowił we własnych wizerunkach gwałtownie uciszyć, „utemperować”. Wyraźnie dystansował się i chował w tych pracach przed odbiorcami, rezygnując z ekspresyjnych gestów czy póż. Nawet nałożony kostium fauna wydaje się nieco „ugrzecznoniony” względem upozowania postaci na rysunkach ze szkicowników, a jeszcze bardziej względem innych kompozycji rodzajowych. Wyraziste emocje ukazane w autoportrecie ukrytym są dowodem możliwości Brandla, tylko znów: wygląd artysty posłużył tu do powstania fikcyjnej sceny, za którą się on skrywa. Portrety przyjaciół i znajomych także niejednokrotnie świadczą o umiejętności obserwacji i psychologizacji pozujących, tym bardziej dziwi więc asekuracyjna postawa grafika. Prócz wysnucia hipotez o pewnych wątpliwościach twórcy dotyczących warsztatu lub o nieznanym powodach emocjonalnych czy ideowych nie sposób przedstawić przyczyny, dla których Brandel tak zachowawczo podchodził do swojego wizerunku.

Inne zagadnienie stanowi atemporalność sztuki Brandla, ujawniająca się zarówno w skali mikro (np. w przypadku omawianych wizerunków własnych), jak i makro (cała spuścizna lokuje się „poza czasem”). Śledzenie wzajemnych zależności między szkicami a grafikami jest w przypadku autoportretów znacznie utrudnione przez sposób pracy artysty – rozpoczynał on kolejne notatniki i matryce, by je porzucić i wrócić po miesiącu, roku czy dekadzie. Relacje między obrazami trzeba więc rekonstruować na zasadzie wzajemnych wpływów, zbieżności wizualnej. Odręczne notatki artysty oraz wspomnienia Leitgebera także nie przesądają o datowaniu konkretnych prac.

W rezultacie autoportrety graficzne Brandla są grupą dzieł wartą wyróżnienia na tle jego pozostałej twórczości. Mówią o warsztacie artysty: o eksperymentach z technikami, próbach różnych czasów trawienia, licznych poprawkach i retuszach. Stanowią też pojedyncze punkty na „brandlowskiej osi czasu”, wyznaczając etapy nabierania kolejnych umiejętności i markując rosnącą dojrzałość w postrzeganiu własnej osoby. W końcu – są studium umysłowości twórcy, którego fantazja znacząco zniekształcała otaczającą rzeczywistość na kartach wielu grafik, lecz w przypadku własnej osoby pozwoliła jedynie na marginalną ingerencję.

---

#### Wykaz skrótów

AE BU UMK – Archiwum Emigracji przy Bibliotece Głównej Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu  
 BUW – Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie  
 BPP – Biblioteka Polska w Paryżu  
 MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie  
 MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie

---

#### Słowa kluczowe

grafika artystyczna, autoportret, Konstanty Brandel, warsztat, sztuka polska, sztuka XX wieku

---

#### Keywords

printmaking, self-portrait, Konstanty Brandel, artistic technique, Polish art, 20th century art

---

#### References

1. **Igliński Grzegorz**, *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX” t. 47 (2012).
2. **Jakimowicz Irena**, *Labime, l'espace et le temps dans l'oeuvre de Konstanty Brandel*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1980, nr 2/3.
3. *Karol Mondral (1880–1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem* [kat. wystawy], oprac. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, 18 IV – 26 V 2013, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012–2013.



4. *Konstanty Brandel, katalog wystawy grafiki i malarstwa* [kat. wystawy], oprac. **I. Jakimowicz [et al.]**, VI–VII 1958, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1958.
5. *Konstanty Brandel 1880–1970* [kat. wystawy], oprac. I. Jakimowicz, W. Leitgeber, S. Lorentz, Muzeum Narodowe w Warszawie, XI–XII 1977, Warszawa 1977.
6. *Katalog grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, oprac. M. A. Supruniuk, J. Krasnodębska, E. Bobrowska-Jakubowska, Toruń 2005.
7. **Kossowska Irena**, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000.
8. **Krejča Aleš**, *Techniki sztuk graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Warszawa 1984.
9. **Kulpińska Katarzyna**, *Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmienność postaw życiowych*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015, nr 3.
10. **Leitgeber Witold**, *Rozmowy z Brandlem*, Warszawa 1979.
11. **Moskała Katarzyna, Supruniuk Mirosław Adam**, *Malarstwo i rysunek Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 2016.
12. *Sześć akwafort oryginalnych Konstantego Brandla z tekstem T. Cieślowskiego syna*, teka, Warszawa 1929.
13. **Szczepińska Joanna**, *Fantazje architektoniczne Konstantego Brandla*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, nr 31.
14. **Szczepińska-Tramer Joanna**, *Konstanty Brandel i sztuka europejska jego epoki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 74.

---

**MA Adrianna Kaczmarek, [adrianna.kaczmarek@amu.edu.pl](mailto:adrianna.kaczmarek@amu.edu.pl)**

Doctoral student at the Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Art History. She is preparing a dissertation on the subject of graphic self-portraits of Polish artists with particular emphasis on the specific characteristics of the printing medium and auto-thematic issues.

## Summary

### **ADRIANNA KACZMAREK (Adam Mickiewicz University) / Graphic self-portraits of Konstanty Brandel. Reflections on the artist's technique**

The painter and graphic artist Konstanty Brandel (1880–1970) made only five graphic self-portraits in his almost 70 years of career: *Self-portrait – a profile with a wreath and a beard* (1916), *Own portrait, a profile with a hand and a beard for fun* (1917), *Self-portrait without a beard* (1920), *Self-portrait, ¼ of own head* (1926) and a hidden self-portrait *Two heads* (1908–1913). They performed various functions: the first of these works are carriers of phantasmatic imagery designed for the artist himself and the area of learning gravure printing, and the latter manifest the identity of the author-graphic artist. The review of images and the stages of work on them through the analysis of states and editions shows the development of the artist and his attitude towards the medium. The article analyses a fragment of Konstanty Brandel's impressive graphic art output – which has not been comprehensively elaborated yet - providing new knowledge about the oeuvre of this author.