

An abstract painting with a complex composition of colors and textures. The dominant colors are various shades of blue, ranging from light to dark, and green. There are also prominent areas of red and orange, particularly in the upper right and lower right sections. The brushstrokes are visible and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall effect is one of a dynamic and somewhat somber atmosphere.

POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA EMIGRACJI 1940–2000

1

**POLSKA KRYTYKA SZTUKI  
W WIELKIEJ BRYTANII I FRANCJI  
1940–2000**

TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ ARCHIWUM EMIGRACJI  
MUZEUM UNIwersyteckie W TORUNIU  
TORUŃ 2018

**POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA  
EMIGRACJI  
1940-2000**

ARCHIWUM EMIGRACJI  
LXI  
ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW  
EMIGRACJI POLSKIEJ PO 1939 ROKU

Seria

POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA EMIGRACJI  
1940–2000

Pod redakcją  
Miroslawa A. Supruniuka, Katarzyny Moskały  
i Joanny Krasnodębskiej

- t. 1: *Polska krytyka sztuki w Wielkiej Brytanii i Francji 1940–2000*
- t. 2: Marian Bohusz-Szyszko, „*O Sztuce*” i inne eseje
- t. 3: Marek Żuławski, „*Round the Galleries*” i inne audycje z BBC

# **POLSKA KRYTYKA SZTUKI W WIELKIEJ BRYTANII I FRANCJI 1940–2000**

Przygotowali do druku i wstępem opatrzyli  
Katarzyna Moskała i Mirosław A. Supruniuk

TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ ARCHIWUM EMIGRACJI  
MUZEUM UNIWERSYTECKIE W TORUNIU  
TORUŃ 2018

**Polska krytyka sztuki na emigracji, 1940–2000 (tomy 1–3)**

**tom 1**

*Polska krytyka sztuki w Wielkiej Brytanii i Francji 1940-2000*

Projekt okładki: Anna Szmeichel  
Indeks: Katarzyna Moskała, Anna Supruniuk

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Publikacja dofinansowana ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

© Copyright by Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, Toruń 2018

© Copyright by Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu

ISBN 978-83-946161-7-5

Autorzy i wydawca starali się skontaktować z osobami posiadającymi prawa autorskie do archiwalnych tekstów zamieszczonych w książkach, nie zawsze z powodzeniem. Tych, do których nie dotarliśmy, prosimy o kontakt z wydawcą.

Dzieła sztuki reprodukowane na fotografiach są własnością Archiwum Emigracji  
i Muzeum Uniwersyteckiego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu



Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji  
ul. Gagarina 13, 87-100 Toruń  
e-mail: [tpae@bu.uni.torun.pl](mailto:tpae@bu.uni.torun.pl)  
Druk i oprawa:  
Machina Druku sp. z o.o. sp.k.  
Szosa Bydgoska 50, 87-100 Toruń  
[info@machinadruku.pl](mailto:info@machinadruku.pl)

## POLSKA KRYTYKA SZTUKI W WIELKIEJ BRYTANII I FRANCJI W LATACH 1940-2000 – WSTĘP DO OPISU

Krytycy i krytyka artystyczna nie są lubiane, a przez artystów czasem zgoła nielubiane. „Większość nie rozumie ich żargonu, ich powikłanych komentarzy, w których aprobata przeplata się z dezaprobatą, w wyniosłej ironii ukrywa się dobrze wycelowana szpilka, tak że często ich recenzje chybcą się w pustce pomiędzy panegirycznym a paszkwilem” – pisał w 1966 roku Stanisław Frenkiel w doskonałym tekście *O krytyce*. I dodawał: „Puklerzem krytyka jest komunał, za którym może ukryć własną beztwarz lub nieśmiałą złośliwość, strach przed ośmieszeniem się w oczach historii, strach przed ukąszeniem wpływowej figury, strach przed wyjściem z mody. Komunał pozostawia krytykowi możliwość ocalenia się przez wykręt, dlatego mało jest krytyków odważnych, którzy bezkompromisową wypowiedzią ryzykują konflikt z czytelnikiem, czy też z instytucją, popierającą sztukę. Najbardziej demoralizującym motywem w karierze krytyka jest pragnienie przeniknięcia w elitę, w komitety i komisje artystyczne, w radio i telewizję. [...] Sporo jest takich krytyków w prasie francuskiej i angielskiej, i polskiej”.

„Większość”, na którą powołuje się Frenkiel, twierdziła nierzadko, że krytyka sztuki jest w ogóle niepotrzebna, bo jeżeli coś jest dobre, to mówi samo za siebie, a jeżeli jest złe – żadne słowa tego nie ukryją. Takie założenie byłoby do przyjęcia tylko pod warunkiem, że odbiorcą i konsumentem dzieł sztuki i wystaw artystycznych byłoby społeczeństwo przygotowane do ich odbioru, świadome skomplikowanej materii sztuki, śledzące na bieżąco jej rozwój, manifesty artystyczne, dyskusje, publikacje itd. Dzieło sztuki samo w sobie jest nieme. W XX wieku, gdy liczba malarskich czy rzeźbiarskich -izmów i -artów była największa w historii sztuki, a rozmaite awangardy pojawiały się i znikaly, by wraz ze swoją śmiercią dać miejsce nowym, często zupełnie sprzecznym ze sobą, normalny, nieprzygotowany odbiorca sztuki czuł się oszukiwany, znudzony, zirytowany, w najlepszym razie – zagubiony. Kryteria, którymi kierował się w ocenie sztuki dawnej okazały się zupełnie nieprzydatne, a skala wartości – wątpliwa. Miniony wiek XX rozszerzył granice tego, co nazywamy działalnością artystyczną czy życiem artystycznym w niespotykanym wcześniej zakresie. Od odbiorców sztuki oczekiwano nie tylko dobrej woli i zaangażowania, interakcji z dziełem sztuki, uwagi i inteligencji, ale niemal że wiary w to, że artyści czują więcej i lepiej, oraz gotowości do pokory, gdy jednak nie będą w stanie pojąć tego, co widzą. Tam gdzie nie wystarczyło kierowanie się rozumem i uczuciem, gdzie dążenie umysłu do harmonii i równowagi pomiędzy tym co postrzegane i odczuwane napotykało na barierę w postaci braku akceptacji, tam łatwo było o snobizm akceptowania wszystkiego, co nowe, bez jakiegokolwiek próby oceny wartości. I łatwo można było ulec manipulacji. W takiej sytuacji rola krytyka sztuki nabierała specjalnego znaczenia. Ale krytyka, bez względu na ostrość, nie powinna podlegać ocenie.

Prawo krytyka do odczuwania i oceniania ułatwia mu pracę, ale odbywa się to z reguły ze szkodą dla sztuki, która staje się jedynie tworzywem emocji. Szczęśliwie dochodzi jeszcze coś takiego, co nazwalibyśmy talentem i odwagą, bo w ostatecznym rozrachunku tylko głos idący pod prąd, głos który ma coś istotnego do powiedzenia ma znaczenie. Przyszłość i pamięć należy do tych odważnych. Ten sposób myślenia o krytyce artystycznej i obowiązkach krytyka widzimy nie tylko u Frenkla, ale też np. u Marka Żuławskiego i kilku innych osób piszących na emigracji o sztuce.

Zgadzając się z tezą podstawową o potrzebie pisania krytyk, problemem w dyskusji jest odpowiedź na pytanie, kto może być krytykiem sztuki i pośrednio o miejsce krytyka w stosunku do artysty. W sztuce współczesnej autonomia procesu twórczego jest postulatem fundamentalnym i nikt, nawet największy autorytet artystyczny, nie jest nadrzędny w stosunku do tworzącego artysty, nie ma prawa mu niczego narzucać, ani tym bardziej ograniczać jego wyobraźni. Z drugiej strony, jeśli krytyk jest postacią podrzędną w stosunku do artysty, patrzącą bez zrozumienia na obrazy wiszące w sali wystawowej, jego wypowiedzi mogą być w najlepszym wypadku drobnymi komentarzami i zachętą dla zwiedzających, ale dla twórcy dzieła sztuki stają się całkowicie zbędnym zjawiskiem. Z powyższego wynika, że największą wartością będzie miała krytyka osoby, która jest równorzędna, a równorzędnym artyście może być jedynie inny artysta, obeznany z problematyką twórczości malarskiej czy rzeźbiarskiej w świecie współczesnym, z funkcją sztuki w społeczeństwie oraz z tą dziedziną psychologii, która zajmuje się procesami pojmowania i absorbowania twórczości artystycznej. Ów postulat wydaje się rozsądny, pod warunkiem jednak, że malarz potrafi pisać. Krytyka bowiem, na co zwrócił uwagę Józef Bujnowski, jest gałęzią literatury i musi mieć wartość literacką. Naturalnie, jest to postulat, którego wypełnienie nie zawsze się udaje. Prezentowany tom tekstów o sztuce powstałych w Wielkiej Brytanii i Francji wyraźnie pokazuje, że tylko część krytyk spełnia powyższe wymagania.

Frenkiel dokonał swego rodzaju wartościowania krytyki wg zawodów i umiejętności autorów podejmujących się pisania. Uważał, że najbardziej niebezpiecznym krytykiem jest artysta bez sukcesów własnych, który wierzy, że ma duszę artysty i że rozumie dokonania innych. Brak oryginalnej twórczej wyobraźni powoduje, że przyklaskuje on miernotom i entuzjazmuje się, czy wręcz egzaltuje twórczością pokrewnych sobie chybionych artystów. Niezmiernie rzadko znajdzie się ktoś, kto nie będąc twórcą spełnionym w jakiejś dziedzinie spontanicznie rozpozna dzieło sztuki i właściwie je oceni.

Drugim rodzajem niekompetentnego krytyka sztuki – powtarzamy za Frenklem – jest wykształcony historyk sztuki. Jego studia dały mu narzędzia do śledzenia procesów metamorficznych, do patrzenia na współczesność przez świadomość rozwoju sztuki w przeszłości, do porównywania i szukania źródeł każdego wydarzenia artystycznego w kalejdoskopie wielkiej galerii sztuki dawnej. Podchodzi on do sztuki współczesnej i waży zjawiska wagą artystyczną, nadając im ciężar o tyle, o ile stanowią ogniwo rozwojowe w procesie ewolucyjnym. Nieświadomie, zajmując się zjawiskami charakterystycznymi dla pewnego terenu czy epoki, w której jest specjalistą, doszukuje się w obserwowanym świecie tego co pokrewne, co łączy lub dzieli go z przeszłością. Gotowy jest życie poświęcić studiom nad jakimś drobnym wycinkiem dziejów malarstwa czy dziełem sztuki sakralnej, nie zastanawiając się, czy owi malarze byli geniuszami, czy obraz jest arcydziełem czy też pomyłką artysty. Nie dostrzeże natomiast niczego, co powstało kilka lat przed epoką, którą bada, lub znajduje się w innej galerii, bo to poza jego zainteresowaniem badawczym. Z powodu

tych ograniczeń i „nieprzyzwoitego” szacunku dla przeszłości historycy sztuki nie nadają się na krytyków sztuki współczesnej. Nie da się bowiem zrozumieć burzliwego i niekonsekwentnego w swoich wyborach XX wieku, kierując się zasadami i dzieleniem wszystkiego, co jest dziełem człowieka (w tym sztuki) na „postępowe” i „historycznie spóźnione”, uznając te drugie za bezwartościowe. Takie przykładanie kryteriów historycznych do sztuki prowadzi do absurdalnych konkluzji. Artyści dopasowujący się do aktualnych i historycznie obowiązujących haseł i programów, często pozostawali miernotami. Tymczasem artyści, którzy pielęgnowali w swojej sztuce programy i tendencje odrzucone przez historię, osiągnęli wielkość, żeby wymienić Hieronima Boscha, który w XVI w. kontynuował swój prywatny gotyk, czy Józefa Czapskiego, który tracąc wzrok patrzył na świat oczami impresjonistów. Zdaniem Frenkla „historycy sztuki są na ogół marnymi krytykami, a najczęściej po prostu na sztuce się nie znają”.

Zaliczając historię sztuki do nauk filozoficznych i przeciwstawiając jej krytykę artystyczną, bliższą – za Bujnowskim – literaturze, uważa Frenkiel, że krytyka sztuk plastycznych powinna stać się polem działalności poetów i prozaików. Daje przykłady francuskie, gdzie rozwój malarstwa opisany został krytycznie przez literatów, począwszy od Diderota i Baudelaire’a przez Zolę i Huysmansa aż po Apollinaire’a i Eluarda. „A my gdzie?” – pyta na koniec. I sam odpowiada na pytanie: „Sztuka polska (po obu stronach Odry) zdana jest na pastwę historyków sztuki, niewydarzonych kolegów z pracowni i drobnej gromadki zawodowych cmokierów i podskakiewiczów, których nie warto wspominać. Literacka forma tej krytyki jest na ogół nikczemna lub mozoli się, aby uzyskać syntezę książki dla grzecznych dzieci i rewolwerowego dziennikarstwa. Ratują sprawę prywatne wypowiedzi kilkunastu praktykujących malarzy, którzy (wprost czy nie wprost) piszą o sobie, co oczywiście nie jest prawdziwą krytyką. Wszystko dlatego, że poeci boją się malarstwa i rzeźby i uchylają się od obowiązku znania się na sztuce. Polska kultura od wieków cierpi na hipertrofię literatury. Na literaturze każdy musi się znać, natomiast obojętność i, co gorsza, bojaźliwy stosunek do sztuk plastycznych jest wstydliwie przemilczanym narodowym skandalem”.

Studia nad wartością poznawczą i literacką dorobku emigracyjnej krytyki sztuki dopiero startują<sup>1</sup>, ale już dziś stwierdzenie, że emigracyjna krytyka artystyczna pozostaje w Polsce praktycznie nieobecna, wydaje się bezdyskusyjne. Nasza niewiedza o tym, jak wyglądała polska kultura poza granicami Polski w drugiej połowie XX wieku nie dotyczy wyłącznie sztuki. Dzieje i dorobek polskiego wychodźstwa pozostaje nadal przestrzenią niezbadaną i dostępną jedynie we fragmentach. Polskie życie artystyczne nie jest tu, niestety, wyjątkiem. Oto, bowiem, poza kilkoma zaledwie, najbardziej znanymi nazwiskami, takimi jak Józef Czapski, Konstanty A. Jeleński, Marek Żuławski, Stefania Zahorska, Stanisław Frenkiel, Krzysztof Pomian i Wojciech Karpiński, którzy doczekali się mniej lub więcej udanych antologii swoich szkiców o sztuce, liczni krytycy emigracyjni nie uzyskali jak dotąd szansy nawet na niewielkie wybory swoich tekstów poświęconych krytyce artystycznej. A znajdują się wśród nich artyści i krytycy tej miary, co Henryk Gotlib, Piotr Potworowski, Marian Bohusz-Szyszko, Andrzej Vincenz, Jan Ulatowski, Ludwik Lille, Andrzej Nakov, Andrzej M. Borkowski czy Zygmunt Turkiewicz. Wydana w 2006 roku antologia *Sztuka Polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000* nie jest co prawda publikacją podejmującą zagadnienia stricte z zakresu krytyki sztuki, lecz przy okazji opisywania

---

<sup>1</sup> W Toruniu powstaje rozprawa doktorska Katarzyny Moskały na temat polskiej krytyki sztuki na emigracji po 1939 roku.



obrazu środowiska artystycznego w Wielkiej Brytanii drugiej połowy XX w., przypomniawszy prawie 200 tekstów krytycznych wcześniej w Polsce nieznanymi (co wcale, niestety, nie znaczy, że teksty te są obecnie czytane i weszły do obiegu naukowego). Zamieszczony w tej antologii wstęp był pierwszą próbą opisu także grupy osób, które podejmowały się pisanie o sztuce polskiej na Wyspach Brytyjskich od początku II wojny światowej do końca XX stulecia. Pierwszą i jak dotąd jedyną.

Szukając przyczyn zaniedbań i niskiego poziomu wiedzy o polskiej emigracyjnej krytyce sztuki, konstatujemy, że teksty krytyczne, zarówno z Francji, jak Wielkiej Brytanii (sytuacja z innych krajów jest jeszcze gorsza), rozproszone w różnego rodzaju periodykach, gazetach, katalogach wystaw, skryptach audycji radiowych a także w rękopisach i maszynopisach autorskich w zasobach archiwów, są tak dla badaczy, jak i dla zainteresowanych czytelników, bardzo trudno dostępne. Nawet i to, że od kilkunastu lat najważniejsze literackie periodyki emigracyjne są digitalizowane i udostępniane w Internecie (żeby wymienić tylko „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie”, „Wiadomości”, „Kulturę”, „Na antenie”, „Lwów i Wilno”) nie zmienia tej sytuacji. Bez swego rodzaju „przewodnika” po świecie krytyki polskiej na emigracji, korzystanie z tych źródeł jest skomplikowane. To powody obiektywne, ale pokonywalne w procesie badawczym, w zmaganiach heurystycznych, pod warunkiem jednak, że stają się odpowiedzią na postulaty uczonych. Tymczasem, owe postulaty nie były do tej pory w ogóle artykułowane.

## **Stan badań nad polską krytyką sztuki w Wielkiej Brytanii i Francji w II połowie XX w. (opracowania i źródła)**

### **I**

Nasza niewiedza na temat polskiej krytyki sztuki na emigracji jest... zdumiewająca, ale racjonalnie wytłumaczalna. W latach krótko-powojennych ukazało się w Polsce kilka artykułów malarza, rektora poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, Stanisława Teisseyre, drukowanych w redagowanym przez niego krakowskim „Przeglądzie Artystycznym” w czasach, gdy czasopismo to było względnie tolerowane przez cenzurę, oraz anonimowy artykuł z „Kuźnicy” pt. *U malarzy polskich w Londynie*, a także nieliczne szkice Piotra Potworowskiego i Henryka Gotliba, nie dotyczące co prawda emigracji, ale pisane przez osoby mieszkające zagranicą. Poza tym, krytyka sztuki polskiej w Wielkiej Brytanii właściwie nie zaistniała w Polsce. Nie pisano o polskim życiu artystycznym nad Tamizą w ogóle, nie dokonywano przedruków tekstów emigracyjnych, nie informowano nawet o wydarzeniach. Wydaje się, że S. Teisseyre mógł sobie pozwolić na poniższy artykuł także i z tego powodu, że od 1944 roku związał się z nową władzą w Polsce i pracował w Teatrze Wojska Polskiego w Lublinie, a potem w Łodzi. Jego tekst z kwietnia/maja 1947 roku pt. *Polscy malarze w Anglii* jest wyjątkowy tak ze względu na wiedzę, jak i stosunek do tematyki, zatem będzie na miejscu większy cytat:

„Losy wojenne naszych kolegów plastyków mieszkających dziś w Anglii nie są zresztą jednakowe. Poza Gotlibem, Topolskim i M. Żuławskim, na angielskiej ziemi znaleźli się i inni już w czasie zawieruchy wojennej. Niektórzy z nich objechali niemal pół świata nim stanęli na wybrzeżu Anglii. Jedni jako uchodźcy, większość jako żołnierze, którzy różnymi szlakami po klęsce wrześniowej dotarli późną jesienią 1939 r. i zimą 1940 r. do Francji, by po jej upadku przedrzeć się z resztkami naszych oddziałów do Anglii. Tak było z Adlerem, Hauptem, Marsem, Mikułą, Różańskim i innymi. Jakże inaczej układały się ich losy od losów kolegów, którzy pozostali w kraju pod okupacją. Dla nas praca malarska stała się niejednokrotnie niemożli-

wością, a w każdym razie czymś dorywczym. Dla nich, zwłaszcza tych, którzy nie służyli w wojsku, wytworzyły się warunki, w których mogli pracować i rozwijać się. Szansy tej nie zmarnowali. Dlatego też, zwłaszcza Adler, Gotlib, Potworowski, Topolski i Żuławski mogą pochwalić się olbrzymim jak na polskie stosunki ilościowym dorobkiem artystycznym. M. Żuławski urządził wystawę swych prac z lat wojny, ubiegłego roku w Warszawie. Należałoby jednak pomyśleć nad możliwością urządzenia wystawy i innym naszym malarzom mieszkającym w Anglii, gdyż ich dorobek artystyczny jest jedną z integralnych i cennych składowych części naszego współczesnego malarstwa. Gotlib pracuje dużo, jest wziętym malarzem na terenie Londynu, należy do London Group jako jedyny malarz Polak. Pokazuje mi najpierw dwie duże kompozycje, stanowiące część tryptyku wojennego. Następnie dalsze prace, akty, martwe natury, pejzaże. Uderza mnie, zwłaszcza w jego późniejszych pracach, komponowanie obrazu dużymi, syntetycznymi płaszczyznami. Wprawdzie w obrębie każdej z tych dużych plam kolor nie jest kładziony gładko, lecz jest rozwibrowany, drga i mieni się, tym niemniej całość obrazu jest zbudowana właściwie z kilku zasadniczych elementów formalnych o zdecydowanym kolorze. [...] Potworowski [...] pracuje z powrotem dopiero od trzech lat. Kilka pierwszych lat wojny przeżył w Szwecji jako robotnik rolny.

Z początkiem 1946 r. urządził swoją wystawę w Londynie w Redfern Gallery. Pokazuje najpierw pejzaże z czasów swego pobytu w Szkocji po przyjeździe ze Szwecji. — Na bardzo stonowanym tle, kolorowe postacie ludzkie, uproszczone w formie mające w sobie coś z groteski. 'Pracuję bardzo długo nad każdym płótnem i jednocześnie mam od razu na warsztacie kilkanaście prac. Właściwie obraz mam ciągle zaczęty, źle lub dobrze. Trudno byłoby powiedzieć kiedy jest skończony. Jestem tak odpowiedzialny za każdą plamę, że nieraz zmywam źle położoną po dwadzieścia razy'. Kiedy porówna się ostatnie prace Potworowskiego z jego obrazami z okresu pobytu w Szkocji z przed trzech lat, uderza olbrzymia zmiana i ewolucja jaka dokonała się w jego malarstwie. Duże, gładkie niemal płaszczyzny, szeroko malowane, jednolite w kolorze, bez kładzenia plamki przy plamce. Szalenie stonowane i bliskie zestawienia. Trzymanie się jakiejś zasadniczej gamy, gdzie kolor na przykład zieleni w szeregu niuansów stanowi zasadniczą składową obrazu, rozwiązana tylko jakimś jednym kontrastem. Zarazem przez to gładkie i cienkie na ogół położenie farby bez narzucania na nią następnych przekreśleń innym kolorem, uzyskuje wspaniałą świetlistość barwy. [...] 'Jestem realistą' — mówi o sobie Potworowski, 'gdyż to co robię ostatnio jest oparte na widzeniu rzeczywistości, ale na widzeniu moim własnym, osobistym'. [...] Topolski [...]. Mam wrażenie, że Topolski rysuje tak jak ptak śpiewa, bez oglądania się na jakiegokolwiek teorie, bez z góry powziętych założeń, bez dociekań formalnych tak charakterystycznych dla naszej epoki, bez całego obciążenia ciągłą i bezustanną refleksyjnością, która tak często odbiera świeżość wizji. Jego spojrzenie na świat oparte na uznanej już ułomności widzenia, posiada jednak czar świeżej bezpośredniości i pewien specyficzny rys współczesności, który wyraża się w charakteryzowaniu niesprecyzowanej naturalistycznie formy, jednym lub kilku jakimiś szczegółami, podkreślonymi z zadziwiającą pewnością opartą na nadzwyczaj bystrej obserwacji. [...] Kiedy oglądam ostatnie płótna Żuławskiego, uderza mnie od razu zmiana jaka dokonała się w jego malarstwie w tym krótkim okresie jaki go dzieli od przyjazdu do Polski. Ta ewolucja w jego malarstwie charakteryzuje się podobnie jak u Potworowskiego dążeniem do budowania płótna kilku zasadniczymi dużymi plamami. Tylko, że o ile Potworowski obraca się raczej w wąskiej gamie i bliższych zestawieniach, o tyle Żuławski operuje, po największej części, zdecydowanymi

kontrastami. [...] Adler należy do całkiem innej rodziny malarskiej niż Gotlib lub Potworowski. Fascynują go raczej zagadnienia formalne. Oddziaływanie wzajemne formy na formę i poprzez ten układ niemal abstrakcyjnych elementów ukazywanie świata. W niektórych pracach jednak błakają się nawet dalekie echa ekspresjonizmu niemieckiego i te jego płótna uważam za słabsze. Ciekawą i dobrze zapowiadającą się malarką jest Halina Korn. Jej prace mają urok bezpośredniości i pewien rys prymitywizmu. Poza tym na terenie Londynu mieszka cały szereg naszych plastyków [...]. Kanelba, Kossowski, Jastrzębowski, Mars, Miłucha, Natanson i inni. Kossowski, Mars i Natanson robią bardzo ciekawą figuralną ceramikę artystyczną. Ciekawa bardzo jest twórczość architektoniczna naszego arch. Karola Kocimskiego”.

Najciekawsza w tym artykule jest nie tyle zapowiedź ewentualnej wystawy malarzy polskich z Wielkiej Brytanii, do której nigdy nie doszło, ale podkreślona przez autora ciągłość sztuki polskiej w okresie wojennym, podobnie jak ciągłość literatury, nauki czy polityki. I postulowana konieczność współpracy artystów z kraju ze środowiskiem emigracyjnym.

Wiedzę miał Teisseyre, jak na owe czasy, ogromną, choć wolno przypuszczać, że artyści w Polsce doskonale znali swoich kolegów, których wojna zmusiła do wyjazdu, a sytuacja polityczna uniemożliwiła powrót. Najpewniej także korespondowali z nimi, a wizyta Marka Żuławskiego w 1946 roku w Warszawie mogła dać im informacje z pierwszej ręki. Trzeba też pamiętać, że już od 1944 roku dostępna była w kraju „Nowa Polska” Antoniego Slonimskiego wydawana w Londynie, na której stronach reprodukowano były rysunki i czasem obrazy oraz wypowiedzi artystów emigrantów, choć poza wąskim gronem prenumeratorów (bibliotek, pisarzy, malarzy), nikt nie miał dostępu do zeszytów miesięcznika. Nawet wydana przez „Nową Polskę” broszura pt. *Polish Artists in Great Britain*, autorstwa Czesława Poznańskiego, pod redakcją Tadeusza Piotra Potworowskiego i Marka Żuławskiego, nie jest obecna we wszystkich bibliotekach i najpewniej była trudno dostępna.

Artykuły Teisseyre były jednak ostatnimi na temat artystów polskich w Anglii i Francji. Prób pisania o środowisku polsko-brytyjskich czy polsko-francuskich artystów plastyków, po roku 1947, w zasadzie nie podejmowano już w ogóle. Końcowym chyba akcentem większego zainteresowania była wspomniana w tekście wystawa Marka Żuławskiego w Muzeum Narodowym w roku 1946 oraz wydana rok później książka H. Gotliba *Wędrowki malarza* (248 s., ill). Recenzję książki zamieścił „Przegląd Artystyczny” i rzymski „Orzeł Biały”, piórem Alicji Drwęskiej:

„*Wędrowki Malarza* Henryka Gotliba, należą do tego rodzaju wędrowek, które odbywa się chętnie, mimo iż w naszym życiu odbyliśmy wiele mniej, lub więcej przyjemnych podróży. Gotlib jest przewodnikiem o błyskotliwej inteligencji, potrafi pisać o sztuce interesująco i niebanalnie. Nie zawsze można się zgodzić z jego zbyt jednostronnymi ocenami, lecz w przedmowie do swej książki autor zaznacza, iż są to tylko wrażenia czysto osobiste i nie chodzi mu o narzucenie swych sądów, ale przeniesienie czytelnika w sferę sztuki plastycznej, pobudzenie jego wyobraźni, doznań i myśli. Kryteria ocen Gotliba są zresztą dość ubogie: dzieli on widzenie na 2 systemy, wzrokowy — czysto malarski i rzeźbiarski, czyli dotykowy. Ta metoda wydaje mi się aż nadto uproszczona i niekompletna, wynikają też z niej poważne braki i niedociągnięcia, które stanowią niewątpliwą wadę owych pełnych wdzięku i bezpośredniości notatek malarza. [...] Wrażenia Gotliba zamykają rozważania na temat jego własnej twórczości, a raczej samego procesu tworzenia. Oczywiście dyskutować z autorem jest trudno bo ilu malarzy, tyle jest metod malowania. O słuszności metody stanowi skutek. *Wędrowki malarza*, mimo pewnych braków, mimo pew-

nego zapachu dyletantyzmu, są napisane żywo i inteligentnie, ciekawie. Stanowią one też lekturę pożyteczną, tym bardziej, że w tej dziedzinie literatury polskiej tak niewiele zostało jeszcze powiedziane”.

Gotlib był wytrwałym i kontrowersyjnym autorem tekstów o sztuce. Pracę nad swym głównym dziełem podjął w 1938 roku i pracował nad nim w czasie wojny. *Wędrowki malarza*, które ostatecznie ukazały się w 1947 roku, oparte zostały na zapiskach z podróży. Książka jest niezwykle i bardzo osobistym świadectwem, napisanym w formie przewodnika, zaczynającego się w Grecji i wiodącego przez Hiszpanię. Każde odwiedzone miejsce i jego sztuka stanowią odrębny rozdział, zawierający także uderzające opisy okolic i mieszkańców. W relację z wędrowki wplecione są dzieje sztuki każdego kraju.

I jakby zupełnie na koniec krótkiego okresu „wolności”, 15 lutego 1948 roku warszawskie „Odrodzenie” opublikowało artykuł F. Topolskiego *Wyznanie malarza*, z reprodukcjami jego prac i zdjęciem. Artykuł zapowiadał przyjazd Topolskiego do Polski, do którego już nie doszło. Wysłany tego samego roku przez Henryka Gotliba w darze dla PRL, z okazji Zjazdu Zjednoczeniowego polskiego ruchu robotniczego, „Polski tryptyk wojenny”, składający się z obrazów: „Warszawa” (Chrystus w Warszawie), „Mickiewicz wraca do Krakowa” i „Stabat Mater”, utknął w magazynach i na prezentację musiał czekać wiele lat.

Zainteresowanie emigracją pojawiło się ponownie w okresie odwilży popaździernikowej 1956 roku. Co prawda, „polski” Londyn był wciąż uznawany za miejsce politycznie niepewne i niemożliwe do wykorzystania w propagandzie, ale zaczęły się wówczas ukazywać w prasie krajowej wzmianki pełne umiarkowanej aprobaty, zapraszano artystów plastyków, by pokazali swoje prace, a artyści emigracyjni poczuli nawiązywać współpracę ze związkami zawodowymi artystów plastyków w Polsce. Z emigracyjnych zamierzeń udała się jedynie, zapowiadana od lat, wystawa Feliksa Topolskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie i wystawa malarstwa Marka Żuławskiego w czerwcu 1957 roku w Zachęcie, wraz z katalogiem, do którego wstęp napisał Aleksander Jackowski. Przemówienie malarza, wygłoszone na konferencji prasowej, zatytułowane *Każda epoka stwarza swój własny realizm*, wydrukowała „Trybuna Ludu”, a później w kilku wersjach językowych miesięcznik „Polska” wydawany dla Polonii. Wystawa i pobyt Żuławskiego w Polsce zaowocowały znaczną liczbą wywiadów i artykułów prasowych w prasie centralnej i regionalnej, co świadczyło o wielkim głodzie wiadomości z emigracji. W licznych tekstach pojawiały się fotografie prac malarza. Wydrukowany został także esej Marka pt. *Londyn*, w czasopiśmie „Świat”, jesienią tego roku. Dwa lata później, dzięki zabiegom ojca, cykl wystaw rysunków w galeriach BWA miał też Marian Kościółkowski: Szczecin, Łódź, Toruń, Bydgoszcz, Poznań.

Nieco lepiej wyglądała tuż po wojnie obecność w prasie krajowej krytyki polskiej sztuki we Francji, choć i to dalekie było od obiektywizmu. Pisała o emigracyjnych plastykach z Paryża Joanna Guze, Helena Krajewska, Jerzy Wolff, wspomniany wyżej Teisseyre i kilka anonimowych autorów, dostrzegając z reguły jedynie emigrantów osiadłych nad Sekwaną przed wojną i nie deklarujących swoich sympatii politycznych. W roku 1948 ukazał się w „Przeglądzie Artystycznym” apel Ludwika Lille, prezesa odrodzonego po wojnie Związku Artystów Polskich we Francji, w sprawie współpracy artystów w celu ratowania polskiej sztuki, ale nie znalazł oddźwięku w środowisku krajowym, jedynie spóźnioną i bardzo polityczną odpowiedź z roku 1950. Prasa polska, pod rządami cenzury, wygaszała informacje o wojennej i powojennej emigracji polskiej we Francji. Podobnie założony w Paryżu w latach 1950.

„Tygodnik Polski”, faktycznie redagowany w Polsce, przynosił artykuły i rozmowy wyłącznie z malarzami-emigrantami lat międzywojnia: np. Melą Muter. I chociaż po roku 1956 udało się w Polsce zorganizować m.in. dwie wystawy prac Józefa Czapskiego, w Krakowie i Poznaniu, to już on sam nie mógł przyjechać na wernisaż. O wiele łatwiej z dostępem do mediów mieli malarze Ecole de Paris, lecz wciąż dalekie to było od normalności i najczęściej zależało nie tyle od polityki wystawienniczej galerii i zamierzeń muzeów, co od zgody cenzury.

Dzięki powstaniu w 1959 roku niemal równocześnie dwóch polskich galerii sztuki – w Londynie Galeria Grabowskiego, a w Paryżu Galerie Lambert – możliwe były natomiast wystawy artystów z Polski w Paryżu lub Londynie. Pierwszą krajową ekspozycją była majowa, z roku 1958, wystawa sześciu grafików z Warszawy, profesorów wyższych szkół artystycznych, w salach Polskiej YMCA w Londynie. Otwarcia dokonał Stefan Arvay. Warto jeszcze odnotować, że jedną z pierwszych wystaw w Grabowski Gallery, przy 84 Sloane Avenue w Londynie była ekspozycja organizowana w maju 1959 roku w porozumieniu ze Związkiem Plastyków Polskich w Warszawie. Pokazano na niej ok. 100 prac prawie 45 grafików z Polski. Pierwszą wystawą w Galerie Lambert była ekspozycja prac Tadeusza Dominika, a potem niemal kolejno: Nikifora, Jana Lebensteina i Teresy Mellerowicz. Za sprawą K. A. Jeleńskiego, wystawy „krajowców” stanowiły w paryskiej galerii więcej niż połowę wszystkich ekspozycji Polaków.

W początku lat 1960. możliwości pisania o sztuce polskiej emigracji i organizowania wystaw pomniejszyły się znacznie. W roku 1961 powstała jeszcze niewielka emigracyjno-krajowa grupa plastyków pn. „Krąg”, w skład której weszli z Londynu: Janina Baranowska, Stanisław Frenkiel i Marek Łączyński. Duża wystawa „Kręgu” zorganizowana została w Zielonej Górze, a w 1963 w Londynie. Ale było to wydarzenie wyjątkowe i swego rodzaju „podziękowanie” za promowanie polskich plastyków w Galerii Grabowskiego, miało znikome echa w mediach. Także w latach późniejszych najważniejsze publikacje i opracowania dotyczące krytyki artystycznej i historii sztuki polskiej nie dostrzegały sztuki polskiej na świecie. Żeby wymienić tylko pionierskie studia Bożeny Kowalskiej, Aleksandra Wojciechowskiego, Wojciecha Włodarczyka. Pominęli w badaniach emigrację i jej publikacje krytyczne, uczeni analizujący sztukę socrealistyczną czy postsocrealistyczną oraz sztukę przemian politycznych w Polsce. Dotyczy to również nagradzanej i wydanej przez FNP, ostatniej pracy Anny Markowskiej *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* czy opublikowanego pośmiertnie studium Piotra Piotrowskiego.

O ile badania nad dziejami i dorobkiem polskiej krytyki sztuki w Wielkiej Brytanii po 1939 roku, o czym niżej, były prowadzone w Polsce w okresie po 1990 roku, choć daleko niedostatecznie, o tyle podobne studia nad krytyką artystyczną polskiej diaspory we Francji w analogicznym okresie są zupełnie zarzucone. Wynika to jak można sądzić nie tyle z celowych zaniedbań badawczych, co przede wszystkim z braku źródeł. Mamy oto bowiem do czynienia z pewną znaczącą nierównowagą, której empirycznym dowodem jest niniejszy tom. W okresie od roku 1940 do końca 20. wieku opublikowano na terenie Francji (i Wielkiej Brytanii, jako że znacząca część krytyki z Francji ukazywała się w prasie emigracyjnej nad Tamizą) nie więcej niż 300-400 mniejszych lub większych tekstów o sztuce, głównie recenzji wystaw, z których większą część trudno nazwać krytyką (nie licząc tekstów Czapskiego i Jeleńskiego). Były to bowiem albo streszczenia o charakterze dokumentacyjnym, albo nieledwie notatki sprawozdawcze bez jakiegokolwiek analizy. Rozproszenie tych źródeł powoduje, że z reguły umykają badaczom, a wszelkie próby analizy

stają się bezprzedmiotowe. Ponieważ w niniejszej publikacji celowo pominięto teksty dwóch najbardziej znanych krytyków sztuki: J. Czapskiego i K. A. Jeleńskiego, których publikacje są dostępne i znane w Polsce, w rozważaniach problemowych pominąć by wypadało również opracowania na ich temat. Naturalnie, gdyby takowe były. Tymczasem, poza ważnym szkicem wstępnym Joanny Pollakówny do polskiego wydania szkiców Czapskiego *Patrząc* z 1983 roku czy teź biografii malarza pt. *Czapski* z roku 1993, w której powtórzyła większą część spostrzeżeń uzupełniając je o widzę z „Dzienników” malarza, wypadnie zaznaczyć jedynie książki Wojciecha Karpińskiego i Piotra Kłoczowskiego. Inne publikacje skupiają się wyłącznie na biografii i analizie malarstwa Czapskiego. O wiele lepiej jest z oceną i analizą pisarstwa drugiego z wymienionych krytyków. Jeleński doczekał się wnikliwej i rzetelnej oceny dorobku krytycznego w dziedzinie sztuki. Bodaj najlepszej pióra wspomnianego P. Kłoczowskiego we wstępie do wydania pism: *Chwile oderwane* (2. wyd. z 2010 roku). Trzeba też wspomnieć o wznowieniu paryskiej edycji pism Jeleńskiego *Zbiegi okoliczności*, w opracowaniu i ze wstępem Wojciecha Karpińskiego z 2018 roku.

Bez względu na liczbę tekstów na temat obu paryskich krytyków sztuki, wszystkie w zasadzie powtarzają, mniej lub więcej, treść książek Pollakówny, Kłoczowskiego lub Karpińskiego nie pozostawiając złudzeń co do wiedzy autorów na temat dorobku innych polskich emigracyjnych krytyków sztuki. I wolno powtórzyć tezę wyartykułowaną na początku niniejszego szkicu — książki te pogłębiają przeświadczenie, jakoby jakakolwiek polska krytyka artystyczna we Francji, poza dorobkiem Czapskiego i Jeleńskiego, nie istniała.

Naturalnie, mamy kilka wcale dobrych publikacji na temat krytyki sztuki polskiej we Francji w XX wieku. Dotyczy to prac dwóch historyków sztuki: Ewy Bobrowskiej z Paryża oraz Anny Wierzbickiej z Warszawy. Bobrowska, pisząc o artystach polskich we Francji do roku 1939 wykorzystuje źródła w archiwach francuskich, odkrywając nieznanie historykom dokumenty i teksty. Analizuje przy tym liczne teksty krytyczne, odnosząc się również do ich autorów. Krytyka krytyki pozwala jej, w konfrontacji z materiałem archiwalnym, na ocenę wartości poznawczej czytanych materiałów. Przykładem może być szkic o Denise Wrotnowskiej i jej pracach nad „Słownikiem artystów polskich emigracji 1830 roku” z roku 1993, czy duży rozdział w *Artyści polscy we Francji w latach 1890-1918: wspólnoty i indywidualności*, poświęcony źródłom.

Publikacje drugiej z historyków, Anny Wierzbickiej, odnoszą się — podobnie jak u Bobrowskiej — do okresu sprzed roku 1939 i w żadnym momencie nie wykraczają poza okres wojny. Dotyczy to zarówno wczesnego studium *We Francji i w Polsce 1900-1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, jak i późniejszych antologii: *Artyści polscy w Paryżu*, trzypięciotomowe opracowanie *Świadectwa obecności: polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900-1939: dziennik wydarzeń z wyborem tekstów*, oraz pierwszych siedmiu tomów *Polskiego życia artystycznego w latach 1944-1960*. Zwłaszcza ta ostatnia, odnotowująca wydarzenia z życia artystycznego emigracji po 1944 roku, powinna być traktować krytykę artystyczną we Francji z szacunkiem i zainteresowaniem. Niestety, tak się nie stało.

I należy podkreślić: nie ma żadnej pracy na temat dorobku pisarskiego Jana Ulatowskiego, Ludwika Lille, Andrzeja Vincenza, Mieczysława Lurczyńskiego, Józefa Teslara, Andrzeja Bogusławskiego czy Edmunda Ernesta Kosmowskiego, nie wspominając krytyków, których dorobek jest nieco mniejszy objętościowo choć równie ważny dla poznania emigracyjnej krytyki we Francji. Tymczasem to oni oraz ich szkice drukowane tak w prasie codziennej, jak i w miesięcznikach, a w wypadku

Lillego – wygłaszane w polskiej sekcji Radio France Internationale – kształtowali opinię polską na temat wydarzeń artystycznych i sztuki nowoczesnej.

Zaryzykujemy tezę: dla polskiej krajowej krytyki sztuki po II wojnie światowej polskie życie artystyczne poza granicami PRL nie miało istnieć. Nie miało też istnieć emigracyjne pisanie o sztuce. Było „wstydliwym” dowodem na to, że sztuka może i powinna się rozwijać bez politycznych nakazów i zakazów, że artyści pomimo oddalenia od ojczyzny potrafią tworzyć dzieła wartościowe i oryginalne. Nie wiemy, czy rację miał S. Frenkiel, pisząc, że „w latach powojennych stworzona została w kraju *ad hoc* teoria o nieuniknionym wyjałowieniu twórczości za granicami ojczystego kraju. Utrzymywano, że poeci, kompozytorzy i malarze muszą żyć w kontakcie z ‘glebą’, z ‘żywym językiem’, w przeciwnym razie usychają, jak rośliny wydarte z korzeniami”. Teoria ta, jak wszystkie analogie botaniczne i zoologiczne, jest zupełnym nonsensem. Zwłaszcza w dziejach kultury polskiej. Wystarczy przypomnieć, że emigrantami byli Owidiusz, Dante, Petrarca, Byron, Holbein, Haendel, Leonardo, Rilke, Kandinsky, Picasso, Chagall, Modigliani i setki innych najwybitniejszych pisarzy, malarzy czy muzyków. A dla kultury polskiej: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Chopin, Norwid, Makowski, Boznańska, Muter, Miłosz, Wierzyński, Lechoń czy Gombrowicz. Wszyscy oni, z różnych powodów, mieszkali i tworzyli poza ojczyzną, czyli bez kontaktu z „glebą”. Odwróciwszy tezę, można by nawet zaryzykować hipotezę, że pobyt poza własnym środowiskiem jest dla niektórych artystów koniecznym warunkiem dla nabrania oddechu i utrzymania należytej perspektywy rzeczywistości.

Jak zauważyli autorzy *Antologii krytyki artystycznej z lat 1945-1954*: krytycy w kraju skłonni byli do zapomnienia o twórcach żyjących poza krajem w imię własnych partykularnych interesów (wystawy, stypendia) i być może ochrony środowiska. Promowano sztukę uległą, łatwo wprzęgniętą w mechanizm władzy i propagandy. Pisano jedynie o wystawach przygotowanych w Polsce i pokazywanych w dużych stolicach europejskich, pod warunkiem ich sukcesów. Z reguły też w takich razach streszczano krytyki francuskie czy angielskie. W konsekwencji, kolejne pokolenia historyków sztuki, muzealników, krytyków sztuki i życia artystycznego, oraz specjalistów chroniących polskie dziedzictwo kulturowe na świecie, kształcili się bez tej wiedzy i bez świadomości wartości dzieł powstałych na emigracji.

## II

Rok 1990 zapoczątkował nowy etap w badaniach nad historią polskiej emigracji niepodległościowej, choć może należałoby napisać: zapoczątkował je w nauce w Polsce w ogóle. Wszelako, nie we wszystkich obszarach jej działalności. Studia nad polskim życiem artystycznym we Francji i Wielkiej Brytanii nie znalazły się wśród priorytetów badawczych. Mimo to, po prawie dwóch dekadach interdyscyplinarnych studiów nad historią kultury polskiej na emigracji, które prowadzone są w toruńskim Archiwum Emigracji, coraz trudniej zgodzić się ze Stanisławem Frenklem, który napisał:

„Ogólnie biorąc, sztuka polska w Wielkiej Brytanii jest bardzo dobrze udokumentowana. Tate Gallery ma obszerną bibliotekę katalogów i rubryk wszystkich ważnych artystów, łącznie z komentarzami prasowymi oraz archiwum Halimy Nałęcz. Obszerna dokumentacja znajduje się w posiadaniu Biblioteki Polskiej. Dzieła polskich artystów znajdują się w kolekcjach państwowych: Topolski, Werner, Beutlich w Victoria & Albert Museum; Potworowski i Frenkiel w zbiorach Uniwersytetu Londyńskiego”.

Źródła są podstawą jakichkolwiek studiów, także nad piśmiennictwem poświęconym życiu artystycznemu we Francji i Anglii. Świadomość tego, jak wielka liczba artystów-plastyków mieszkała i tworzyła na Wyspach Brytyjskich w XX stuleciu oraz implementacja tej wiedzy na Francję, powoduje, że nie mamy pewności czy Frenkiel właściwie ocenił możliwości badawcze i czy nie nazbyt optymistycznie określił stan zachowania dokumentów. W kontekście wiedzy o prawie 1300 artystach polsko-brytyjskich i najpewniej dwa razy większej liczbie artystów tworzących w ub. stuleciu nad Sekwaną, skupienie się na kilkunastu nazwiskach wymienionych przez autora powyższego cytatu daje wiedzę o sztuce Polaków w Wielkiej Brytanii, znikomą, a wręcz nieprawdziwą. I zupełnie fałszywą na temat polskiego życia artystycznego na świecie. Wypadnie jednak zauważyć, że w dużej części sama emigracja, tj. środowisko artystyczne i naukowe, ponoszą odpowiedzialność za ten stan rzeczy.

W roku 1957, pisząc *Parę uwag o krytyce i malarstwie polskim w Anglii*, Bogdan Czaykowski zawyrokował: „polskiej krytyki malarskiej na emigracji właściwie nie ma”. Docenił co prawda publikacje popularyzatorskie Alicji Drwęskiej, krytyki Stefanii Zahorskiej oraz teksty o sztuce M. Bohusza-Szyszko i zwłaszcza Józefa Czapskiego (w niewielkim stopniu dotyczące „Londyńczyków”), ale zwrócił uwagę na małą wiedzę społeczności polskiej w Wielkiej Brytanii o działalności i dorobku artystycznym mieszkających na wyspach malarzy i na niewielkie zainteresowanie wychodźstwa sztuką emigracyjną w ogóle. Brak zainteresowania polskim emigracyjnym życiem artystycznym miał, zdaniem autora, implikować niski poziom krytyk i ich niewielką liczbę. Z drugiej strony, aktywność artystów plastyków mieszkających wówczas na Wyspach oraz fakt, że wystawiali oni z powodzeniem w angielskich renomowanych galeriach sztuki i często zyskiwali pochlebne krytyki w prasie angielskiej, powinny były budzić zainteresowanie i stanowić wystarczający powód do pisania o nich także w prasie polskiej. W konsekwencji takiego rozumienia problemu, wyszedł Czaykowski z inicjatywą rozpisania w 1960 roku przez czasopismo „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” konkursu na najlepszą krytykę twórczości plastycznej. Anons powtarzany przez kilka miesięcy, jak można się domyślać, nie wzbudził szerszego zainteresowania, a finał konkursu nie spełnił oczekiwań inicjatora i redakcji; nie ukazała się ani jedna krytyka „konkursowa”, a Czaykowski powtórzył swoją negatywną ocenę w książce *Polacy w W. Brytanii*, wydanej rok później (napisanej wspólnie z Bolesławem Sulikiem), samejmu poświęcając artystom plastykom... 1,5 strony.

Józef Bujnowski, krytyk i historyk literatury, pisząc kilka lat później jedyny naukowy szkic na temat emigracyjnej krytyki artystycznej, opublikowany w pierwszym tomie *Literatury polskiej na Obczyźnie 1940-1960*, nie podzielił opinii B. Czaykowskiego. Zdaniem Bujnowskiego, w połowie lat 1960., dorobek krytyki sztuki był najobszerniejszym działem piśmiennictwa z zakresu krytyki artystycznej (obok krytyki baletu, muzyki, filmu) na emigracji. Zauważył też, że w przeciwieństwie do ostrej i szukającej zwady krytyki literackiej, krytyki sztuk plastycznych charakteryzują się umiarem w formułowaniu nawet najbardziej kontrowersyjnych wypowiedzi. Ponadto – również raczej odmiennie niż w krytyce literackiej – teoretycy i krytycy sztuk plastycznych prezentują „teorie i programy bardziej postępowe i współczesne”.

Bujnowski, postrzegając krytykę artystyczną, jako integralną część literatury, co wydaje się słuszne, podzielił teksty dotyczące krytyki plastycznej na „szkice biograficzne” i „rozważania teoretyczne”, sumując wszystkie recenzje w wystaw w tym drugim dziale. Nie podjął też dyskusji nad oddziaływaniem krytyki na czytelników i jej roli w życiu społeczno-kulturalnym emigracji, ani nie starał się wartościować opisywanych wydarzeń artystycznych. Szkic Bujnowskiego jedynie sygnalizował



istnienie osobnego działu krytyki bez ambicji szczegółowej analizy jego związków z brytyjską czy francuską, choć zebrana literatura pozwalała zorientować się w zakresie różnorodności gatunku pisarstwa. Na usprawiedliwienie wypadnie zaznaczyć, że do roku 1960. dysponował Bujnowski stosunkowo skromnym materiałem źródłowym. Wszelako, cenny w szkicu o krytyce plastyki jest podrozdział, w którym autor szczegółowo charakteryzuje dorobek pisarski najpoczytniejszych wówczas krytyków: Bohusza-Szyszko, Zahorskiej, Czapskiego, Drwęskiej, Gotliba, Frenkla, Haliny Iwanickiej, Jeleńskiego, Lurczyńskiego, Jana Laterańskiego (Głowackiego), Teresy Skórzewskiej, Franciszka Strzałko, Tadeusza Sułkowskiego, Tymona Terleckiego, Jana Torosiewicza (Andrzeja Vincenza), Zygmunta Turkiewicza, Ulatowskiego i kilku innych.

W kolejnych latach, wraz z rozwijającą się działalnością polskich galerii i aktywnością artystów, rósł materiał badawczy; przybywało też krytyków. Tym samym, ostrożni wobec entuzjazmu Frenkla zmuszeni jesteśmy być krytyczni wobec pospiesznej oceny Czaykowskiego. Doceniając, nareszcie wczesną publikację Bujnowskiego, musimy odnieść się do całości materiału źródłowego z lat 1940-2000.

Wypadnie dodać z pokorą, że znacząca część krytyk nie może być brana pod uwagę z racji ich... nieistnienia. Mamy na myśli bardzo liczne na emigracji wystąpienia i odczyty na tematy związane ze sztuką polską na obczyźnie (ale nie wyłącznie) będące udziałem pisarzy, dziennikarzy i przede wszystkim artystów plastyków, które nie zostały ocalone w druku. Dotyczy to zwłaszcza odczytów, dyskusji i pogadek o sztuce wygłaszanych regularnie w Sali klubowej Polskiej YMCA. Wszystkie wystąpienia były, co prawda, nagrywane, ale losy nagrań nie są znane. Odczyty i wykłady miały miejsce także w Klubie Orła Białego, Instytucie Badania Zagadnień Krajowych, w Domu Kombatanta i wielu innych miejscach. Wśród osób występujących z odczytami o sztuce byli m.in. Bohusz-Szyszko, Zahorska, Ostrowski, Lanckorońska, Strzałko, Stefan Arvay, Kazimierz Pacewicz i inni. Wśród nich pisarze otwierający wystawy. W roku 1952 miała miejsce duża prezentacja malarstwa Jerzego Faczyńskiego, wykładowcy rysunku na PUC i profesora w szkole rzemiosła artystycznego na Hammersmith, którą poprzedziło wystąpienie Jerzego Pietrkiewicza omawiającego twórczość malarza.

Wydarzenia artystyczne w Wielkiej Brytanii, i w daleko mniejszym stopniu we Francji, miały swoich kronikarzy oraz mniej lub więcej krytycznych recenzentów w osobach polskich malarzy, krytyków i historyków sztuki, dziennikarzy i literatów, a liczba tekstów, które zakwalifikować możemy jako krytyki sztuki, sięga nie mniej niż dwa tysiące. Autorzy tych tekstów związani byli z konkretnymi czasopismami, dla których z pewną regularnością pisali o sztuce, ale wielu wysyłało teksty do różnych redakcji jako free lanserzy. Niektórzy z nich współpracowali także z galeriami lub sami je prowadzili, a kilku pracowało w polskich rozgłośniach radiowych. Ocena i wartościowanie, które odnajdujemy w eseju Bujnowskiego musi ulec weryfikacji. Wiemy dziś znacznie więcej: Czapski, Jeleński, Pomian, Nakov, Ulatowski i Vincenz związani byli z paryską „Kulturą”, pisując od czasu do czasu również do „Wiadomości”, a nawet prasy w Polsce (np. Ulatowski piszący pod ps. do „Tygodnika Powszechnego”); Karpiński pisywał do paryskich „Zeszytów Literackich”; Gotlib współpracował od pierwszych lat wojny z „Wiadomościami Polskimi, Politycznymi i Literackimi”, sporadycznie odpowiadając na zaproszenie innych czasopism, np. „Polski Walczącej”, „Dziennika Polskiego”; Potworowski zamieszczał recenzje z wystaw i pogadanki o sztuce w „Jutro Polski”; Drwęska, bodaj najpracowitsza ze wszystkich autorów krytyk i recenzji z wystaw, publiko-

wała od roku 1945 relacje, omówienia, wywiady i noty sprawozdawcze z różnych wydarzeń polskiego i brytyjskiego życia artystycznego. Jej teksty, których jest kilkadziesiąt, ukazywały się w wielu miejscach niemal co tydzień przez prawie 40 lat, m.in. w „Orle Białym”, „Kulturze”, „Wiadomościach”, „Życiu”, ale przede wszystkim w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” oraz „Tygodniu Polskim”; Legeżyński, który mieszkając w Londynie, pisywał o wydarzeniach artystycznych (ale nie wyłącznie o sztuce) w Wielkiej Brytanii oraz Francji do londyńskiego „Życia”, „Gazety Niedzielnej” i „Orla Białego”, ale też do paryskiej „Sireny”; Ostrowski, który był przez wiele lat stałym krytykiem „Orla Białego”, ale współpracował również z „Tygodniem Polskim”; Zahorska, która zamieszczała pisane z wielkim znanstwem artykuły krytyczne w „Wiadomościach” pod własnym nazwiskiem lub pod ps. „Pandora”, oraz w „Dzienniku Polskim” i „Tygodniu Polskim”, a ponadto wykładała w Studium Malarstwa kierowanym przez Bohusza-Szyszko i opracowywała wstępy do katalogów i albumów; Turkiewicz, autor wyrafinowanych szkiców historycznych w „Orle Białym”, „Życiu”, „Obliczu Tygodnia” i regularnych cykli: „Z wystaw londyńskich” i „Wystawy polskie w Londynie” pisanych dla paryskiej „Kultury”; Bohusz-Szyszko, którego wnikliwe szkice krytyczne z wystaw polskich w Londynie ukazywały się w „Wiadomościach”, „Kulturze”, „Orle Białym”, „Życiu”, „Młodej Sztuce” i „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” oraz na antenie Radio Wolna Europa; Frenkiel, piszący od lat 1960. do „Wiadomości”, „Tygodnia Polskiego” i „Kontynentów” oraz wygłaszający krytyki na antenie polskiej sekcji BBC; Lille, regularnie przygotowujący pogadanki o sztuce i recenzje z wystaw do polskiej sekcji RFI w Paryżu; Żuławski, wygłaszający przez ponad 40 lat regularne audycje w programie Sekcji Polskiej BBC pt. „Round the Galleries” oraz zamieszczający niektóre z nich w prasie i książkach. Z młodszych na uwagę zasługują: Andrzej M. Borkowski, piszący pod nazwiskiem lub pseudonimami do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” oraz do „Tygodnia Polskiego”; Lesław Bobka podążający jego śladami oraz pisząca z nimi na zmianę od lat 1980. Anna Witek.

Mniej regularnie lub sporadycznie pisywali teksty krytyczne o sztuce i życiu artystycznym do „Wolnej Polski”, „Dziennika Polskiego”, „Dziennika Żołnierza”, „Gazety Niedzielnej”, „Jutra Polski”, „Myśli Polskiej”, „Życia”, „Orla Białego”, „Kontynentów” i „Merkuryusza”, „Wiadomości” we wszystkich mutacjach czy „Oficyny Poetów” inni malarze, dziennikarze, historycy sztuki, literaturoznawcy i nawet emerytowani politycy. Nie sposób wymienić wszystkich, byli wśród nich oprócz już wspomnianych: Irena Piotrowska, Teresa Jeleńska, Antoni Wasilewski, Adam Kossowski, Stefania Kossowska, Zdzisław Broncel, Zdzisław Kędziński, Teodozja Lisiewicz, Józef Natanson, Mieczysław Paszkiewicz, Janina Baranowska, Halina Sukiennicka, Mieczysław Giergielewicz, Czesław Dobek, Czesław Jeśman, Leopold Kielanowski, Zofia Kozarynowa, Stanisław Kowalski, Stefan Arvay, Piotr Czech, Denis Wrotnowska, Olga Scherer, Andrzej Dzierżyński, Kajetan Morawski, Ewa Stepan i dziesiątki innych osób; a później, w latach 1990. także Ewa Bobrowska i Jarosław Koźmiński. Krytyką zajmowali się również wybitni pisarze: Kazimierz Wierzyński snujący refleksje na temat sztuk plastycznych, paryskich wystaw i działalności Galerie Lambert, Jerzy Stempowski próbujący oceny rzeźb Wita Stwosza, Z. Romanowiczowa wspominająca paryskie wydarzenia artystyczne i Jana Lebensteina, K. Pruszyński recenzujący wystawy F. Topolskiego, T. Sułkowski omawiający wystawy oraz Bronisław Przyłuski i Marian Hemar otwierający ekspozycje przyjaciół-żołnierzy.

Wydaje się, że żadna z ważnych wystaw polskich w Wielkiej Brytanii, a zwłaszcza w Londynie, nie uszła uwadze recenzentów, felietonistów i krytyków najważniejszych emigracyjnych czasopism. Także wiele wystaw brytyjskich oraz francuskich, realizowanych w muzeach tych dwóch krajów, zostało omówionych tak w prasie, jak i przede wszystkim w audycjach radiowych. W latach 1990. do grona krytyków sztuki emigracyjnej dołączyli autorzy z Polski. Niektórzy z nich skupili się na biografiami artystów, inni na organizowanych przez siebie wystawach. Znacznie gorzej, co już wspomniano, wygląda stan źródeł dla Francji. Wymaga to jednak bardziej szczegółowych studiów.

Podstawowym emigracyjnym opracowaniem na temat polskich wydarzeń artystycznych w Wielkiej Brytanii w XX wieku jest nadal, pomimo upływu ponad 30 lat, szkic-wykład Stanisława Frenkla pt. *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945–1985*, wygłoszony w czasie Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie we wrześniu 1985 roku w Londynie. Nieco zmieniona wersja tego wykładu ukazała się w londyńskim „Tygodniu Polskim” w dwóch odcinkach 12 i 19 kwietnia 1986 roku, a następnie w tomie prac Frenkla wydanych w Toruniu. Publikowane nieco wcześniej szkice Mariana Bohusza-Szyszko na temat polskiej plastyki emigracyjnej mają znacznie mniejszą wartość poznawczą, skupiały się bowiem głównie na środowisku plastyków związanych ze Studium Malarstwa Sztalugowego. Wszystkie późniejsze, powstałe po roku 1986, próby przyswojenia dorobku plastycznego „polskiego Londynu” były albo swobodnym streszczeniem też Frenkla, albo ich bezkrytycznym powieleniem i uzupełnieniem o szczegóły z biografii poszczególnych malarzy i rzeźbiarzy na podstawie przypadkowego zbioru prac lub nekrologów. Publikacje poświęcone sztuce artystów plastyków „polonijnych”, powstałe w Polsce przed rokiem 1989, mają wartość niewielką i z reguły pomijają wydarzenia artystyczne w Wielkiej Brytanii. Opracowania powstałe po roku 1990 także, z reguły powtarzały ustalenia krytyki emigracyjnej. Przez długie lata zaniebdywano studia nad pisarstwem emigracyjnym o sztuce, wykorzystując teksty prasowe czy katalogi wystaw jedynie jako materiał do biografii plastyków lub monografii instytucji wystawienniczych. Myli się J. W. Sienkiewicz pisząc, że lata po roku 1990 nie były w „badaniach nad sztuką na emigracji” stracone. Niczym nieuzasadniony optymizm nie zasłoni ogromnych braków i zaniedbań. Optymizm Sienkiewicza wyrażony w skądinąd bardzo cennym opracowaniu na temat działalności galerii polskich w Londynie, nie znajduje uzasadnienia w przywołanych tamże opracowaniach – w większej części przyczynkarskich lub poświęconych biografistyce emigracyjnej. Nie dostrzegł Sienkiewicz, że dorobek ten, drukowany w większej części w elitarnych czasopismach i publikacjach uniwersyteckich, nie wszedł w krwioobieg nie tylko nauki w Polsce, ale też wiedzy popularnej.

Jedynym szkicem sugerującym nowe spojrzenie na sztukę polską polskiego Londynu jest wstęp M.A. Supruniuka do antologii *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii, 1940–2000*, którego tezy rozwinięte zostały w artykule drukowanym w „Archiwum Emigracji” (2006 z. 1-2 s. 127-159).

Wydawane w latach ostatnich teksty poświęcone sztuce polskiej na obczyźnie, w tym prace Sienkiewicza o Wielkiej Brytanii, ograniczały się do sprawozdawczego opisu wystawy, albumu lub wydarzenia artystycznego, rzadko analizując miejsce polskich malarzy w sztuce angielskiej, europejskiej czy światowej i zupełnie pomijając zagadnienia krytyki sztuki.

### III

Kompletny brak zainteresowania krytyki i nauki brytyjskiej sztuką emigrantów z Polski i tym bardziej emigracyjną krytyką sztuki wyjaśnia Douglas Hall w swojej książce *Art In Exille*. Winę za ten stan rzeczy ponosi przede wszystkim brak publikacji w języku angielskim. W 1984 r. wykładający w Anglii niemiecki uczyony, Stefan Muthesius, wydał cienki tomik o polskiej sztuce, architekturze i wzornictwie od średniowiecza do współczesności, w którym zmieściły się też przydatne informacje z zakresu dziejów politycznych i społecznych. Do roku 1989 nie było w dyskursie brytyjskim żadnej więcej publikacji podejmującej zagadnienia sztuki polskiej w kontekście sztuki europejskiej. Dopiero ukazanie się po polsku i angielsku obszerniej pracy Andrzeja K. Olszewskiego na temat polskiej sztuki i architektury w latach 1890–1980 zmieniło ten stan rzeczy. W odniesieniu do współczesnej sztuki Europy Wschodniej pierwszą poważną brytyjską publikacją było dzieło S. A. Mansbacha z 1999 roku. Niestety, Mansbach czerpał z Olszewskiego i przytoczył wiele tych samych dzieł. Jan Cavanaugh napisał w 2000 roku: „Nie tylko sztuka polska czy wschodnioeuropejska, ale w istocie cała sztuka ‘peryferyjna’ pozostała zasadniczo nieznaną zachodnim historykom sztuki. Badania skupiały się w większości na głównym nurcie lub sztuce awangardowej, powstającej w uprzywilejowanych miejskich ośrodkach przemysłowych”.

Zdaniem D. Halla, do lekceważącego stosunku zachodniej krytyki wobec sztuki wschodnioeuropejskiej przyczyniły się względy polityczne i niepolityczne pospołu. Po uwzględnieniu braku wiedzy wynikającego z niedostatku publikacji i różnic interpretacji oraz priorytetów, pozostaje jeszcze jedna bardziej zasadnicza rozbieżność, mianowicie różnica wrażliwości, coś co nazwalibyśmy charakterem narodowym.

Zacytujmy Halla:

„[...] ktoś mógłby powiedzieć, że percepcja sztuki w Wielkiej Brytanii przez cały wiek XX, jeśli nie była czysto filisterska, wykazywała skłonność do ironii, wręcz sarkazmu. [...] Intensywnie manifestacyjny charakter większości wschodnioeuropejskich dzieł sztuki był dla tych kręgów trudny do zaakceptowania. Faktem jest także, co również podkreśla Mansbach, że sztuka ta była często bardziej narodowa w charakterze niż ma to miejsce na Zachodzie. Zatem nie jest wcale pewne, że nawet dużo wcześniejsze szerokie otwarcie drzwi przed całym spektrum nowoczesnej sztuki wschodnioeuropejskiej spowodowałoby zmianę w hierarchii przyjmowanej powszechnie na Zachodzie”.

Po zakończeniu wojny uwagę niewielu osób w Wielkiej Brytanii zajmowała polska kultura i sztuka, jak zresztą kultura całej emigracji z Europy Wschodniej. Przeszkodą były obce i trudne do wymówienia nazwiska artystów, ale nie tylko. Przez kilka lat po 1945 r. brytyjski głód podróży i pragnienie ponownego zjednoczenia z kulturą europejską koncentrowały się na jednym zaledwie kraju: Francji. Wspólnota brytyjskich artystów, krytyków sztuki, kuratorów muzeów i właścicieli galerii patrzyła na sztukę francuską. Zwłaszcza Szkoła Paryska była w stanie twórczo spełnić oczekiwania historii; nieskażona wojną fascynowała Brytyjczyków. Stosunki kulturalne zostały natychmiast wznowione, ale dopiero po upływie sześciu lat, w 1951 r. zorganizowano pierwszą pełną wystawę dzieł artystów Szkoły Paryskiej w Akademii Królewskiej. Musiało potem minąć wiele lat, nim jakakolwiek inna zagraniczna szkoła doczekała się choćby odległe porównywalnej wystawy. Gdy więc artyści o dziwnych nazwiskach zaczęli wystawiać w Londynie, musieli się mierzyć nie tylko z rodzimymi artystami, ale także ze szkołą francuską. Szansę na sukces mieli ci z nich, którzy przenieśli nad Tamizę echa malarstwa francuskiego i

oni stosunkowo dobrze wypadali w tych porównaniach. Wczesny sukces H. Gotliba, Z. Ruszkowskiego, P. Potworowskiego, M. Żuławskiego i kilku innych malarzy i rzeźbiarzy opierał się na ich pokrewieństwach ze sztuką francuską. Malarze, którzy nie wykazywali francuskich afiliacji i nie byli też zdeklarowanymi modernistami mogli zaferować jedynie swego polskiego ducha i podejście do sztuki oraz życia tak odmienne od brytyjskiego. Ich siłą była odrębność, ale to ona właśnie skazywała ich na marginalizację w świecie wymagającym podróz głównym nurtem sztuki.

Artyści polscy nie mieli szansy zaangażować się w pełni w rozwój sztuki w kraju, w którym znaleźli schronienie. Zostali przyjęci w Anglii głównie jako artyści *manqués* (drugiej kategorii) i z tego powodu, nie poświęcono im za życia tej uwagi, na jaką zasługiwali z racji swej reprezentatywności. Książka D. Halla jest swego rodzaju „oskarżeniem” lekceważącego stosunku Zachodu do sztuki polskiej wynikającego z przyczyn pozamalarskich. Jako przykład przytacza historyk sztukę Bohusza-Szyszko:

„Nazwiska Mariana Bohusza-Szyszki nie można znaleźć w żadnej historii sztuki, ani w rozdziale poświęconym ekspresjonizmowi, ani gdzie indziej. Być może spośród malarzy omówionych w tej książce przykład Bohusza dowodzi najdobitniej, że nawet najbardziej wyrazista osobowość artystyczna nie wystarczy do przyciągnięcia uwagi. Czy umniejszając swoją rolę na scenie londyńskiej, co prawdopodobnie robił świadomie, Bohusz wspiął się na wyżyny jako malarz? We wstępie do artykułu na temat Bohusza w ‘Wiadomościach’ z 1973 r. Stanisław Frenkiel użył motta z wiersza *Ofelia* Artura Rimbaud: *Tes grandes visions étranglaient tes paroles*. Niestety, wydaje się, że religijne wizje Bohusza oślepiły współczesny mu świat sztuki na niezwykle walory jego dzieł. Teraz, gdy jego wiek przeminął, nadszedł czas na nową ocenę”.

Rzadko Polscy artyści przywoływani byli w opracowaniach szczegółowych na temat sztuki brytyjskiej czy światowej. Jednym z nielicznych wyjątków był tom 1955/1956 rocznika „Modern Publicity”, poświęcony sztuce stosowanej i grafice użytkowej. Wśród prawie 700 wymienionych z nazwiska i ilustracji artystów znalazło się 10 emigrantów, w tym: Jerzy Brzeziński (ps. Karo), Jerzy Him, Jan Le Witt, Zygmunt Kowalewski, Stanisław Król, T. Piesakowski, Leon Piesowocki i W. R. Szomański. Polacy – emigranci z Wielkiej Brytanii z reguły nie figurują w międzynarodowych słownikach biograficznych. Z tego powodu konieczne odnotować należy słownik Davida Buckmana pt *The Dictionary of Artists in Britain since 1945*, którego drugie wydanie zawiera prawie 200 krótkich biogramów artystów polskich i polskiego pochodzenia.

Nieliczni polscy artyści doczekali się dużych książek o swoim malarstwie w Wielkiej Brytanii. W 1948 roku wyszły dwie prace poświęcone twórczości Jankiela Adlera, który był bodaj pierwszym polskim malarzem w Anglii, który otrzymał za życia monografię własnej twórczości w języku angielskim, przygotowaną i wydaną przez Anglików. Podobnej doczekał się dwadzieścia lat później Zdzisław Ruszkowski. Jeszcze za życia malarza ukazała się angielska monografia twórczości Stanisława Frenkla. Pośmiertnie wyszły prace o: Józefie Hermanie: P. Davies, *Josef Herman. Drawings and Studies* (Bristol 1990) i Adamie Kossowskim: *Adam Kossowski. Murals and Paintings* (London 1990). Drian Gallery wydała w 1977 roku album malarstwa Mariana Bohusza-Szyszko. Ukazały się też albumy prac Feliksa Topolskiego z różnych okresów, wśród nich tom ukazujący jego prace dla Buckingham Palace. W Polsce powstały opracowania naukowe i monografie twórczości Mariana Bohusza-Szyszko, Stanisława Gliwy, Henryka Gotliba, Marka Żuławskiego, Stefana i Franciszki Themersonów, Caziela. Swoje dzienniki, wspomnienia i autobiografie opublikowa-

li: Aleksander Żyw, M. Żuławski, Halina Korn, A. Kossowski, F. Topolski, Stefan Knapp, a zbiór szkiców o sztuce: Marian Bohusz-Szysko i Stanisław Frenkiel.

Krytyka brytyjska, poza wyjątkami, wciąż jednak nie pamięta o sztuce emigrantów z Polski. Zdaniem D. Halla: „W odniesieniu do wszystkich, którzy zdecydowali się na karierę artystyczną, prawdziwe okazuje się twierdzenie, że przeżyte doświadczenie zamykają w sobie [...]. Pomijając jednak kontrowersyjną kwestię, jakiego typu doświadczenie jest naprawdę konieczne, by zrodził się znaczący artysta, nie chodzi o to, co poszczególni artyści niosą w sobie, lecz o to, czego pokazania wymaga od nich społeczeństwo, opinia publiczna. Ortodoksyjna krytyka brytyjska ostatnich lat wciąż nie darzy większym szacunkiem wyrażania indywidualnych przeżyć, filozofii bądź stanu umysłu artysty, kładzie bowiem najwyższy nacisk na wartości pokoleniowe lub jakoby społeczne”.

Czy jednak historyk krytyki sztuki może zupełnie pomijać teksty brytyjskie i francuskie, i ich rolę w kształtowaniu emigracyjnego życia artystycznego i odbioru sztuki? To niezwykle skomplikowane zagadnienie. Relacje i omówienia z polskich wydarzeń artystycznych w Wielkiej Brytanii zamieszczane w publikacjach i czasopismach brytyjskich, choć nieczęste, jednak występowały od lat 1940. Największe wystawy polskie, zwłaszcza w dużych renomowanych galeriach, mogły liczyć na zainteresowanie fachowej prasy angielskiej, nawet najbardziej prestiżowej takiej jak: „The Arts Review” – bogato ilustrowanego dwutygodnika opisującego życie artystyczne w Wielkiej Brytanii, „Art News and Review” – dwutygodnika wydawanego w Londynie, prawie w całości poświęconego recenzjom z wystaw, czy „The Studio” – miesięcznika, który zamieszczał również obszerniejsze monograficzne szkice. Polską obecność w tego rodzaju pismach odnotowywały emigracyjne londyńskie periodyki, w tym zwłaszcza „Wiadomości”. Trzeba jednak przyznać, że kwestia ta wymaga wciąż jeszcze szczegółowych studiów, zwłaszcza w odniesieniu do prasy francuskiej. Bywało, że zainteresowanie miało pewien rozgłos, np. po wystawie „Dwa światy” w Galerii Grabowskiego pisma angielskie wymieniły nazwiska kilkudziesięciu plastyków polskich z Anglii, nazywając ich przy tym „malarzami nostalgicznymi” – w przeciwieństwie do „zbuntowanych przeciw dyktatowi mecenatu państwowego” malarzy z kraju. Jak podkreślił Frenkiel – nigdy więcej twórczość polskich plastyków nie została w Anglii tak szczegółowo omówiona. Symptomatyczne, że ani jeden obraz z wystawy „Dwa światy” nie został sprzedany.

Samodzielne recenzje, czasem tylko noty z polskich wystaw zamieszczały wszystkie liczące się gazety i czasopisma londyńskie: „Sunday Times”, „The Tatler”, „The Connoisseur”, „The Times”, „Jewish Chronicle”, „Fortnightly Review”, wydawany przez BBC „The Listener”, „Apollo”, „Art Monthly”, „Art & Artists”, „The Burlington Magazine”, „Tate: the art magazine” oraz francuskie: „Gazette des beaux-arts”, „Beaux Arts magazine”, „Revue de l’art”, „Connaissance des arts”, „Cahiers d’art”, „Derrière le miroir”, „L’Échauguette”, „Le Peintre, XX<sup>e</sup> siècle”, „L’Objet d’art”, „L’Œil” czy „Art Press”.

### Krytycy i krytyki

Nie ulega wątpliwości, że zarówno plastycy, jak krytycy, a także w mniejszej części, odbiorcy sztuki, czytali recenzje z wystaw zamieszczane w specjalistycznych czasopismach brytyjskich i francuskich. Trudno sobie wyobrazić, by lektura tych krytyk nie miała wpływu na teksty sprawozdawcze z polskich wystaw pisane do „Dziennika Polskiego” czy „Wiadomości”, lecz zakres tego oddziaływania wymaga osobnych badań. Trudno zatem bez pogłębionych studiów powiedzieć, na ile polska

krytyka emigracyjna korzystała z dorobku krytyki brytyjskiej czy francuskiej lat powojennych. Frederick Augustus Voigt, brytyjski dziennikarz, autor znakomitej *Pax Britanica*, napisał w recenzji książki Wyndhama Lewisa *The Demon of Progress in the Art* (1954), że powojenna brytyjska krytyka sztuki „niemal jawnie ociera się o skandal”. Uzasadniał to nie tylko dominującym i wcale niebezinteresownym wpływem krytyków na rynek sztuki, ale też zajmowaniem się przez krytyków nie tyle istotną wartością dzieła, ale „ideami” czy „ideologią”, jaką dzieło wyraża (niekoniecznie w sensie politycznym tego słowa). Kryterium oceny dzieła, stało się wg Voigta, nie „to co jest”, ale „co to znaczy”, albo „co to ma wyrażać”; nie to, „jak artysta namalował”, ale „co myślał” malując. Krytyka tym samym – cytując Voigta – zastąpiona została „pseudofilozoficznym bełkotem”. Vogt dostrzegał, że krytycy wyczytywali w obrazach i rzeźbach znaczenia, które nigdy nie powstały w głowach artystów, w szczególności dotyczyło to krytyki malarstwa abstrakcyjnego, najbardziej podatnego na tego rodzaju praktyki: „krytyk wysiła swoją wyobraźnię w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do artysty. W żadnej dziedzinie życia angielskiego nie buja w takim stopniu bękartaria filozofia jak na polu malarstwa”. Z ubolewaniem dostrzegał, że krytyk sztuki stał się w Anglii kimś w rodzaju dyktatora, który narzuca artyście interpretację dzieła sztuki, domagając się od niego, by był posłuszny jego wizji-proroctwu. W efekcie, uznani krytycy zawładnęli umysłami odbiorców i kupujących dzieła sztuki, a artyści, z obawy o narażenie się na złe krytyki, zrezygnowali z obrony wartości.

Polska krytyka sztuki na emigracji uniknęła rozpolitykowania i ideologizacji. Powodem, jak się wydaje, było to, że krytycy nie musieli walczyć ze sobą, zabiegać o czytelnika, ani o prymat w ocenie dorobku artystycznego na emigracji. Od ich oceny niewiele zależało. Poza wyjątkami, które zręcznie wybrnęły ze swoich obowiązków, żaden krytyk nie był związany za jakąś galerią polską czy obcą na tyle, by wykorzystywać swoje teksty do jej promocji. Nie było też w zasadzie czasopism, które starały się przejąć rząd dusz w ocenie kultury narodowej. Wszelkie próby powołania periodyku poświęconego wyłącznie czy choćby w części krytyce sztuki nie powiodły się. Dotyczy to zarówno czasopism stricte naukowych, jak i branżowych.

Powstanie w 1959 roku pierwszej w Londynie polskiej galerii sztuki, założonej przez aptekarza Mateusza Grabowskiego, stało się pretekstem do dwóch inicjatyw wydawniczych o charakterze popularyzatorskim. Pierwszą z nich był „Dodatek Ilustrowany” do „Oblicza Tygodnia”, tygodnika współpracującego z władzami w Polsce, wydawanego przez Karola Lewkowicza (byłego członka PPS i redaktora radykalnych „Odgłosów” w 1957 r.), z nadzieją na uzyskanie debitu w Polsce. „Dodatek Ilustrowany” (ale też i sam tygodnik) zamieszczał bogato ilustrowane recenzje z każdej wystawy w Galerii Grabowskiego, noty oraz płatne anonse. Liczba tych ostatnich może sugerować, że były one znaczną pomocą finansową dla ilustrowanego dodatku. Nieliczne były podpisywane przez M. Łączyńskiego. Kiedy w 1960 roku wyszło na jaw, że „Oblicze” kolaboruje z Polską Ludową, a Lewkowicz został wykluczony z emigracyjnego Związku Dziennikarzy Polskich, Grabowski zerwał kontakty z pismem i nawiązał współpracę z „Merkuriuszem Polskim – Życiem Akademickim”, wydawanym nakładem Zrzeszenia Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie. „Merkuriusz” rozpoczął w tym samym roku wydawanie dodatku do pisma pn. „Młoda Sztuka”. Redaktorem dodatku, drukowanego – co zostało zaznaczone na stronie tytułowej – dzięki dotacji finansowej Grabowskiego, był Wojciech Mirzyński. Ukazało się zaledwie sześć numerów (ostatni z błędną numeracją) „Młodej Sztuki” w latach: 1960 (3 numery), 1961 (2) i 1963 (1). Sześć stron drukowanych na kredowym papierze

wypełniały szkice i recenzje autorów takich jak M. Łączyński, D. Step, S. Frenkiel, B. Kulczycki, a nawet Z. Turkiewicz i M. Bohusz-Szyszko. Nadto, w kilku numerach zamieszczano rozmowy z malarzami (głównie z J. Baranowską), recenzje bieżących wystaw w Galerii Grabowskiego oraz liczne czarno-białe ilustracje. Wśród kilkunastu tekstów traktujących o młodej sztuce polskiej w Wielkiej Brytanii na uwagę zasługuje zwłaszcza artykuł wstępny Łączyńskiego pt. *Młoda sztuka*, z numeru pierwszego, po raz kolejny podnoszący brak zainteresowania emigrantów dla sztuki:

„Obojętność społeczeństwa polskiego na sprawy sztuki stała się prawie tradycyjna. Gdy wspominamy jego ewentualne zainteresowanie życiem artystów, to rozmowy kończą się gorzką uwagą i machnięciem ręki. — Dlaczego tak jest? Dlaczego wystawy organizowane w YMCA w ubiegłych latach, a obecnie w Galerii Grabowskiego świecą takimi pustkami? — Skąd bierze się ta przeogromna obojętność? — Czym jest spowodowana? — Brakiem wiedzy o sztuce, czy jest to po prostu brak potrzeby wewnętrznej? [...] Po pierwsze nie ma polskiego krytyka, dla którego malarze i rzeźbiarze mieliby szacunek i zaufanie; a po drugie prasa nie zatroszczyła się, aby jakiś kontakt ze światem malarskim utrzymać. Nawet recenzje, jeśli się ukazują, to z takim opóźnieniem, że za przeproszeniem p s u n a b u d ę przydać się mogą. [...] Otwarcie Galerii Grabowskiego dla malarzy, grupujących się wokół Związku Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii, jest niemałą rewolucją, aczkolwiek mało z nas zdaje sobie z tego sprawę. Po raz pierwszy — bez błagań, próśb i ambasujących *interviews* pokazać mogliśmy nasz skromny dorobek. Skromny z wielu przyczyn — ale bogaty na tle zmagania i trudności jego twórców. [...] Wielu dobrze zapowiadających się malarzy i rzeźbiarzy odeszło od sztuki, nie wytrzymując biedy i braku kontaktu ze społeczeństwem. Ci, co pozostali, zarabiają w innych zawodach na utrzymanie i możliwość kontynuowania pracy. [...] Sztuka, tak jak muzyka, jak poezja, jak taniec i literatura jest własnością ogółu, bo z przeżyć ogółu się rodzi. Praca artysty jest reakcją na system otaczającego go świata”.

Kolejną próbą stworzenia czasopisma poświęconego sztuce (sztukom) był kwartalnik „Oficyna Poetów”, redagowany i wydawany w latach 1966–1980 przez Krystynę i Czesława Bednarczyków, właścicieli wydawnictwa pod nazwą Oficyna Poetów i Malarzy. Powstanie Oficyny w roku 1951 i pomysł, by była swego rodzaju „komuną” malarzy i pisarzy, którzy wspólnie mieli pisać, ilustrować i drukować książki w niewielkim, ale artystycznie dopracowanym nakładzie, kazały przypuszczać, że nowy periodyk wiele miejsca poświęci krytyce polskiego życia artystycznego na obczyźnie. Zwłaszcza, że wydawnictwo miało na swym koncie wiele pięknie wydanych książek, w których z pietyzmem i fantazją łączono słowo z dziełem plastycznym. Tymczasem w 57 zeszytach „Oficyny” ukazał się w tylko jeden, niewielki tekst na temat dorobku polskiego malarza, a mianowicie Mariana Pankowskiego *Frenkiel, malarz bożych kukieł*, w zeszytcie 21 z 1971 roku, oraz kilka drobniejszych not samego Frenkla. Niemniej, „zasługa” tego kwartalnika w propagowaniu i opisywaniu polskiego życia artystycznego w Londynie polega na czymś zgoła innym. Otóż, poza nielicznymi notami z wydarzeń galleryjnych, „Oficyna” zamieszczała wkładki „artystyczne” do zeszytów. Zawierały one 4–8 reprodukcji dzieł sztuki (na wyróżniającym się papierze, czasem kolorowych) oraz krótki biogram artysty. Kilkadziesiąt kilkustronicowych bloków o sztuce, zebranych razem jako materiał dokumentacyjny, tworzy swego rodzaju „słownik biograficzny” polskich malarzy, rzeźbiarzy i grafików w Wielkiej Brytanii. Materiał daleko niekompletny, ale cenny ze względu na ilustracje. Wśród malarzy, rzeźbiarzy, grafików i rysowników zaprezentowanych w „Oficynie Poetów” znaleźli się m.in.: M. Żuławski, Z. Turkiewicz, M. Kościalkowski, F. Topolski, F. Themerson, Z. Ruszkowski, A. Werner, Krystyna Marek-Święcicka.



W tym samym niemal czasie, kiedy zakładany był kwartalnik Bednarczyków, w prasie „polskiego Londynu” opublikowany został cykl biogramów artystów-plastyków polskich. Pretekstem była wystawa rysunku i grafiki Zrzeszenia Plastyków Polskich w lokalu Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego, która ułatwiła zapoznanie się z 68 pracami dwudziestu polskich twórców. Stało się to dla Redakcji „Tygodnia Polskiego” bodźcem do przedstawienia czytelnikom kolejno poszczególnych uczestników wystawy. W roku 1966, w „Tygodniu” (numery od 8 do 20), ukazało się jednak tylko 13 not biograficznych w cyklu zatytułowanym *Polscy plastycy w W. Brytanii* (wraz z ilustracją pojedynczej pracy). Byli to malarze i graficy, głównie nauczyciele i absolwenci Studium Malarstwa Stalugowego: Baranowska, Bohusz-Szyszko, Roman Black, Frenkiel, Danuta Głuchowska, Tadeusz Ilnicki, Jadwiga Kilaczycka, Irena Jakubowska, Maria M. Michałowska, Halima Nałęcz, Jan Pejsak, Magda Sawicka i Witold Scheybal. Czy planowano więcej? – nie wiemy. Cykl nagle urywa się bez wyjaśnień.

Kolejna próba zebrania w jednym miejscu i z pewną systematycznością szczegółów biograficznych części artystów plastyków polskich tworzących w Wielkiej Brytanii miała miejsce dopiero w roku 1980. W maju 1983 roku ukazała się książka-album pt. *Contemporary Polish Artists in Great Britain*, pod redakcją J. Baranowskiej. Oprawę graficzną tomu wykonał A. Werner. Album, ze wstępami M. Żuławskiego i S. Frenkla, zawierał biogramy uzupełnione jedną ilustracją. W recenzji napisano:

„[...] choć polscy artyści tworzą w Anglii od blisko pół wieku, jak dotąd nikt się nie podjął ogólnego opracowania ich twórczości. W prasie emigracyjnej i w literaturze krytycznej sztuka jest na ostatnim miejscu. Książka zawiera informacje dotyczące poszczególnych artystów, szczegóły biograficzne i zestawienie indywidualnych osiągnięć. Tekst ogranicza się do obserwacji wstępnych Marka Żuławskiego, Stanisława Frenkla i Wojciecha Grabowskiego. Ten ostatni poświęca wspomnienie pamięci ojca, śp. Mateusza Grabowskiego, mecenasa sztuki i przyjaciela artystów, którego Fundacja wydatnie przyczyniła się do ukazania się książki. Tekst ma charakter opisowo-sprawozdawczy i zapoznaje czytelnika z historią rozwoju polskiej społeczności artystycznej w Anglii, natomiast nie zawiera ocen krytycznych ani prób umieszczenia twórczości Polaków w kontekście sztuki brytyjskiej, czy też polskiej. W założeniu wydawnictwa niemożliwe było umieszczenie wszystkich polskich artystów ponieważ niektórzy nie należą do Zrzeszenia, inni utracili kontakt z polskim środowiskiem a jeszcze inni nie dostarczyli materiałów. Niemniej jedna książka obejmuje ważniejszych twórców znanych publiczności z wystaw indywidualnych i zbiorowych, których dzieła znajdują się w prywatnych i państwowych zbiorach w wielu krajach, włącznie z Polską, gdzie w ostatnich latach zaczęto okazywać duże zainteresowanie twórczością Polaków *in partibus infidelium*. Reprodukcje są wyraźne i wierne, wykonane w pracowni artysty-grafika Jana Sadowego w Kingston nad Tamizą. [...] Trzeba bowiem sobie i rodakom przypomnieć że za mało interesują się sztuką, mniej niż filmem, teatrem czy literaturą. Na emigracji Polacy lubią przychodzić na wystawy i lubią otrzymywać od artysty upominki z dedykacją; jeśli chodzi o zakup obrazu czy grafiki, nieskorzy są do wydawania pieniędzy. Jako zbieracze rupieci i robaczywych mebli stawiają sztukę na ostatnim planie prestiżowego inwestowania nadwyżki kapitału – chyba, że artysta uzyska uznanie Anglików lub Amerykanów, a wtedy gotowi są do zakupów. Na ogół ludzie nie zdają sobie sprawy z trudnych warunków, w których pracują polscy artyści bez poparcia Arts Council, bez stypendiów wystawowych i bez stałych dochodów, które by pozwalały na poświęcenie się pracy artystycznej bez reszty”.

Ostatnia spójna i – biorąc pod uwagę kurczące się siły „autorskie” – zadziwiająco konsekwentna inicjatywa spisania dorobku artystów plastyków polskich w Wielkiej Brytanii pojawiła się w roku 1998 i związana była z powstaniem efemerycznego dodatku do „Dziennika Polskiego”, magazynu Działu Ogłoszeń i Promocji pt. „Relaks”, redagowanego przez Tomasza Walkiewicza. Dodatek ukazywał się w latach 1998–1999 raz w tygodniu, z osobną paginacją i w każdym niemal numerze zawierał relacje i sprawozdania z wystaw, lecz nie krytyki. Ponadto, w kilkunastu zeszytach wydrukowane zostały szkice historyczno-biograficzne poświęcone malarzom, grafikom, rzeźbiarzom i twórcom nowych form artystycznych mieszkającym w Wielkiej Brytanii. Autorem lub inicjatorem większej części tych artykułów był Jarosław Koźmiński.

### Podsumowanie

Lektura tekstów zamieszczonych w tym tomie pozwala na pewne wnioski i uogólnienia. Wydaje się, że emigracyjni krytycy polscy spełnili jeden z najważniejszych postulatów Susan Sontag, wyartykułowany w jej szkicu *Przeciw interpretacji*. Mam na myśli tych krytyków, których teksty mają wartość uniwersalną, poznawczą. Ów postulat dotyczył przywiązywania w recenzjach większej wagi do formy w sztuce. I pomniejszania skupiania się na treści. O ile bowiem, jak zauważała Sontag, skupianie się na treści dzieła sztuki „wzbudza arogancję interpretatorów”, to rozbudowane i dokładniejsze opisy formy będą ją tłumić. Szczególnie wyraźne jest to w krytykach pisanych przez malarzy. Interesująca jest też terminologia występująca w tekstach. Plastycy piszący o sztuce używają terminów normatywnych, pisarze, historycy sztuki – opisowych. Nie ulega wątpliwości, że ideałem były krytyki, w których rozważania o treści dzieła sztuki stapiały się z rozważaniami o formie, ale to wyjątkowo rzadkie. Najczęściej zastępowały je działania krytyczne dostarczające dokładnego, wyczerpującego, jasnego i przyjaznego opisu wyglądu dzieła sztuki, niemal zastępującego lub uzupełniającego fotografię. Tylko nieliczni krytycy–plastycy potrafili osiągnąć tę równowagę w pełni. Przykład S. Frenkla i M. Bohusza-Szyszko nasuwa się w pierwszej kolejności.

Trzeba pamiętać, że w wypadku krytyki dzieł artystów polskich, co było większą częścią krytyki emigracyjnej, tekst musiał też w pewnym stopniu zastąpić zmysłowe doświadczenie dzieła. Poza absolutnymi wyjątkami, prace artystów emigrantów nie były powszechnie dostępne i nie oddziaływały na zmysły czytelników poprzez plakaty, pocztówki, ilustracje czy wykorzystanie w grafice użytkowej, jak było to w wypadku plastyków brytyjskich czy zachodnioeuropejskich. Nie można też było mówić o nadmiarze tej sztuki w przestrzeni publicznej, o jej nadprodukcji. Chociaż nieliczni z polskich malarzy (Gotlib, Herman, Żuławski, Frenkiel) w różnych okresach eksperymentowali z formami graficznymi multiplikującymi ich dzieła, to jedynym sposobem bezpośredniego kontaktu z opisywanymi obrazami czy rzeźbami były wystawy. Tym samym krytyka nie miała na celu odnalezienia w dziele możliwie najwięcej treści, czy wycisnąć z dzieła treść, której ono w sobie nie posiada, ale musiała tak opisać dzieło, by można je było „zobaczyć”, a jeśli było tego warte – pójść na wystawę i kupić. Dzieła sztuki nie miały stawać się użyteczne i potrzebne dla rozwoju duchowego, co najwyżej wartościowe jako lokata kapitału. Tylko najwybitniejsi z krytyków dążyli w opisie do ukazania maksymalnej prawdy o dziele sztuki. Do pokazania, w jaki sposób dzieło sztuki powstało i istnieje, a nie co znaczy. Na czym polega jego magia, a nie jego mądrość i wartość materialna.

Wspomniano wyżej, że ominęło polskich krytyków sztuki na emigracji „upolitycznienie” procesu pisarskiego. Jakkolwiek wielu z nich miało związki z polityką, potrafili oni wyzbyć się mieszania porządków. Dzięki temu mogli bez posądzenia o stronniczość recenzować wystawy plastyków czy fotografików z Polski, skupiając się na dorobku artystycznym, a nie na biografii. I z tą samą bezstronnością, w poczuciu odpowiedzialności, wytykali słabości i błędne wybory malarzom-emigrantom. Równocześnie, bez lęku oceniali stan i poziom malarstwa czy szkolnictwa artystycznego w Polsce, czy krajach bloku sowieckiego. Robili to bez poczucia wyższości, lecz z troską o losy absolwentów szkół artystycznych.

Nie doszło na emigracji do wyspecjalizowania się krytyków w pisaniu o określonych rodzajach sztuki, szkołach malarskich, czy epokach; przeciwnie, można zarzucić piszącym o wystawach, że „znali się na wszystkim”. Może za wyjątkiem recenzji z wystaw fotograficznych. Krytycy emigracyjni uniknęli łatwej akceptacji nowych sposobów „wyjaśniania sztuki”, które wymagały poświęcenia zdrowego rozsądku i przekonań na rzecz bycia modnym, aktualnym i „posmodernistycznym”. Nie pociągała ich potrzeba bycia pierwszym, który dostrzeże i rozpozna nowy kierunek w sztuce, jako że dorobek polskich emigracyjnych plastyków, tak w Paryżu, jak w Londynie, nie nosił nigdy znamion rewolucji artystycznej. Nie musieli się też ściągać o etaty, pensje czy dostęp do salonów, o udział w gremiach, komitetach i komisjach. Większość z nich traktowało swoje zajęcie jak swego rodzaju hobby, z reguły uznając ową „niezależność”, jako prawo do pisania na własną rękę, tzn. lansowania tych wydarzeń (artystów, galerii itd.), dla których mieli sympatię, i unikania tematów mniej atrakcyjnych lub obcych emocjonalnie. Nie dotyczy to grupy krytyków, którzy mieli stałe rubryki w czasopiśmie, czy w rozgłoszeniach radiowych i realizowali zamówienia redakcji, choć jak można wnioskować z lektury, większość z tych „etatowych” krytyków potrafiło wznieść się ponad zwykłe entuzjastyczne omówienie wydarzenia. J. Bujnowski zwrócił uwagę na brak obciążeń krytyki przedwojennej, której Stefania Zahorska nie dawała zbyt dobrego świadectwa. Pisała ona:

„cała modernistyczna sztuka była celem ataków niesłychanie jadowitych i złośliwych, zorganizowanych przede wszystkim przez pewne odcienie prasy. Przewodził temu kierunkowi krakowski IKC, którego krytyk jeszcze bezpośrednio przed wojną prowadził krucjatę przeciwko młodszemu malarzom wszelkich odcieni, tylko dlatego, że w ogóle usiłują malować w sposób nowy i niewypróbowany. [...] malarzom szkodziły, bo niezorientowana publiczność ulegała napastliwym sugestiom”.

Tego rodzaju atmosfery krytycznej — pisał Bujnowski — w stosunku do młodych artystów na emigracji nie było nigdy. Wypadnie dodać, że nie było także wśród polskich krytyków sztuki na emigracji nikogo, kto chciałby myślą wyprzedzić sztukę i był przekonany o własnych umiejętnościach przewidywania jej rozwoju. Zdarzało się, że opisując jakiś etap w życiu artystycznego tego, czy innego plastyka, przepowiadali dalsze losy jego talentu, ale wyłącznie w ramach tego, co wynikało z oglądanych obrazów czy rzeźb. Nie było wśród krytyków apologetów każdej nowinki tylko dlatego, że była niezrozumiała. Nie pojawili się egzegeci modnej dziś intymistyki, doszukujący się w dziełach sztuki skandali seksualnych z życia artysty. Nie było krytyków, do których odnosiłoby się angielskie powiedzenie *bite off more than you can chew*, co oznacza „ugryźć więcej niż da się przełknąć” i używane jest w kontekście przerostu ambicji nad możliwościami. Byli przyjaciółmi artystów i głębiej: przyjaciółmi sztuki. Frenkiel — we wspomnianym już szkicu *O sztuce* — zadaje ważne pytanie: „Czy należy spodziewać się od krytyka by był ewangelistą nowej sztuki

i wskazywał artystom drogę do niewykarczowanych sfer świadomości? Czy też — aby stał się uczynnym komentatorem wykładającym leniwej i ciemnej hołocie, dlaczego pewne produkty powinny wywoływać u niej pomruki zadowolenia, a inne warkot gniewu”. Być może polska krytyka sztuki na emigracji znalazła trzecią drogę. Krytycy nie byli ani obrońcami sztuki za wszelką cenę, ani prorokami jej rozwoju; stali się raczej parlamentariuszami, którzy usiłują pogodzić artystów z publicznością, skonstruować pomost pomiędzy sztuką a obiorcą.

### Zakończenie

Projekt badawczy, którego efektem są trzy tomy szkiców o sztuce autorstwa 63 krytyków, miał na celu ukazanie jednego z rozdziałów wciąż bardzo słabo znanego artystycznego życia emigracji. Obszerna antologia jest jednak czymś więcej niż tylko klasycznym wyborem pism krytycznych, recenzji etc., usystematyzowanych wg pewnej logiki treści. Chodziło nam nie tylko o wydobycie z archiwów emigracji zespołu niepublikowanych w Polsce artykułów czy recenzji; nie tylko o ocalenie nazwisk kilkudziesięciu krytyków, których opinie i poglądy na życie artystyczne kształtowały gusty polskiej społeczności wychodźczej, ale nade wszystko o to, by zamieszczone artykuły odnosiły się w dużej mierze do nieznanych dzieł, wystaw, postaci życia emigracyjnego i wydarzeń polskiego życia artystycznego we Francji i Anglii drugiej połowy XX wieku. Dlatego też przyjęliśmy jako niezbędne obudowanie tekstów obszernym komentarzem historycznym, artystycznym, tak by stworzyć dla dzisiejszego czytelnika możliwie szeroki kontekst, w jakim teksty powstały i funkcjonowały.

Mamy nadzieję, że antologia — jako uzupełnienie obecnych już w dyskursie publikacji — stanie się podstawowym kompendium wiedzy o emigracyjnej twórczości i emigracyjnym życiu artystycznym, i w kontekście coraz lepiej rozpoznanych dzieł sztuki, wypełni choć w części wielką lukę w powojennej historii sztuki polskiej, jaką jest twórczość artystów żyjących i tworzących poza krajem wraz z towarzyszącą jej refleksją krytyczną.

Niniejszy szkic jest zaledwie wstępem do opisu zjawiska niezwykle bogatego i złożonego. Dzięki wieloletnim zabiegom i staraniom udało się w ciągu ostatnich kilkunastu lat zebrać w toruńskim Archiwum Emigracji i Muzeum Uniwersyteckim w Bibliotece Uniwersyteckiej obszerną i unikatową dokumentację życia, działalności i dorobku ponad 500 artystów plastyków, fotografików i architektów polskich i polskiego pochodzenia mieszkających, wystawiających i tworzących na wyspach brytyjskich w całym XX wieku. Zebrany materiał dokumentacyjny, na który składają się zarówno całe archiwa artystyczne, fragmenty spuścizn po malarzach, wielkie kolekcje dzieł sztuki, jak i pojedyncze prace malarskie, rzeźbiarskie czy graficzne, dokumenty dotyczące polskich galerii, ugrupowań i wydawnictw artystycznych oraz historyków sztuki, a także przechowywane w zasobie Towarzystwa Przyjaciół Archiwum Emigracji teki wycinków prasowych i wyimków z książek, zbiór katalogów, plakatów i folderów wystawowych oraz pamiątki po plastykach, jest porządkowany i uzupełniany o materiały kopiowane w polskich archiwach, muzeach, galeriach i zbiorach prywatnych. W Archiwum Emigracji trwają prace nad przygotowaniem słownika plastyków polskich w Wielkiej Brytanii, ale już teraz zebrany materiał archiwalny stanowi ważne źródło do studiów nad biografiami poszczególnych osób.



## NOTA REDAKCYJNA

Przystępując do wyboru tekstów do antologii musieliśmy zmagać się z materiałem bardzo rozległym i niezwykle bogatym, a przez to trudnym do wykorzystania. Gromadzone od prawie 20 lat wycinki prasowe, dokumenty emigracyjnego życia artystycznego i społecznego, kopie dokumentów archiwalnych, fotografie, notatki z lektur oraz książki i broszury, które znajdują się obecnie w posiadaniu Towarzystwa Przyjaciół Archiwum Emigracji i są stale uzupełniane, to materiał różnorodny tak pod względem wartości poznawczych, jak i formalnej przydatności (niekompletne teksty, bez not źródłowych), ale przede wszystkim daleki od uporządkowania i rozpoznania. Wycinki przechowywane są w teczkach i pudłach, często bez opisu lub opisem szczątkowym, a nieliczni wolontariusze starają się odnaleźć ich źródłową proveniencję. Nie wiemy, jak kompletny to zbiór, który nosi obecnie nazwę „Polskie życie artystyczne na emigracji”. Korzystanie wyłącznie z tych materiałów przy kompilowaniu antologii było niemożliwe, dlatego prace przebiegały w dwóch kierunkach. Po pierwsze dokonano wyboru tekstów z pudeł i teczek, dzieląc je na „Francję” i „W. Brytanię”. Po selekcji uzyskaliśmy w ten sposób ponad 500 wycinków różnej wielkości. Po wtóre wykonano kwerendę w zasobie prasy w Archiwum Emigracji i po przejrzeniu najważniejszych czasopism kulturalnych z obu krajów, wytypowano kolejne 250 tekstów. Konfrontacja wyników obu tych poszukiwań pozostawiła wrażenie „przesytu” niektórymi nazwiskami i dotyczyło to zarówno autorów krytyk, jak i ich bohaterów. Ponadto, wytypowany materiał po wydrukowaniu zajmowałby więcej niż 1000 stron. Tym samym zmuszeni byliśmy do dokonania wyboru z wyboru, rezygnując z tekstów i „nazwisk”.

W antologii przedrukowane zostały teksty 61 osób. Obok krytyków, którzy pisali swoje teksty regularnie przez wiele lat w formie cykli lub osobnych działów, albo jako „etatowi” współpracownicy czasopism, znaleźli się tu autorzy, dla których pisanie o sztuce było częścią ich literackiej, dziennikarskiej lub artystycznej pracy, ale którzy nie przywiązywali wagi do regularności ich powstawania. W kilku wypadkach mamy do czynienia z osobami, które zajmowały się krytyką sztuki sporadycznie, lecz ponieważ ich teksty pojawiały się w ważnych i opiniotwórczych periodykach, uznaliśmy ich przedruk za celowy.

Przyjęliśmy założenie, że antologia zawierać będzie wyłącznie:

1. Teksty pisane przez polskich krytyków sztuki mieszkających we Francji i W. Brytanii (co oznaczało pominięcie emigrantów z USA, Kanady, Włoch, Szwajcarii czy Niemiec, nawet jeśli pisali i drukowali w czasopismach emigracyjnych w tych dwóch krajach). Wyjątek stanowią teksty Andrzeja Vincenza, który poza Francją mieszkał w Szwajcarii i Niemczech, ale pisał wyłącznie recenzje wystaw paryskich w „Kulturze”

2. Teksty drukowane w prasie emigracyjnej i polonijnej oraz emigracyjnych książkach we Francji i W. Brytanii, lub z rękopisów i maszynopisów archiwalnych

(pominięto teksty z prasy wydawanej przez instytucje krajowe, a rozprowadzane na emigracji, np. z czasopisma „Polska”, „Tygodnik Polski”)

3. Teksty drukowane w języku polskim (unikaliśmy przekładów)

4. Teksty zawierające krytyki lub elementy krytyki sztuki oraz niektóre teksty o sztuce, pod warunkiem zawierania opinii wartościujących.

Powyższe założenia kazały nam poddać selekcji wszelkiego rodzaju wywiady i rozmowy, których jest wiele i często wnoszą nowe i nieznanne informacje do biografii artystów i polskiego życia artystycznego. Przyjdzie nam wydać je wszystkie przy innej okazji w osobnej książce. Pominięliśmy także teksty naukowe dotyczące historii sztuki czy historii architektury, drukowane w „Rocznikach” naukowych oraz w książkach, sprawozdania instytucji organizujących wystawy i galerii, sprawozdania szkół artystycznych oraz wszelkie nekrologi, wspomnienia pośmiertne i artykuły biograficzne, o ile nie dotyczyły oceny dorobku artystycznego.

Zrezygnowaliśmy z przedrukowania krytyk polskich autorów pisanych po angielsku i francusku, o ile nie znaleźliśmy podstawy źródłowej w języku polskim. Nie ma więc w antologii tekstów Jasi Reichard z „Art News and Review”, „The Studio” i innych czasopism, ani jej wstępów do katalogów wystaw; nie ma też żadnego ze szkiców Jana Ulatowskiego, drukowanych w prasie Kongresu Wolności Kultury, głównie w „Preuves”. Nie ulega wątpliwości, że także te teksty powinny być przetłumaczone na język polski i osobno wydane; będziemy czynili starania o uzyskanie finansów na to. Pominięto artykuły i książki krytyków-emigrantów wydane w Polsce lub przedrukowane w kraju po 1989 roku.

Początkowo planowano układ dwuczęściowy z naturalnym i niezbędnym odzieleniem od siebie tekstów krytyków z Anglii i Francji, jako że już tytuł narzucał taki podział. Artykuły powstałe w poszczególnych krajach zamierzaliśmy dać w układzie chronologicznym, tak by ukazać stan i poziom pisarstwa w różnych okresach. Pozwoliłoby to dostrzec okoliczności i moment pojawiania się poszczególnych krytyków w prasie, a być może też specjalizację niektórych z nich i kryteria wartości, jakimi kierowali się wybierając te same wystawy do opisanie. Jednakże, mimo oczywistych i sprawdzonych zalet owego schematu, nasuwały się pewne wątpliwości. Podobna formuła nie daje bowiem czytelnikowi możliwości sprawnego dotarcia do perspektywy pisarskiej poszczególnych autorów. Zdecydowało ograniczenie wielkości tomu i konieczność wyboru nie tyle wszystkich ciekawych, ile najważniejszych poznawczo i najbardziej charakterystycznych tekstów poszczególnych autorów. Zmuszeni do weryfikacji pierwotnych planów, zaproponowaliśmy układ alfabetyczno-chronologiczny tekstów, który ułatwia pracę historykom i krytykom sztuki oraz... upraszcza wybór. Pragnąc dać teksty możliwie największej liczby autorów, zrezygnowaliśmy często z tekstów starszych lub odnoszących się do tych samych wydarzeń artystycznych, notując je jedynie w przypisach. Narzucający się układ chronologiczny zamieniliśmy na alfabetyczny w odniesieniu do autorów. Naturalnie, teksty autorskie ułożono chronologicznie. Pozwala to obecnie w przejrzysty sposób odszukać teksty tego samego autora.

Zakładaliśmy, że antologia pomieści jedynie teksty nieznanne i niedrukowane wcześniej w Polsce, autorów — krytyków, którzy nie wydali do tej pory książek swych krytyk. W jednym wypadku odstąpiliśmy od zamierzonego projektu; dotyczy to S. Frenkla. Tom *Koźuchy w chmurach...* był pierwszym wyborem esejów i szkiców oraz audycji radiowych autorstwa Frenkla z lat 1959–1992. Przygotowane drugie, pełniejsze i poprawione wydanie, wciąż czeka na druk. Mając na uwadze

niedoskonałość książki z roku 1998, zdecydowaliśmy pomieścić w niniejszym tomie kilka tekstów Frenkla pominiętych wcześniej. Są tu zarówno krótsze szkice-recenzje, jak i obszernie eseje.

Przy podaniu tekstów do druku ujednolicono, różny w poszczególnych czasopismach, system wyróżnień fragmentów tekstu. Uspółcześniono także pisownię, respektując jednakże indywidualne cechy języka Autorów, zwłaszcza w zakresie interpunkcji.

Uzupełniając w przypisach informacje o wystawach i innych tekstach krytycznych tych samych wydarzeń artystycznych wykorzystaliśmy niedrukowane opracowanie M. A. Supruniuka „Polskie życie artystyczne w Wielkiej Brytanii 1900-2000” oraz kolekcję wycinków prasowych.





## LITERATURA

- A.S., *Graficy warszawscy w Londynie*, GN 1958 nr 19 (466);
- Artymowski R., *Henryk Gotlieb „Wędrowki malarza” – rec.*, PA 1948 nr 10-11 (34-35);
- Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900-1939*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Anna Wierzbicka, Warszawa 2008;
- Banaszak Marta, Supruniuk Mirosław A., *Jan Lebenstein i Galerie Lambert w 1959 roku – okoliczności pierwszej wystawy*, AE 2013 (druk: 2014) z. 2(19);
- Bartelik Marek, *Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity*, Manchester 2005;
- Bobka Lesław, *Archiwum Halimy Nałęcz w Tate Gallery*, DP 2001 nr 2;
- Bobrowska-Jakubowska Ewa, *Artyści polscy we Francji w latach 1890-1939: wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004;
- Bobrowska-Jakubowska Ewa, *Denise Wrotnowska i jej prace nad „Słownikiem artystów polskich emigracji 1830 roku: malarzy, grafików, litografów i rysowników*, w: *Między Polską a światem: od średniowiecza po lata II wojny światowej*, pod red. Mieczysława Morki i Piotra Paszkiewicza, Warszawa 1993;
- Bohusz-Szyszek Marian, *O sztuce*, Londyn 1982;
- Bujnowski Józef, *Szkic literacki i krytyka artystyczna*, w: *Literatura polska na Obczyźnie 1940-1960*, praca zbiorowa pod red. Tymona Terleckiego, t. 1, Londyn 1960;
- Cavanaugh Jan, *Out Looking in: Early Modern Polish Art 1890-1918*, Oakland 2000;
- Czaykowski Bogdan, Sulik Bolesław, *Polacy w W. Brytanii*, Paryż 1961;
- [Czaykowski Bogdan] bc, *Parę uwag o krytyce i malarstwie polskim w Anglii*, MP 1957 nr1/2 s. 31-32.
- Davies Peter, *Josef Herman: Drawing and Studies*, Redcliffe 1990;
- Drwęska Alicja, *Polscy malarze w London Group*, OB 1951 nr 9;
- Drwęska Alicja, *Wędrowki malarza*, OB 1948 nr 46 (384);
- Drwęska Alicja, *Wspomnienie o Henryku Gotlibie*, TP 1967 nr 2;
- Dyson Anthony, *Passion and Paradox. The Art of Stanisław Frenkiel*, London 2001;
- Fierens P., *Jankiel Adler*, London 1948;
- Frenkiel Stanisław, *Artyści polscy w W. Brytanii*, TP 1983 nr 27;
- Frenkiel Stanisław, *Dwie wystawy*, Ko 1963 nr 52;
- Frenkiel Stanisław, *Kożuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, Toruń 1997;
- Frenkiel Stanisław, *O krytyce*, W 1966 nr 8(1038);
- Frenkiel Stanisław, *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945-1985*, w: *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. VIII: *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, pod red. M. Paszkiewicza, Londyn 1986;
- Frenkiel Stanisław, *Polskie malarstwo, grafika i rzeźba w Wielkiej Brytanii*, w: *Polska poza Polską. Sprawozdanie z III Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*, pod red. K. Rowińskiego, Londyn 1998;
- Frenkiel Stanisław, *Słowo o Henryku Gotlibie*, W 1967 nr 16(1098);
- Gotlib Henryk, *Polish Painting* (ze wstępem R.H. Wileńskiego), London 1942;
- Gotlib Henryk, *Wędrowki malarza*, Warszawa 1947;
- Guze Joanna, *Polonica paryskie*, Kuźnica 1948 nr 21;
- Hall Douglas, *Art in Exile: Polish Painters in Post-war Britain*, Bristol 2008;
- Hayter S. W., *Jankiel Adler*, London 1948;
- Heller Robert, *Josef Herman: The Work is the Life*, Momentum 1998;

- Hodin Josef Paul, *Ruszkowski: Life and Work*, Cory 1966;
- Jackowski Aleksander, Marek Żuławski, PA 1957 nr 3;
- Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu *Odtwilży*, Poznań 2005;
- Kal Elżbieta, „tego się nie krytykuje, na kogo się liczy”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010;
- Korn-Żuławska Halina, *Wakacje kończą się we wrześniu*, Warszawa 1983;
- Kowalczyk Wojciech, *Polskie malarstwo awangardowe 1945-1949. Wstęp do badań*, Ikonotheka 1990 t. 2;
- Kowalik Jan, *Czasopiśmiennictwo*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, praca zbiorowa pod red. T. Terleckiego, t. 2. Londyn 1965;
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975;
- Krajewska Helena, *Wędrowka po wystawach paryskich (maj-czerwiec 1947)*, Kuźnica 1947 nr 31/32;
- Krajewska Helena, *Wędrowka po wystawach paryskich*, Kuźnica 1948 nr 5;
- Ligocka Rokšana, *Zgubiony–znaleziony czyli o „Polskim tryptyku wojennym” Henryka Gotliba i jego zmiennych losach*, AE 2015 z. 1-2;
- Lille Ludwik, *Do malarzy w Polsce*, PA 1948 nr 1;
- Łączyński Marek, *Młoda sztuka*, MP – Młoda Sztuka, 1960 nr 1(116);
- M.C., *Wystawa grafików z nad Wisły*, OB-S 1959 nr 25;
- Malarze polscy w Galerie de Beaux-Arts*, Przekrój 1948 nr 150;
- Mansbach Steven A., *Modern Art in Eastern Europe from the Balkans to the Baltic. 1890–c. 1939*, Cambridge 1999;
- Marek Żuławski, *Świat* 1957, 7.07;
- Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012;
- Moczkodan Rafał, *Wstęp*, w: tegoż, „*Życie Akademickie*” – „*Kontynenty*” 1949–1966. *Bibliografia zawartości*, Toruń 2001;
- Muthesius Stefan, *Art, Architecture and Design in Poland, an Introduction*, Königstein im Taunus 1994;
- Nowa sensacja w Galerii Grabowskiego*, GN 1959 nr 15 (526);
- Olszewska Aleksandra, Supruniuk Mirosław A., *Wystawy w Galerie Lambert (lata 1959-1988)*, w: *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*. Red. i oprac. M. A. Supruniuk, Toruń 1998;
- Olszewski Andrzej K., *An Outline History of Polish 20th c. Art and Architecture, 1890–1980*, Warszawa 1989;
- [Ostrowski Jan] (n), *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie*, OB 1953 nr 1;
- Paszkievicz Mieczysław, *Zestawienia i liczby*, MP 1956 nr 2;
- Pietrasik Agata, Słodkowski Piotr, *Wstęp*, w: *Czas debata: Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954*, t. 3, Warszawa 2016;
- Piotrowski Piotr, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018;
- Polscy plastycy w W. Brytanii – Janina Baranowska*, TP 1966 nr 8;
- Polskie życie artystyczne w latach 1944-1960*, Barbara Wojciechowska [et al.], red. nac. Anna Wierzbicka, t.1-7, Warszawa 2012-2016;
- Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992;
- Poznański Czesław, *Polish Artist in Great Britain*, London 1944;
- Sienkiewicz Jan W., *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-Londyn 2003;
- Sontag Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2018;
- Straty kultury polskiej 1939-1944*, t. 1-2, Londyn 1945;
- Supruniuk Mirosław A., „*Trwałość i płynność*”. *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX wieku – wstęp do opisu*, Archiwum Emigracji 2006 z, 1-2(7-8);
- Sztuka Polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000. Antologia*, red. M.A. Supruniuk, Toruń 2006;
- Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900-1939: diariusz wydarzeń z wyborem tekstów*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Anna Wierzbicka, t. 1-3. Warszawa 2012-2016;

- Teisseyre Stanisław, *Londyńskie i paryskie wystawy*, PA 1947 nr 1/2;  
Teisseyre Stanisław, *Polscy malarze w Anglii*, PA 1947 nr 4/5;  
Teisseyre Stanisław, *Wrażenia londyńskie*, PA 1946 nr 11/12;  
*The Paintings of Ruszkowski*. Introd. Michael Simonov. London 1986;  
*The World's Steyes: Drawings and Paintings by Feliks Topolski*, London 1985;  
Topolski Feliks, *Fourteen Letters – Autobiography*, London 1988;  
Topolski Feliks, *Wyznanie malarza*, *Odrodzenie*, 15. 02.1948;  
*Topolski's Buckingham Palace Panoramas*, London 1977;  
Turkiewicz Zygmunt, *Wystawy polskie w Londynie*, K 1963 nr 11;  
*U malarzy polskich w Londynie*, *Kuźnica* 1946 nr 8;  
Voigt F.A., *Sztuka i krytyka artystyczna w Anglii*, W 1956 nr 11(519);  
Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900-1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009;  
Witz Ignacy, *Obrazy Marka Żuławskiego*, *Trybuna Mazowiecka* 1957, 2.07;  
Wojciechowski Aleksander, *Sztuka polska zagranicą*, *Odrodzenie* 1949 nr 16/17;  
Wolff Jerzy, *Pankiewicz i Boznańska*, *Głos Plastyków* 1946, grudzień;  
*Wszystkie talenty twórcze do walki o pokój. List otwarty plastyków polskich do artystów za granicą*, PA 1950 nr 7/9;  
Wykes-Joyce Max (red.) *Seven Archangels: The Art of Marian Bohusz*, London 1977;  
*Wystawa plastyków polskich w Paryżu*, *Dziennik Literacki* 1948 nr 7;  
Żuławski Marek, *Każda epoka stwarza swój własny realizm. Przemówienie wygłoszone na konferencji prasowej w „Zachęcie”*, *Trybuna Ludu* 1957 nr 178;  
Żuławski Marek, *Londyn*, *Świt* 1957 nr 46;  
Żuławski Marek, *Od Autora*, w: tegoż, *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem*, Warszawa 1976;  
Żuławski Marek, *Studium do autoportretu*, I-III. Toruń 2009.



## AUTORZY TEKSTÓW

### WIELKA BRYTANIA

**STEFAN ADOLF ARVAY (1914-2016)** – fotografik, członek Stowarzyszenia Fotografików Polskich w Wielkiej Brytanii. Autor sprawozdań z życia artystycznego w Londynie do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”, „Tygodnia Polskiego” oraz „Kalendarza Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”.

**JANINA BARANOWSKA (1925-, z domu Zbaraszewska)** – malarka. Po wybuchu II wojny aresztowana i deportowana do kolchozu w Dworańsku (Kazachstan). Wiosną 1942 roku dotarła do tworzącej się armii polskiej w ZSSR. W Palestynie rozpoczęła naukę w polskiej szkole. W 1945 roku ewakuowana do Wielkiej Brytanii. Studiowała w Borough Politechnic w Londynie (1947-1950), gdzie była uczennicą profesora Davida Bomberga. W latach 1951-1954 uczęszczała na wykłady w Studium Malarstwa Sztalugowego Marianna Bohusza-Szyszko. Była jedyną kobietą w „Grupie 49”. Członek, a następnie prezes Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (1981-1991). Członek National Society of Painters and Sculptors i Society of Catholic Artists, Women’s International Art. Club. Poza malarstwem zajmuje się także miedziorytnictwem, tworzy witraże, gwasze i akwarele. Jej witraże znajdują się w kościele św. Andrzeja Boboli w Londynie oraz kościele Przenajświętszej Trójcy w Wolverhampton. Miała ponad 30 wystaw indywidualnych i 60 zbiorowych w Wielkiej Brytanii, Niemczech, USA i Australii. Laureatka wielu nagród indywidualnych.

**JAN BOLESŁAW BIELATOWICZ (1913-1965, ps. Slavus, Krakus)** – prozaik, poeta, publicysta, krytyk literacki, redaktor, bibliograf. Ukończył polonistykę na UJ. Od roku 1942 redagował „Kurier Polski w Bagdadzie”. Uczestnik kampanii włoskiej. W 1946 roku przybył do Wielkiej Brytanii. Po pobycie w obozach PKPR i demobilizacji podjął pracę w Katolickim Ośrodku Wydawniczym „Veritas”. Redaktor naczelny: „Gazety Niedzielnej” (1949-1951), „Życia” (1951-1955) i miesięcznika „Droga” (1954-1956). Jego artykuły i felietony ukazywały się m.in. w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, „Tygodniu Polskim”, „Orle Białym”, „W Drodze”, „Wiadomościach”, „Życiu”. Laureat nagród: Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (1955) i londyńskich „Wiadomości” (1961). Współpracownik Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa w Monachium.

**LESŁAW BOBKA (1950-2012)** – literat, znawca i krytyk teatru, krytyk sztuki związany z „Dziennikiem Polskim i Dziennikiem Żołnierza”, dziennikarz, pisarz.

**ANDRZEJ MARIA BORKOWSKI (1949–, ps. Radońska, Radoliński i Garczyński)** – grafik, performer, krytyk sztuki. Założyciel i członek grupy teatralnej „Akademia Ruchu” (1971). Ukończył studia w zakresie historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (1975). Od 1982 roku mieszka w Londynie. Studiował w Courtauld Institute University of London oraz w London School of Printing (techniki grafiki artystycznej). W 1986 roku był współzałożycielem grupy „Bigos-Artists of Polish Origin”, z którą wystawia swoje prace. Tworzy rysunki i grafike, głównie monotypy i sitodruki, zajmuje się również fotografią. Stały współpracownik ukazujących się w Londynie pism: „Dziennik” i „Tydzień Polski” oraz warszawskiego miesięcznika „Art & Business”, gdzie publikuje eseje dotyczące sztuki. Wykładowca na School of Art Communication w University of Sussex (od 1998). Członek Zrzeszenia Plastyków Polskich (APA) w Wielkiej Brytanii.

**WALERIAN CHARKIEWICZ (1890-1950)** – dr historii, publicysta, poeta. Absolwent historii na Wydziale Humanistycznym USB w Wilnie, przed 1939 publicysta wileńskiego „Słowa”. Po kampanii wrześniowej w niewoli sowieckiej (obozu w Kozielsku i Gрязowcu). Od 1941 roku w armii gen. Władysława Andersa. Po 1945 roku został na emigracji w Wielkiej Brytanii. Pierwszy redaktor tygodnika „Od A do Z”.

**ALICJA DRWĘSKA (? -1995, z domu Szefer)** – malarka, krytyk sztuki. Absolwentka warszawskiej ASP. Drukowała recenzje i felietony o sztuce w „Orle Białym”, „Wiadomościach”, „Dzienniku Polskim”, „Tygodniu Polskim”, „Życiu”, „Kulturze” i innych czasopismach.

**STANISŁAW FRENKIEL (1918-2001)** – malarz, grafik, nauczyciel akademicki, krytyk sztuki. W roku 1937 rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Aresztowany we Lwowie przez NKWD i wywieziony do łagru Suchobezwodnoje w pobliżu miasta Gorki. Po ogłoszeniu amnestii w 1941 roku opuścił ZSSR z armią gen. Władysława Andersa. Przebywał w Iraku, Palestynie i Egipcie. Studiował na Academie des Beaux-Arts w Bejrucie (1945-1947), Sir John Cass Technical College, School of Arts and Craft (1948-1950) oraz historię sztuki na Uniwersytecie Londyńskim (1957-1960). Od 1945 roku na emigracji w Wielkiej Brytanii. Razem z Janem Wieliczko i Stefanem Knappem założył związek Młodych Artystów w Wielkiej Brytanii (Young Artists' Association). Współzałożyciel Zrzeszenia Plastyków Polskich (APA) w Wielkiej Brytanii. W latach 1958-1973 wykładowca w szkołach: Wimbledon College, Putney School of Arts oraz docent na Wydziale Nauczania Artystycznego Uniwersytetu Londyńskiego. Członek elitarnego London Group (od 1976), wielu związków i stowarzyszeń, np. Zrzeszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii czy Royal Academy. Współpracownik pism „Wiadomości”, „Kontynenty”, „Oficina Poetów”, „Tydzień Polski”. Miał kilkadziesiąt wystaw indywidualnych. Doktor *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1994).

**MIECZYŚLAW FELIKS GIERGIELEWICZ (1901-1983, ps. Jan Czarkowski, Feliks Bielski)** – porucznik rezerwy WP, pisarz, historyk i teoretyk literatury, nauczyciel akademicki. Od 1938 roku dyrektor literacki wydawnictwa Gebethner i Wolf. W 1944 roku pracował w Ministerstwie Oświaty w Londynie. Był wicedyrektorem polskiej YMCA, redagował „Refugee News”, „Wiadomości Nauczycielskie” (1946-1953). Od 1957 roku mieszkał w USA. Był profesorem slawistyki Uniwersytetu Pensylwanii i literatury polskiej Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie w Londynie (1959-1970).

Członkiem Rady Szkoły Nauk Politycznych i Społecznych w Londynie, Zrzeszenia Wykładowców i Księgarzy, Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie i Polskiego Instytutu Naukowego w Ameryce oraz redakcji „The Polish Review”.

**HENRYK GOTLIB (1890-1966)** – malarz, rzeźbiarz, grafik, literat, pedagog. W latach 1923-1929 mieszkał we Francji, Włoszech i Anglii. Utrzymywał kontakty z krajem. Był członkiem grupy Zwrotnik i awangardowej Grupy Krakowskiej, współpracował z teatrem Cricot, publikował eseje w „Wiadomościach Literackich”. W 1939 roku osiadł na stałe w Wielkiej Brytanii. Był członkiem London Group (od 1940). Wykładał w londyńskim College of Art, później w School of Art w Hampstead.

**HELENA HEINSDORF-DANISHEVSKA (1907-1987, ps. Hestia)** – publicystka, dziennikarka. Przed 1939 rokiem korespondentka „Polski Zbrojnej, i „Ilustrowanego Kuriera Codzienny”. Po 1945 roku została w Wielkiej Brytanii i współpracowała z polską sekcją BBC i Radia Wolna Europa, emigracyjnymi pismami polskimi m.in. z „Dziennikiem Polskim”, „Tygodniem Polskim” oraz prasą brytyjską.

**CZESŁAW JEŚMAN (1912-1987, ps. Kuźma Wołk)** – prawnik, prozaik, publicysta, dziennikarz, kawaler maltański. Absolwent prawa na Wydziale Prawa i Nauk Społecznych USB w Wilnie. W latach 1939-1943 służył w Polskich Siłach Zbrojnych, potem w armii brytyjskiej (do 1950). Był wykładowcą University College w Addis-Abebie (1950-1955). Niezależnym dziennikarzem współpracującym z polską prasą emigracyjną, prasą brytyjską i Sekcją polską BBC oraz wydawcą „Afro-Asian Review”. Publikował m.in. w „The Tablet”, „The Economist”, „Orle Białym”, „Polsce Walczącej”, „Tygodniku Polskim”, „Wiadomościach”.

**JERZY ZDZISŁAW KĘDZIERSKI (1920-1985, ps. Tadeusz Klonowski)** – prozaik, poeta, eseista, historyk. Od 1948 roku w Wielkiej Brytanii, gdzie ukończył studia na Wydziale Historii Uniwersytetu Londyńskiego. Sekretarz Zrzeszenia Polonii Brytyjskiej (1966-1967), redaktor „Monitora Londyńskiego”, tygodnika „Kronika” (19). Drukował m.in. w „Wiadomościach”, „Gazecie Niedzielnej”, „Kontynentach”, „Tygodniu Polskim”. W 1974 roku wrócił do Polski.

**LEOPOLD POBÓG-KIELANOWSKI (1907-1988)** – filozof, aktor, reżyser teatralny, pisarz i dziennikarz. Po Powstaniu Warszawskim wywieziony na roboty do Niemiec, skąd przedostał się do Włoch i dołączył do Teatru Dramatycznego 2. Korpusu. Od 1946 roku na emigracji w Wielkiej Brytanii, gdzie był organizatorem życia teatralnego emigracji. Reżyser i dyrektor Teatru Polskiego Związku Artystów Scen Polskich za Granicą (ZASP, 1948-1961, 1965-1978). Długoletni prezes ZASP za Granicą. Uczył aktorstwa na działających z przerwami kursach teatralnych w Londynie. Redaktor londyńskiego studia Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa (1952-1972). W 1977 roku został profesorem historii kultury i literatury polskiej na Wydziale Humanistycznym Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie.

**ZDZISŁAW KOSIŃSKI (1922-2001)** – biochemik, publicysta. Jego ojciec Józef aresztowany w 1939 roku we Lwowie, zginął w Katyniu. Razem z matką i młodszymi braćmi był wywieziony na Syberię. Uwolnieni w roku 1942 wyszli z ZSSR z armią polską gen. Władysława Andersa. Walczył pod Monte Cassino. Po zakończeniu wojny przez rok studiował medycynę w Bolonii. W 1946 roku wyjechał i osiadł na



stałe w Wielkiej Brytanii, gdzie studiował biochemię pracując jednocześnie w wytwórni lodów. Po uzyskaniu w 1951 roku dyplomu rozpoczął pracę w laboratorium szpitalnym, a następnie w Biophysics Laboratory w King's College University of London. Pracował tam do przejścia na emeryturę w 1982 roku. Przez wiele lat uczył też języka polskiego w szkole sobotniej przy Kościele Matki Boskiej Częstochowskiej na Devonii. Współpracował z londyńskimi „Wiadomościami” oraz „Dziennikiem Polskim i Dziennikiem Żołnierza”.

**ADAM KOSSOWSKI (1905-1986)** – malarz, rzeźbiarz, publicysta. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie (1931). Był starszym asystentem na Wydziale Malarstwa Ściennego ASP w Warszawie (od 1936). We wrześniu 1939 roku aresztowany przez wojska sowieckie i zesłany do obozu nad Peczorą. Uwolniony w 1942 roku, ewakuowany został z armią polską do Persji, potem Wielkiej Brytanii. Po roku 1945, wraz z żoną Stefanią, pozostał na emigracji w Wielkiej Brytanii. Współpracował z polskimi czasopismami emigracyjnymi m.in. „Nową Polską”, „Polską Walczącą”, „Wiadomościami”, ilustrując i pisząc artykuły o sztuce. W latach 1950-1972 wykonywał dekoracje kaplic, budynków klasztornych i dziedzińców w odbudowanym średniowiecznym opactwie karmelitów w Aylesford (m.in. płaskorzeźby ceramiczne, obrazy olejne, witraże, polichromie). Zrealizował też płaskorzeźby ścienne na ponad 30 budynkach publicznych w Wielkiej Brytanii, USA i Irlandii. Laureat nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1970).

**ZOFIA KOZARYNOWA (1890-1992, z domu Gawrońska, ps. T. Brudzewski, Krystyna Jaworska, Rębajło)** – pisarka i publicystka. Od 1929 roku wykładała literaturę polską na Uniwersytecie w Turynie. Okupację spędziła w Polsce. Po wojnie wyjechała do Włoch. Od 1947 roku na emigracji w Wielkiej Brytanii. Współpracowała z wieloma emigracyjnymi pismami m.in. „Wiadomościami Polskimi” w Mannheim, „Dziennikiem Polskim i Dziennikiem Żołnierza”, „Tygodniem Polskim” i „Wiadomościami” (Londyn), „Życiem”, „Orłem Białym”, „Zeszytami Literackimi” (Paryż). Laureatka wielu literackich nagród: Polskich Oddziałów Wartowniczych (1968), im. Anny Godlewskiej (1974), „Wiadomości” (1979), Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego za całokształt twórczości (1988), Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (1990). Była członkiem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie.

**KAROLINA MARIA LANCKOROŃSKA h. Zadora (1898-2002)** – historyk i historyk sztuki. W latach 1917-1921 studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie też obroniła pracę doktorską i habilitacyjną. Od 1936 roku była zatrudniona jako docent i kierownik katedry historii sztuki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. W roku 1942 aresztowana przez gestapo i wysłana do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. Po 1945 roku osiadła we Włoszech i nawiązała współpracę z 2. Korpusem Polskim gen. Władysława Andersa, gdzie zajęła się m.in. organizacją studiów dla zdemobilizowanych żołnierzy na emigracji. Była jednym z inicjatorów założenia Polskiego Instytutu Historycznego w Rzymie, założycielką Fundacji Lanckorońskich z Brzezia (1967). Mieszkała w Rzymie i Londynie. Autorka wielu rozpraw naukowych z historii sztuki. Była członkiem Polskiej Akademii Umiejętności (PAU) i doktorem *honoris causa* UJ (1983), PUNO w Londynie (1988), Uniwersytetu Wrocławskiego (1990).

**STEFAN MARIAN LEGEŻYŃSKI (1912-1976, ps. Roman Rondela, Stefan Sydriusz)** – geograf, dziennikarz, poeta, prozaik, krytyk filmowy. Aresztowany przez NKWD w roku 1940, ewakuowany z armią polską gen. Władysława Andersa na Bliski Wschód, gdzie wykładał geografię w polskiej Szkole Kadetów w Palestynie (1944-1947). W 1947 roku ewakuowany wraz z wojskami brytyjskimi do Wielkiej Brytanii. Pracował tam jako nauczyciel geografii i dziennikarz. Był redaktorem „Gazety Niedzielnej”, „Biuletynu” Koła Lwowian w Londynie oraz pisma „Zeszyty Lwowskie” (1970-1974). Autor licznych artykułów popularno-naukowych publikowanych w czasopiśmie polsko i angielskojęzycznych. Członek Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie (1973), Związku Dziennikarzy RP. Prezes Konfraterni Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii.

**TEODOZJA LISIEWICZ (1903-1975, ps. Helena Boyer, Helena Dorożyńska, Kamila Leliwa)** – aktorka radiowa i teatralna, pisarka, tłumaczka, recenzentka. W roku 1940 aresztowana przez NKWD i wywieziona w głąb ZSSR (Kołyma). Po amnestii w 1941 roku dotarła do tworzącej się Armii Polskiej w ZSSR z którą była ewakuowana na Bliski Wschód. Po roku 1945 pozostała na emigracji w Wielkiej Brytanii. Występowała na scenie jako aktorka, pisała też słuchowiska. Publikowała w wielu pismach emigracyjnych m.in. „Wiadomościach”, „Biuletynie” Koła Lwowian w Londynie, „Tygodniu Polskim”, „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, „Orle Białym”. Współtworzyła i redagowała pismo „Głos Kobiet” (1961). Laureatka literackich nagród: im. Anny Godlewskiej (1974), Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (1967-1968). Była członkiem, a w latach 1968-1974 prezesem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie.

**ALEKSANDER MILKER (1905-1972)** – dziennikarz. Aresztowany przez NKWD i deportowany do łagru Talica za Uralem. W 1942 roku ewakuowany wraz armią polską gen. Władysława Andersa na Bliski Wschód, potem przebywał jako uchodźca cywilny we Wschodniej Afryce. Po 1945 roku osiadł w Wielkiej Brytanii, gdzie współpracował m.in. z „Dziennikiem Polskim”, „Gazetą Niedzielną”. Laureat nagrody Syndykatu Dziennikarzy Polskich w Niemczech (1959). Członek Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie.

**JÓZEF PAWEŁ NATANSON (1909-2003)** – malarz, specjalista w dziedzinie scenograficznych efektów specjalnych. Po 1945 roku zamieszkał w Londynie. Tam z kilkoma innymi artystami założył Studio Sztuki Dekoracyjnej i zarabiał na życie sprzedając ceramikę. Publikował artykuły w prasie polskiej i angielskiej. Jego surrealistyczne i realistyczne płótna zainteresowały producentów filmowych, którzy zatrudnili go do malowania efektów specjalnych. W połowie lat 1950. przeniósł się do Rzymu i nawiązał współpracę z tamtejszą kinematografią i filmowcami m.in. z Vittorio de Sicą i Federico Fellinim.

**JAN JORDAN PIOTR OSTROWSKI-NAUMOFF (1901-1986, ps. (n), J. Jordan, O-ski)** – historyk filozofii, krytyk teatralny, publicysta, tłumacz. We wrześniu 1939 roku przedostał się do Rumunii, gdzie redagował „Biuletyn Codzienny Komitetu Obywatelskiego”. W latach 1945-1945 był żołnierzem 2. Korpusu i należał do zespołów redakcyjnych czasopism: „Ku wolnej Polsce”, „Orzeł Biały”, „Polska Parada”. W roku 1949 zamieszkał w Londynie, gdzie publikował recenzje teatralne, felietony i artykuły w prasie emigracyjnej, m.in. „Poradniku Świetlicowym”, „Życiu”,

„Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, „Pamiętniku Literackim”, „Oficynie Poetów”, „Orle Białym”, „Wiadomościach”, ale też rozprawy w czasopismach naukowych. Wykładał w Royal Institute of Philosophy, Polskim Uniwersytecie Naukowym na Obczyźnie, Polskim Stowarzyszeniu Sztuki i Techniki. Był członkiem Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Polskiego Towarzystwa Historycznego w Wielkiej Brytanii, Związku Dziennikarzy RP.

**MIECZYŚLAW PASZKIEWICZ (1925-2004)** – poeta, pisarz, grafik, historyk sztuki, eseista, nauczyciel akademicki. Od roku 1946 przebywał w Londynie, gdzie studiował grafikę w Regents Polytechnic School of Art. Był współzałożycielem grupy poetyckiej „Kontynenty”. Wraz z Ludwikiem Angererem założył i redagował miesięcznik „Merkuriusz Polski” (1955). Drukował wiersze, prozę i artykuły w wielu czasopismach, w tym m.in. w „Życiu Akademickim”, „Oficynie Poetów”, „Orle Białym”, „Pamiętniku Literackim”, „Wiadomościach”. Wykładał historię sztuki w Extra-Mural Department University of London i na Uniwersytecie Cambridge (1968-1987) oraz na Polskim Uniwersytecie Naukowym na Obczyźnie. Laureat nagrody literackiej Fundacji im. Kościelskich (1969). Był członkiem wielu towarzystw, w tym m.in. Royal Archaeological Institute, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Rady Wykonawczej Fundacji Jana Pawła II, współpracował z redakcją „Polskiego Słownika Biograficznego”.

**MICHAŁ GWALBERT PAWLIKOWSKI (1887-1970, ps. Baryton, Jan Jazłowiecki, M. Mudiceus, Piotr Poniusz)** – pisarz, poeta, publicysta, wydawca i kolekcjoner. Od roku 1946 osiadł na stałe w Wielkiej Brytanii, gdzie założył i prowadził Instytut Kultury Polskiej (1948-1953). Współpracował z wieloma czasopismami emigracyjnymi, m.in. „Orlem Białym”, „Pamiętnikiem Literackim”, „Wiadomościami”, „Tygodniem Polskim”, „Życiem”. Był członkiem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, współpracownikiem Komisji Historyczno-Filozoficznej Wydziału Humanistycznego Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie.

**JAN MICHAŁ PIENKOWSKI (1936- )** – polsko-angielski ilustrator i autor książek i komiksów dla dzieci. Od 1946 roku wraz z rodziną mieszka w Wielkiej Brytanii. Ukończył anglistykę w King’s College w Cambridge. Po studiach założył Galerię Pięciu Widokówek (Gallery Five greeting cards company) i zajął się ilustracjami do książek dla dzieci. Nawiązał też współpracę z Joan Aiken pisarką książek dla dzieci. W latach 1970. ilustrował pop-upowe książki Helen Nicoli z serii „Meg and Mog”, które przyniosły mu sławę. Dwukrotnie wyróżniony Kate Greenaway Medal. Poza ilustrowaniem zajmuje się także projektowaniem scenografii teatralnych.

**TADEUSZ PIOTR POTWOROWSKI (1898-1962)** – malarz, scenograf, pedagog. Po roku 1918 rozpoczął studia architektury na Politechnice Warszawskiej, potem przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był członkiem „Komitetu Paryskiego” grupy malarzy z pracowni Józefa Pankiewicza, którzy w 1924 roku wyjechali na dalsze studia do Paryża. W Paryżu zapisał się do pracowni Fernanda Legera. W roku 1930 wrócił do Polski. W 1937 otrzymał srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu i nagrodę ministra spraw zagranicznych. Po kampanii wrześniowej przedostał się do Szwecji, a stamtąd w 1943 roku do Wielkiej Brytanii. Został prezesem Stowarzyszenia Polskich Artystów i publikował eseje o sztuce

w miesięczniku „Nowa Polska”. W 1946 roku miał pierwszą dużą wystawę w Redfern Gallery w Londynie. Był też profesorem Bath Academy of Art w Corsham (1948). Członek The London Group i prestiżowej Royal West of England Academy. W 1958 roku powrócił do Polski.

**KSAWERY PRUSZYŃSKI (1907-1950, ps. Grabiec, Roy de Coverley)** – prozaik, reportażysta, publicysta. W 1939 roku wstąpił do Wojska Polskiego we Francji, brał udział w kampanii norweskiej, potem był ewakuowany do Wielkiej Brytanii. Tam kontynuował działalność reporterską i publicystyczną. Drukował m.in. w „Wiadomościach Polskich” i „Nowej Polsce”, publikował broszury. W roku 1941 po podpisaniu układu Sikorski-Majski został attaché Ambasady Polskiej w Moskwie, a potem Kujbyszewie, gdzie redagował tygodnik Polaków w ZSSR „Polska”. Po roku 1945 powrócił do Polski. W latach 1948-1950 był ministrem pełnomocnym i posłem nadzwyczajnym Polski Ludowej w Hadze.

**ZBIGNIEW RACIEŃSKI (1906-1997)** – dziennikarz, absolwent UJ i Sorbony. Korespondent wojenny Armii Polskiej w ZSSR, a potem 2. Korpusu. W latach 1952-1973 londyński korespondent Radia Wolna Europa. Był też korespondentem „Nowego Dziennika” (Nowy Jork). Prezes Związku Dziennikarzy RP, a w latach 1956-1984 sekretarz generalny International Federation of Free Journalists (Międzynarodowej Federacji Wolnych Dziennikarzy).

**TERESA ANTONINA SKÓRZEWSKA (1897-1962, z domu Czarnecka)** – malarka, tłumaczka. Współpracowała z „Wiadomościami” i „Kulturą”.

**GRZEGORZ SOWULA (1954- )** – grafik i projektant książkowy, edytor, tłumacz, krytyk literacki, publicysta, dziennikarz. W latach 1976-2000 mieszkał w Niemczech i Wielkiej Brytanii. Jeden z założycieli wydawnictwa „Puls” (Londyn). W latach 2000-2011 dziennikarz dziennika „Rzeczpospolita”, redaktor naczelny „Notesu Wydawniczego” (od 2010).

**ZYGMUNT STERMIŃSKI (1916-1977)** – fotografik, dziennikarz, publicysta. Absolwent prawa na Uniwersytecie Warszawskim. Po kampanii wrześniowej przedostał się do Anglii, skąd wysłano go do 2. Korpusu w Iraku. Walczył pod Monte Cassino. Od 1947 roku na emigracji w Wielkiej Brytanii, gdzie początkowo był zastępcą redaktora dziennika „Słowo”. Po uzupełnieniu studiów pracował w firmach brytyjskich i amerykańskich jako referent analiz finansowych. Członek Tymczasowej Rady Jedności Narodowej (1954-1972). Prezes Związku Dziennikarzy RP. Współpracował z „Tygodniem Polskim”, w którym organizował konkursy fotograficzne.

**FRANCISZEK STRZAŁKO (1904-1993)** – historyk sztuki, znawca drewnianej architektury sakralnej. Absolwent prawa na UJ. Po wojnie wraz z 2. Korpusem ewakuowany do Wielkiej Brytanii. Był pracownikiem Radia Wolna Europa w Monachium. Prezesem honorowym Koła Kijowian w Londynie. Wykładowcą Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie, członkiem Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie.

**HALINA ZASZTOWT-SUKIENNICKA (1900-1998)** – dr nauk politycznych i ekonomicznych, adwokat, malarka i rzeźbiarka; ukończyła prawo na Wydziale Prawa i Nauk Społecznych USB w Wilnie, a doktoryzowała się w Paryżu na Sorbonie. Pracowała w zawodzie prawnika w Wilnie; radna m. Wilna (1928-1932). Ogłosiła m.in.: *Federalisme en Europe Orientale* (1926). Od 1947 roku w Wielkiej Brytanii. Ukończyła Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej Społeczności USB pod kierunkiem Mariana Bohusza-Szyszko (1953) i została wykładowcą tej szkoły. Opublikowała teki rysunków w seriach: *Czarne i Białe* (1968), *Wilno* (1969) i *Paintings* (1978). Była członkiem ZPP w Wielkiej Brytanii oraz International Association of Art. Brała udział w dorocznych wystawach Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii w Londynie (do 1963). Wystawiała również w Niemczech i USA.

**TYMON TERLECKI (1905-2000, ps. Alcest, Benvenuto, Aleksander Janowski)** – historyk literatury, krytyk, teatrolog, eseista, publicysta, tłumacz, nauczyciel akademicki. W początkach lat 1930. był sekretarzem redakcji „Słowa Polskiego”. Wykładał historię dramatu na Wydziale Aktorskim i Reżyserskim Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Po wybuchu II wojny wstąpił do Wojska Polskiego we Francji. Założyciel i redaktor tygodnika „Polska Walcząca” (1939-1948). Po 1945 roku pozostał na emigracji w Wielkiej Brytanii. Współpracował z „Wiadomościami” i paryską „Kulturą” oraz Rozgłośnią Polską Radia Wolna Europa, w której organizował dyskusje, przygotowywał pogadanki, słuchowiska. W latach 1964-1978 w Stanach Zjednoczonych wykładał historię literatury i teatru na Uniwersytetach w Chicago. Wykładał też na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Był członkiem, a w latach 1980-1981 prezesem Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie. Współzałożycielem i wiceprezesem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (ZPPNo). Członek wielu towarzystw, w tym PEN Club Center for Writers in Exile, Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, Polskiego Towarzystwa Naukowego w Kanadzie. Redaktor monumentalnej *Literatury polskiej na obczyźnie w latach 1940-1960* (1963). Laureat nagród: ZPPNo za całokształt twórczości (1953), Polish Society of Arts and Sciences (1971), Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1972), Literackiej im. Zygmunta Hertza paryskiej „Kultury” (1996). Doktor *honoris causa* Uniwersytetu Wrocławskiego (1990).

**ZYGMUNT TURKIEWICZ (1912-1973)** – malarz, grafik i rysownik. Aresztowany i internowany w obozach w Kozielsku. W 1942 roku wyszedł z ZSSR z armią polską gen. Władysława Andersa. W 2. Korpusie był kierownikiem działu plastycznego Wydziału Propagandy i Kultury. Współpracował ze Szkołą Malarstwa 2. Korpusu. W latach 1945-1946 studiował w Rzymie w Accademia della Belle Arti. Podczas pobytu w Rzymie zorganizował wystawę 12 malarzy, którzy tworzyli obrazy o tematyce związanej z walką o Monte Cassino. W roku 1947 osiadł na stałe w Wielkiej Brytanii i związał się ze środowiskiem polskich artystów plastyków. Miał wiele wystaw w Wielkiej Brytanii. Jesienią 1963 roku jego prace pokazywane były na wystawie prac polskich grafików w USA. Był współpracownikiem paryskiej „Kultury”, dla której pisał stały felietony i szkice dotyczące malarstwa i malarzy.

**ANTONI WASILEWSKI (1905-1975)** – karykaturzysta, malarz, rysownik, ilustrator, felietonista. W czasie wojny osiadł w Wielkiej Brytanii, gdzie organizował teatryki, spotkania, odczyty, wernisaże, rysował i malował. W 1947 roku studiował w Edynburgu. Współpracował z „Dziennikiem Polskim” oraz pismami szkockimi i brytyjskimi, które zamieszczały jego prace rysunkowe. W roku 1957 powrócił do Polski.

**ROMUALD WERNIK (1926- )** – autor wspomnień, prozaik. W 1940 roku deportowany wraz z rodziną przez NKWD pod Archangielsk. Po podpisaniu w lipcu 1941 roku układu Sikorski-Majski wstąpił do 5. Dywizji Kresowej w Dżalal-Abad w Uzbekistanie. Po ewakuacji z ZSSR skierowany do Junackiej Szkoły Kadetów w Palestynie, gdzie ukończył gimnazjum, uzyskał maturę i redagował czasopismo „Kadet”. W 1948 roku zamieszkał w Wielkiej Brytanii. Ukończył historię sztuki w Hammersmith School of Art w Londynie i pracował jako projektant wnętrz, handlował antykami i prowadził galerię sztuki polskiej. Redagował też miesięcznik „Młodzież”. Współpracował z licznymi czasopismami emigracyjnymi, w tym „Wiadomościami”, „Dziennikiem Polskim”, „Tygodniem Polskim”, „Orłem Białym”, „Gazetą Niedzielną”, gdzie publikował m.in. artykuły o sztuce. Członek ZPPnO.

**ANNA WITEK** – dziennikarka i publicystka „Dziennika Polskiego” w Londynie.

**STEFANIA ZAHORSKA (1890-1961, ps. Pandora, wspólny z Adamem Pragierem w „Wiadomościach”)** – literat, historyk i krytyk sztuki. Studia historii sztuki i filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim ukończyła w 1921 roku. Kontynuowała studia w Budapeszcie, Berlinie i Paryżu. W latach 1924-1925 była kierownikiem działu sztuki „Przeglądu Warszawskiego”. Na emigracji współpracowała z „Wiadomościami”, gdzie wspólnie z A. Pragierem miała stałą rubrykę pt. „Puszka Pandory”. Pisała do „Orla Białego”, „Tygodnia Polskiego”, „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Uczestniczyła w organizacji Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Londynie. Oprócz książek o sztuce tworzyła też powieści i sztuki teatralne, wykladała w Studium Malarstwa Sztalugowego Mariana Bohusza-Szyszko.

## FRANCJA

**EWA BOBROWSKA (1958- )** – historyk i krytyk sztuki, pisarka. Specjalizuje się w sztuce polskiej we Francji na przełomie XIX i XX wieku. Jej prace dotyczą także środowiska Ecole de Paris i Olgi Boznańskiej. Mieszka w Paryżu.

**ANTONI JAN BOGUSŁAWSKI (1889-1956)** – wojskowy, poeta, pisarz, dziennikarz, tłumacz, autor książek dla dzieci. Przed 1939 rokiem pracował m.in. w Gabinetie Ministra Spraw Wojskowych, współpracował z pismami „Żołnierz Polski”, „Płomyk”, „Płomyczek”, „Czyn Młodzieży PCK”. W czasie II wojny był w rządzie emigracyjnym szefem Cenzury Wojennej w Ministerstwie Obrony Narodowej, a następnie szefem Kwatery Prasowej w Gabinetie Naczelnego Wodza. Po roku 1945 pozostał na emigracji w Wielkiej Brytanii. Był prezesem emigracyjnego Związku Dziennikarzy RP (1945-1947) oraz prezesem Zarządu Fundacji „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” (1949-1956). Współzałożyciel, a następnie prezes Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (1949). Współpracował z wieloma czasopismami emigracyjnymi, w tym m.in. „Wiadomościami”, „Życiem Akademickim”, „Słowem i Czynem”, „W Drodze”, „Narodowcem”, oraz jako paryski korespondent „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Był laureatem nagrody Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (1954).

**MARIA CZAPSKA (1894-1981, ps. Maria Strzałkowska)**, historyk literatury, esekistka, autorka wspomnień, tłumaczka, siostra Józefa Czapskiego. W czasie okupacji

przebywała w Polsce. Po roku 1945 przez zieloną granicę przedostała się do Francji. Na emigracji mieszkała w podparyskim domu „Kultury” w Maisons-Laffitte i tam zmarła. Współpracowała z paryską „Kulturą”, „Wiadomościami” oraz wydawnictwami Edition du Dialogue. Opublikowała na obczyźnie m.in.: *Dwugłós wspomnień* (pisane z bratem), London 1965; *Europa w rodzinie*, Paris 1970; *Czas odmieniony*, Paris 1978.

**MARIAN NORBERT CZARNECKI (1911-1981)** – pułkownik dyplomowany kawalerii, dziennikarz. Po 1945 roku osiadł na stałe w Paryżu. Był szefem sztabu Polskiej Wojskowej Misji Likwidacyjnej (PWML). Od lat 1950. pracował jako dziennikarz, w prasie kombatanckiej i emigracyjnej, od 1961 roku był także współpracownikiem i paryskim korespondentem Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa. Współzałożyciel i prezes Oddziału Stowarzyszenia Polskich Kombatantów we Francji.

**PIOTR CZECH** – historyk sztuki, współpracował z „Orłem Białym” i „Syreną” w Paryżu. Brak bliższych danych.

**ANTONI KALINOWSKI** – dziennikarz, publicysta, współpracownik „Tygodnia Polskiego”. Brak bliższych danych.

**EDMUND ERNEST-KOSMOWSKI (1900-1985)** – malarz, krytyk sztuki. W czasie II wojny był członkiem polskiej grupy résistance we Francji. Po roku 1945 pozostał na emigracji we Francji. Brał udział w licznych wystawach malarskich. Był prezesem Związku Artystów Polskich we Francji (1951-1977). Pisał regularne krytyki i sprawozdania z wystaw jako paryski korespondent „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”.

**LUDWIK LILLE (1897-1957)** – grafik i malarz, krytyk, pisarz. Po pobycie na studiach w Weimarze osiadł we Lwowie, gdzie zajmował się ilustratorstwem, scenografią, krytyką artystyczną, wykonywał projekty dekoracji dla eksperymentalnych teatrów lwowskich. We Lwowie założył i był kustoszem muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej. W 1937 roku wyjechał na stałe do Paryża. W czasie okupacji działał w strukturach polskiego ruchu oporu we Francji. Po wojnie przez wiele lat był prezesem Związku Artystów Polskich we Francji oraz członkiem Société des Peintres-Graveurs. Publikował książki i artykuły dotyczące sztuki, m.in. w paryskiej „Kulturze”.

**MIECZYŚLAW LURCZYŃSKI (1907-1992, ps. Jan Kozłowski, Władysław Szreniawa)** – malarz, pisarz, poeta, tłumacz. Ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1943 roku aresztowany i osadzony w obozach koncentracyjnych Buchenwaldzie i Majdanku. Po wyzwoleniu w latach 1945-1947 przebywał w Hannowerze, gdzie był współzałożycielem Wydawnictwa Związku Wychodźstwa Przymusowego. W 1949 roku osiadł na stałe w Paryżu. Pisał, malował i założył własną galerię sztuki. Publikował wiersze i opowiadania w pismach emigracyjnych m.in. „Wiadomościach”, „Orle Białym”, „Tygodniu Polskim”, „Kulturze”. Członek Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, PEN-Clubu, Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, paryskiego Salonu Niezależnych.

**KAJETAN MORAWSKI (1892-1973)** – dyplomata, polityk, autor wspomnień. Po 1945 roku zamieszkał we Francji. Drukował m.in. w „Wiadomościach” i „Myśli Polskiej”.

**ANDRZEJ BORYS NAKOV (1941- )** – historyk i krytyk sztuki pochodzenia polsko-bułgarskiego, specjalista od sztuki awangardowej. Współpracownik paryskiej „Kultury” oraz Radio Wolna Europa. Autor czterotomowego wydawnictwa *Kazimierz Malewicz: le peintre absolu*, Paris 2007.

**KRZYSZTOF ANDRZEJ POMIAN (1934- , wł. Purman)** – historyk, filozof, muzealnik, eseista. W roku 1972 wyjechał do Francji, gdzie został profesorem w Centre national de la recherche scientifique (CNRS). W latach 1999-2008 był profesorem w Zakładzie Historii Kultury na UMK w Toruniu. Od 2001 roku dyrektor naukowy Muzeum Europy w Brukseli. Członek Komitetu Doradczego Europejskiej Sieci Solidarności (2010). Współpracownik Instytutu Literackiego i miesięcznika „Kultura” w Paryżu. W 2003 roku otrzymał doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

**ZOFIA ROMANOWICZOWA (1922-2010, z domu Górską, ps. Claudia)** – pisarka, poetka, tłumaczka. W latach wojny łączniczka AK, aresztowana przez gestapo, przez cztery lata więziona w obozach koncentracyjnych Ravensbrück i Neu-Rohlau. Uwolniona w 1945 roku przebywała we Włoszech, gdzie ukończyła liceum 2. Korpusu i została asystentką Melchiora Wańkowicza. W latach 1946-1949 studiowała romanistykę na Sorbonie i osiadła w Paryżu, gdzie wraz z mężem Kazimierzem założyli księgarnię i wydawnictwo „Libella” oraz Galerię Lambert. Współpracowała z paryską „Kulturą”, londyńskimi „Wiadomościami”, „Tygodnikiem Powszechnym”. Autorka książek poświęconych życiu obozowemu i problemom życia na emigracji. Członek Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Laureatka nagród literackich, m.in. Fundacji im. Kościelskich (1964), Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1971), Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie za całokształt twórczości (1988).

**OLGA SCHERER-WIRSKA (1924-2001, Scherer-Virsky)** – pisarka, eseistka, publicystka, tłumaczka, slawistka, historyk i teoretyk literatury polskiej. Od 1939 roku pozostawał poza granicami Polski. W latach 1942-1957 przebywała w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, gdzie ukończyła iberystkę na Uniwersytecie Columbia. W roku 1961 przeniosła się do Francji i zamieszkała w Paryżu. Podjęła wówczas pracę w sekcji literatury porównawczej w Centre national de la recherche scientifique (CNRS). W latach 1969-1994 pracowała jako nauczyciel akademicki na Uniwersytecie Paris VIII, gdzie wykladała teorię literatury i komparatystykę. Była też dziekanem Wydziału Literatury Powszechnej i Porównawczej na wspomnianym Uniwersytecie (1986-1990). Współpracowała z paryskim Ośrodkiem Pallotynów i Instytutem Literackim. Drukowała artykuły m.in. w „Etudes Anglaises”, „Slavic Review”, „Tematach”, „Wiadomościach”. Od 1982 roku była członkiem i skarbnikiem Komitetu Wykonawczego Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej w Paryżu.

**FRANCISZKA TORUŃCZYK** – współpracowała z paryską „Kulturą” oraz londyńskim „Dziennikiem Polskim”. Brak bliższych danych.



**JOANNA SZCZEPIŃSKA-TRAMER (1931- )** – dr nauk humanistycznych, historyk sztuki. W latach 1955–1968 asystentka, a następnie adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1969 roku mieszka we Francji. W latach 1973–1993 redaktor, a następnie redaktor naczelna międzynarodowej bibliografii historii sztuki „Répertoire d'Art et d'Archéologie”, wydawanej w Paryżu przez Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Autorka ponad 60 prac z historii sztuki.

**JÓZEF ANDRZEJ TESLAR (1889-1961, ps. Jednoróg)** – legionista, dr filozofii, poeta, publicysta, tłumacz, krytyk sztuki. W latach 1922–1939 wykładał język polski w Ecole Supérieure de Guerre w Paryżu. W czasie II wojny światowej pełnił funkcję oficera łącznikowego Naczelnego Dowództwa Armii Polskiej z Francuską Misją Wojskową i dowództwem brytyjskim. Wykładał język polski na kursach w Edynburgu i uniwersytetu w Oxfordzie (1914–1942), lektor języka i kultury polskiej na Uniwersytecie w Glasgow (1942–1945). W roku 1950 powrócił do Paryża. Był wykładowcą literatury staropolskiej w Polskim Uniwersytecie Naukowym na Obczyźnie. Członek Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Laureat „Srebrnego Wawrzynu Polskiej Akademii Literatury” (1934) oraz nagrody *Académie Française* za przekład na francuski dzieł Henryka Sienkiewicza (1951). Publikował artykuły i wiersze w wielu czasopismach, w tym m. in. „Przeglądzie Współczesnym”, „Odnowie”, „Ostatnich Wiadomościach” (Mannheim), „Życiu”, „Polsce Zbrojnej”, „Wiadomościach”, „Revue Internationale d'Histoire Politique et Constitutionnelle”, „Slavic and East-European Review”.

**JAN ULATOWSKI (1907-1997, ps. Antoni Mieczkowski)** – historyk sztuki, politolog, publicysta, rysownik. Przed rokiem 1939 był attaché prasowym ambasady polskiej w Bukareszcie. W pierwszych latach II wojny pełnił funkcję attaché prasowego poselstwa w Budapeszcie i wydawał biuletyny informacyjne w językach: węgierskim i niemieckim. Redaktor „Więści Polskich” pisma dla Polaków na Węgrzech. Na własną prośbę przeniesiony do Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich gen. Stanisława Kopańskiego. Przydzielony do Wydziału Prasy 2. Korpusu pracował w redakcji pisma „Orzeł Biały”. Po zakończeniu działań wojennych nie wyraził zgody na wstąpienie do utworzonego wówczas Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia, który wchodził w skład wojsk brytyjskich. Był więziony, następnie deportowany do Francji. Zamieszkał, wraz z żoną Aniłą (Nelą z Micińskich), w Bordeaux, gdzie uczył języka niemieckiego w tamtejszym liceum. Był znawcą sztuki nowożytnej o której pisał do czasopism: „Preuves” i „Kultura”.

**ANDRZEJ VINCENZ (1922-2014, ps. Jan Torosiewicz)** – profesor slawistyki, pisarz, publicysta. W czasie II wojny walczył w 1. Dywizji Pancerniej gen. Stanisława Maczka. W 1942 roku ukończył Kurs Maturalny Pierwszej Brygady Strzelców w Szkocji i zdał maturę. Po demobilizacji w 1947 roku studiował anglistykę i romanistykę na Sorbonie, gdzie też obronił pracę doktorską i habilitacyjną. Współpracownik paryskiej „Kultury” i radia francuskiego. Razem z matką Ireną wydali całość tetralogii huculskiej Stanisława Vincenza. Od 1960 roku mieszkał w Niemczech, gdzie wykładał na Uniwersytetach w Heidelbergu i Getyndze. Członek Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie i jury Nagrody Fundacji im. Kościelskich (1978-2008).

**JÓZEF PRUS WIŚNIEWSKI** – współpracował z „Życiem” oraz „Tygodniem Polskim”. Brak bliższych danych.

**DENIS WROTNOWSKA (1904-2000)** – historyk sztuki i medycyny, malarka. Ukończyła studia w paryskiej Ecole du Louvre, kształciła się także Centrum Studiów Polskich działającym przed 1939 rokiem przy Bibliotece Polskiej w Paryżu. Kustosz Muzeum Ludwika Pasteura (1942-1970). Brała udział w pracach Biblioteki Polskiej, m.in. zestawiając katalog poloników znajdujących się w bibliotekach paryskich. Autorka, wraz z Eugenią Fischer, pięciotomowego „Katalogu rycin ze zbiorów Biblioteki Polskiej” (*Catalogue des Estampes de la Bibliothèque Polonaise*, Partie 1-2, Paris 1949-1950) oraz pozostającej w maszynopisie pracy dyplomowej obronionej w 1948 roku w Ecole du Louvre pn. „Słownik artystów emigracji 1830 roku malarzy, grafików, litografów, rysowników”, w którym zebrała nazwiska 105 artystów, którzy po powstaniu listopadowym znaleźli się we Francji. Był członkiem Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu i wielu francuskich towarzystw: Historii Medycyny, Historii Nauk Ścisłych, Historii Sztuki, Stowarzyszenia Kustoszy Muzeów Francji oraz brytyjskiego Królewskiego Towarzystwa Historii Medycyny.

OPRAC. ANNA SUPRUNIUK

## SKRÓTY

Skróty tytułów czasopism i instytucji wykorzystanych w przypisach do opracowania tekstów.

AE – Archiwum Emigracji, BUMK  
APA – Association of Polish Artists  
DP – Dziennik Polski  
DPDŻ – Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza  
DŻ – Dziennik Żołnierza  
GN – Gazeta Niedzielną  
JP – Jutro Polski  
K – Kultura  
KK – Kwartalnik Kresowy  
Ko – Kontynenty  
Kr – Kronika  
LW – Lwów i Wilno  
MP – Merkuriusz Polski-Życie Akademickie  
OB – Orzeł Biały  
OB-S – Orzeł Biały-Syrena  
OT – Oblicze Tygodnia. Dodatek Ilustrowany  
PA – Przegląd Artystyczny (Kraków)  
PKPR – Polski Korpus Przysposobienia i Rozmieszczenia  
PP – Przegląd Polski  
PSB – Polski Słownik Biograficzny  
PUnO – Polski Uniwersytet na Obczyźnie  
PW – Polska Walcząca  
RPTN – Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie  
S – Syrena  
TI – Tygodnik Ilustrowany  
TP – Tydzień Polski  
T-P – Tygodnik Polski  
USB – Uniwersytet Stefana Batoiego w Wilnie  
W – Wiadomości  
WD – W drodze  
WPPL – Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie  
ZPP – Zrzeszenie Plastyków Polskich (APA)  
ZPPnO – Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie  
Ż – Życie

# WIELKA BRYTANIA



Stefan ARVAY

## FOTOGRAFIKA

Fotografia jest zjawiskiem stosunkowo świeżym w życiu artystycznym, bo liczy wszystkiego lat sto. Wydawałoby się, że istnieje wystarczająco długo, by jej właściwe miejsce i charakter zostały wyraźnie określone<sup>1</sup>. Okazuje się, że wcale tak nie jest. Jak długo zdjęcie reprezentuje najwyższą klasę pod każdym względem, wszyscy się zgadzają, że mają przed sobą utwór artystyczny. Jeśli ta wyjątkowa klasa obniża się na bardziej codzienny, normalny szczebel, odpowiadający temu, co u poety czy malarza określamy, że jest „na poziomie”, często podaje się w wątpliwość, czy fotografia może być w ogóle uważana za sztukę. Sprawozdawca „Timesa” na przykład poszedł po tej linii, omawiając tegoroczny salon. Fakt, że Salony w latach ostatnich również nie dawały powodów do szczególnego entuzjazmu, na pewno pomógł mu do zajęcia takiego stanowiska. Za każdym razem kilka zaledwie zdjęć przekonywujących, utopionych w masie innych, które nie mówią nic.

Łatwo jest nam zauważyć tutaj, że opieranie rozumowania na stosunkach ilościowych stawia problem na fałszywych podstawach. Że w sztuce liczy się jakość, nie ilość, i wszyscy grafomani piszący wiersze nie przekreślą wielkości poezji Słowackiego. Niemniej jednak stoimy w dalszym ciągu nad zagadnieniem, że olbrzymią większość eksponatów, z reguły technicznie doskonałych, mijamy obojętnie. Powie ktoś, że malarstwo jest środkiem ekspresji tak nieskończenie bogatszym, iż sam pomysł rozwieszenia fotografii w miejsce obrazów daje natychmiast, przez kontrast, wrażenie niedosytu. Jest w tym na pewno dużo prawdy, z drugiej strony od rysunku czy grafiki jest do fotografii znacznie bliżej. Grafika w końcu została wyparta z dziedziny ilustracji przez fotografię. Dlatego też, biorąc pod uwagę zasięg jej działania, estetyka fotografii nie może być rzeczą obojętną.

Przy wejściu na wystawę stoją przeźrocza do projekcji, technika ciągle jeszcze popularna w Anglii. Jest to bodaj najlepsza pozycja Salonu. Ich świetlistość i bogactwo tonu przewyższa o wiele poziom, do którego przyzwyczailiśmy się, chodząc do kina. Następna sala zawiera to, co się nazywa w Anglii „Records”, czyli fotografia w swym pierwotnym, podstawowym charakterze maszyny do reprodukcji widzialnego świata, bez pretensji do artyzmu. Tutaj może więcej, niż gdzie indziej, uświadamiamy sobie fizyczne granice techniki, których fotografujący przekroczyć nie może. Malarz czy rzeźbiarz wytwarza przedmiot, który będzie dziełem sztuki, jeśli dopełni warunków wewnętrznej logiki, właściwej wybranej formy i materiału. Stopień imitacji natury jest tu zmienny w zależności od epoki lub stylu artysty.

Fotograf może być entuzjastą najbardziej abstrakcyjnej sztuki, lecz jego obiektyw zawsze będzie rejestrował naturę z tą samą bezmyślną dokładnością maszyny.

Elementem malarstwa jest jego forma, przez pryzmat której wpierv formuje się percepcja artysty, a potem jego idea otaczającego świata dociera tą samą drogą do nas; natomiast istotą fotografii jest obiektywna, bezosobowa rzeczywistość widzialna sama w sobie i artyzm polegać tu może jedynie na ujęciu jej, w miarę możliwości, w pewien zorganizowany porządek. Podobieństwo malarstwa i fotografii jest tylko pozorne: naprawdę startują one z dwu przeciwnych biegunów. Miejscem spotkania dla nich jest nasza plastyczna wrażliwość.

Sala zawierająca „Records” jest domeną fotografów zawodowych i za temat ma rzeźbę i architekturę, a więc rzeczywistość w swej istocie piękną. Zdjęcia natomiast (za wyjątkiem dwóch z Royal Tournam Hall) są zasmucająco brzydkie. Ktoś może tu powiedzieć, że w dokumentarnej fotografii nie chodzi o estetykę, lecz o dokładność. Właśnie dokładność budzi tu największe wątpliwości. Wszystkie zdjęcia są nieposzlakowanie ostre i wyraźne; ale czy to jest wszystko?

Kompozycję architektoniczną rozpatrujemy pod kątem rozłożenia masy (kształtu), przestrzeni, światła i koloru. Ze zdjęć tu wiszących dowiadujemy się o kształcie, znacznie mniej o przestrzeni, a światło i kolor zostały zabite, prawdopodobnie zgodnie z jakimiś fotograficznymi przesądami zawodowymi. Również zdjęcie rzeźby, na podstawie którego nie można określić jej materiału, ma wątpliwą wartość dokumentarną. W porównaniu z kontynentem poziom jest żałosny. Aby tu coś osiągnąć, trzeba kochać architekturę i swą technikę. W zamian za to odnosi się wrażenie, że fotografujący przewyższyli bezmyślnością swoje aparaty.

Opuszczając tę salę, zostawiamy za sobą najprzykrejszy aspekt fotografii: bezduśność imitacji. O piętro wyżej jest wystawa właściwa. Już pierwszy pobieżny rzut oka pozwala z przyjemnością stwierdzić, że atmosfera tu panująca w niczym nie przypomina wystawy Madame Tussaud. Widocznie jest wszędzie staranie, by zaplanować nad mechaniczną dokładnością obiektywu. Puryści, którzy wierzą jedynie w normalne powiększenie bez żadnych pobocznych przeróbek, wydają się tracić grunt na rzecz zwolenników tzw. technik swobodnych.

W sali na lewo od wejścia zgrupowane są zdjęcia mające za motyw akcję i ruch. Przyjęło się uważać ten rodzaj za szczególnie odpowiadający fotografii, bo szybkość i dokładność rejestracji kamery przewyższa wszystko, do czego ludzka percepcja jest zdolna. Dla celów naukowych jest to nieocenione. Lecz artystyczna wartość jest zwykle dość wątpliwa. Sztuka jest działalnością intelektualną i w ciągu drobnego ułamka sekundy przeważnie nie ma na nią czasu. Motocyklista zamrożony w ruchu, nieskomponowany i martwy w tonie, bo cały wysiłek w ciemni poszedł po linii uzyskania maksimum z krótkiego naświetlenia, jest tego wymownym przykładem. Większości zdjęć wiszących obok brak budowy i są one również dziełami trafu i przypadku. Znacznie lepiej przedstawiają się zdjęcia robotników przy pracy, w których widoczna jest intencja, by prowadzić uwagę i zorganizować wrażenie. Robotnicy zwykle wykonują te same czynności przez czas dłuższy i dzięki temu takie motywy są oczywiście łatwiejsze. Ale ponieważ sztuka może być wszystkim, tylko nie dziełem ślepego trafu, lepiej jest niektóre „najbardziej fotograficzne” tematy zostawić kinu. Najciekawsze w tej klasie jest zdjęcie baletu naświetlone za długo tak, by kontury tańczących zatarły się. W rezultacie cała powierzchnia obrazu zdaje się wirować i esencja wrażenia, jakie nam daje balet, jest zdumiewająco trafnie uchwycona.

W sąsiedniej sali zwracają uwagę dwa obrazy Hiszpana M. Ortiz. Jeden „Wyjazd na Polowanie” jest poniżej jego zwykłej klasy. Jeździec na białym koniu jest za mały w skali i nie łączy kompozycji, która dzięki temu traci jedność i dobitność. Charakterystyczne jest, że ten dość tani w efekcie obrazek reprodukowało wszystkie pisma angielskie. Natomiast na jego pejzaż obok, który wykazuje istotnie głęboką wiedzę plastyczną, nikt nie zwrócił uwagi. Podobnej znajomości malarskiego oddziaływania wzajemnego bieli i czerni, wartości linii prostych i płynnych i ich kontrastów, wypływających z kierunku i położenia, można się dopatrywać tylko u niektórych Włochów. Prowadzi wśród nich Angelo, którego „Monsignore” jest najlepiej zbudowanym studium głowy na wystawie. Inne portrety są albo sztucznie upozowane, albo naturalne wprawdzie, lecz za to zupełnie bezforemne. Niemcy

dali całkiem ciekawe martwe natury i fotomontaże. Surrealizm jest wśród nich najwidoczniej popularny. Angielscy wystawcy jak zwykle pokazali mnóstwo sentymentalnych mgiełek i nastrojowych zachodów słońca. Widać wśród nich znacznie więcej powierzchownego dyletantyzmu niż u ich kontynentalnych kolegów. Trzeba tu pamiętać, że malarstwo angielskie wygląda podobnie przy zestawieniu z resztą Europy: uczuciowe, często dobre w kolorze, lecz bez poczucia formy i konstrukcji.

Sztuka bowiem była na tej wystawie zawsze dość wyjątkową sprawą dni świątecznych. Nieporozumienie kryje się tu w sprowadzaniu sztuki wyłącznie do dziedziny uczucia. Tymczasem twórczość artystyczna Europy (Włoch i Francji w pierwszym rzędzie) rozwija się na ogół zgodnie z tomistyczną definicją, że sztuka jest działalnością praktycznej inteligencji, która wytwarza dzieło i ma na celu doskonałość i dobro utworu, a nie jego wykonawcy. Anglicy robią wrażenie, że mało zadali sobie trudu, by wyrobić w sobie dostatecznie pojęcie doskonałości dobra utworu samego w sobie; interesuje ich własna emocja w pierwszym rzędzie i przekazanie jej za pomocą imitacji innym.

W dziedzinie fotografii sprowadza się to do znalezienia motywu budzącego „nastroj” i sfotografowania go w przyjemnej nadziei, że pierwotna emocja tą drogą zostanie utrwalona. Na działanie inteligencji jest tutaj równie mało miejsca jak przy zdejmowaniu motocyklisty w ruchu: rezultat jest podobnie bezforemny, natomiast bardziej pretensjonalny. Pamiętając, że wśród jury Salonu, które jest odpowiedzialne za selekcję prac nadesłanych, panuje ta sama mentalność, nierówny poziom wystawy wyda się mniej dziwny.

Na wzmiankę zasługują zdjęcia kolorowe, które, za wyjątkiem jednej martwej natury, są zresztą bardzo złe. Niemieccy wystawcy pokazali, że na materiałach „Agfa” można otrzymać głęboki, soczysty ton o przyjemnej powierzchni. Jest to dużo lepsze od wszystkiego, co pokazali Anglosasi na swoich materiałach.

Ale bez względu na postęp techniczny ta inwazja koloru we fotografii pozostaje zjawiskiem raczej niepokojącym. Natura bowiem rzadko troszczy się o harmonię kolorów; tworzyli ją zawsze artyści. Kompozycja kolorystyczna, najogólniej rzecz biorąc, opiera się na prawach kontrastu barw, zgodnie z którymi każdy kolor zmienia się w zależności od tego, jaki kolor położymy w sąsiedztwie jego. Jest to trudna i skomplikowana wiedza, która praktycznie opanowuje tylko mały odsetek artystów. Toteż tani środek masowej reprodukcji koloru w niedoświadczonych rękach prawdopodobnie przyczyni się więcej do deprawacji smaku szerokich mas niż do czego innego.

„Życie” 1951 nr 43(227)

## SZKOŁA PROF. BOHUSZA-SZYSZKI

Jeśli rozwój szkolnictwa w ogólnie biorąc ostatnich stu latach wszedł w fazę rozkwitu zupełnie niezwykłego, to jednak jest na tym wspinałym obrazie skaza: szkoły artystyczne. Nie wykazują one tej ciągłej linii postępu, która cechuje uczelnie o charakterze czysto naukowym. Przeciwnie, metody naukowe i właściwy im sposób myślenia wydają się tutaj być raczej źródłem nieporozumień niż pomocą. W sztuce wszystko sprowadza się do zagadnienia wartości, a nauka wyjaśnia pochodzenie zjawiska, czy też prawa nim rządzące, lecz nie wartościuje. Bliższe twórczości artystycznej są metafizyka i religia. Bo prawda sztuki jest prawdą subiektywną, którą łatwiej jest przeżyć niż zbadać.



I gdy w czasach renesansu Leonardo, a zwłaszcza Michał Anioł i Vasari wywalczyli dla artystów status humanisty, ten sam, jaki mieli pisarze, sytuacja zaczęła się komplikować. Pojawiają się wkrótce akademie, by zastąpić warsztat malarski czy rzeźbiarski. Bo średniowieczny artysta nie tylko miał status społeczny rzemieślnika, lecz również jego metody pracy i szkolenia. Uczeń we warsztacie zaczynał od wyrobu farb i kończył jako współpracownik mistrza. Malował pejzaże w tle lub całe figury według szkicu właściciela firmy, bo organizacyjnie wyglądało to tak mniej więcej jak dzisiaj np. warsztat krawiecki. Mistrz podpisywał dzieło, co nie znaczyło, że wykonał je własnoręcznie, lecz że bierze odpowiedzialność za jego jakość. Poziom umiejętności rzemiosła artystycznego i techniki był wtedy zdumiewająco wysoki, natomiast pojęcie osobistego wkładu i oryginalności twórczej nie istniało, aż do czasów Dürera, który o nich pierwszy zaczyna mówić, nie znajdując zresztą początkowo większego zrozumienia wśród kolegów. Lecz wartość indywidualności człowieka została już odkryta i artystę zaczęto uważać za wyjątkową osobistość.

Michał Anioł cieszył się autorytetem olbrzymim, Rubens był ambasadorem i ministrem pełnomocnym, Berniniego przyjmowano na dworze francuskim jak udzielonego księcia. Do tak wysokiej pozycji społecznej nie wypadało więcej dochodzić poprzez warsztat. Pod względem systemu nauczania akademie różniły się początkowo tylko nazwą od warsztatów cechowych.

Bardzo powoli uczeń przemieniał się z terminatora w słuchacza; i pomoc w pracy nauczycielowi zastąpiona została przez korektę w pracowni, coraz rzadszą z czasem i coraz bardziej ogólnikową. Poziom techniczny rzemiosła zaczął na tym cierpieć. Drugim ważnym czynnikiem były posiedzenia członków akademii, które wypowiadały się w kwestiach dekoracji budynków, stosowności fresków itp. Zasięgać opinii ekspertów w sprawach fachowych było rzeczą najracjonalniejszą w świecie. Nikt nie przypuszczał że narodzi się kiedyś z tego największa zma akademizmu, która wartość całego systemu postawi pod znakiem zapytania: estetyka normatywna. W tym czasie Tintoretto wypisał na ścianie swej pracowni: „Rysunek Michała Anioła a kolor Tycjana” – i wynikiem tego hasła były nie eklektyczne kicze, lecz najprawdziwsze arcydzieła.

Żywy przykład na poparcie słów H. Focillona, że „prawdziwy klasycyzm jest szczęśliwie znalezionym momentem równowagi, która zawsze jest wynikiem poprzedniego eksperymentu. Jest odkryciem odcinającym się swą absolutną trafnością, jak sylweta katedry na tle nieba. Klasycyzm nie daje się zrekonstruować za pomocą reguł; bez poprzedniej fazy eksperymentu jest on bowiem niemożliwy”.

Akademie bardzo szybko zajęły się wyłącznie właśnie taką rekonstrukcją klasycyzmu. W kodyfikacji motywów i elementów formy na bardziej i mniej estetyczne doszli do najgłówniejszego absurdu Francuzi.

Uczeń słuchał coraz więcej wykładów o niedoścignionej doskonałości Rafaela i rzeźby starożytnej a w pracowni zostawał coraz bardziej sam i bez pomocy, twarzą w twarz z modelem. Kryzys tego systemu zaznaczył się w pełni dopiero, gdy metafizyka padła ofiarą racjonalizmu a sztuka, porzucając służbę religii, stała się prywatną, osobistą sprawą artysty. Okazało się wtedy, że tradycja rzemiosła w akademii zginęła, a zamiast podniety duchowej jest ona w stanie zaferować tylko wzory do naśladowania. I wkład artystyczny XIX wieku jest dziełem prawie wyłącznie tzw. niezależnych, którzy z oficjalną nudą akademii byli w ciągłej wojnie. Wzrastająca świadomość, że twórczość jest wkładem duchowym artysty, a nie imitacją, doprowadziła do poszukiwań metod nauczania mniej zabójczych dla indywidualności ucznia niż rutyna akademii. Idealnego rozwiązania nikt tu nie znalazł i ciągle jeszcze jesteśmy w stadium doświadczeń.

Polskie rozwiązanie, szkoła prof. M. Bohusza-Szyszki (w ramach Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego) jest bardzo logicznie pomyślanym odwróceniem systemu akademii. Dlatego ten trochę przydługi wstęp<sup>2</sup>.

I tak, jeśli osobowość artysty jest źródłem wartości w sztuce, a niestosowanie się do pewnych autorytatywnie ustalonych reguł, to uczniowi daje się pełną swobodę rozwoju po linii, która mu najbardziej odpowiada. Akademie opierały naukę na rysunku z natury, podczas gdy największe osiągnięcia malarskie w ostatnich w ostatnich stu latach miały miejsce w dziedzinie czysto kolorystycznej. Wobec tego zaczyna się naukę od malowania, skoro w malarstwie kolor jest najważniejszy. Krytycy mogą w tym miejscu zarzucić również jednostronność metody, która różni się jedynie punktem wyjścia z przeciwległego bieguna. Lecz jest to raczej odmienny sposób kładzenia nacisku na ważność elementów po rozważeniu przyczyn, dla których tradycyjny system zawiódł.

W dziedzinie twórczości artystycznej wszelkie zasady są tak płynne, że każde rozwiązanie można przyjąć za słuszne, jeśli rezultaty są dobre. A prof. Bohusz-Szyszko może się pochwalić, że wśród najmłodszej generacji artystów większość wybitnie zdolnych przeszła przez jego ręce. Na obecnej wystawie prac jego uczniów nie ma nic z nudy, którą normalnie na podobnych pokazach budzi mozolne sile nie się na poprawność. Jest w tych pracach radość malowania, którą w zestawieniu z atmosferą zniechęcenia, charakterystyczną dla szkół tradycyjnych, trzeba uznać za wielką zaletę tej uczelni.

Prof. Bohusz-Szyszko, w dyskusji pozornie tak bardzo apodyktyczny, zostawia uczniom zadziwiającą swobodę. I dzięki temu prace ich nie są do siebie podobne, jak w innych szkołach.

Bardziej subiektywne natury czasami wymagają swobody mniej. Kto wie, czy p. Nałęcz przy swoich wielkich zdolnościach i temperamencie nie dałaby więcej, wyłamując się z pewnej dyscypliny, niż kiedy może malować co się jej podoba. Pan Bohusz jako pedagog ma dar wyzwiania w ludziach tego, co w nich głęboko tkwi. Kiedyś w Polsce wydobywał z dzieci prace zupełnie kapitalne. Dziś robi to z ludźmi dojrzałymi. P.R. Sorso dał u niego doskonałe przykłady tego, co się dziś krystalizuje jako „modern primitive”. Określenie, które brzmi zabawnie w odniesieniu do prof. uniwersytetu, lecz przyjęte jest dla tej gałęzi malarstwa powszechnie. W innej szkole nie byłoby zapewne na to miejsca. Lecz jeśli jest miejsce w podręcznikach historii sztuk dla tego typu twórczości, to może być również i w szkole, choć dyskusje wywoła pewno sporą. Czy jest więcej uczniów tej kategorii na tej wystawie, będzie może lepiej odpowiedzieć za rok. Wśród studentów, którzy nie tylko wierzą w podświadomość, lecz również chcą obraz logicznie zorganizować, wyróżniają się pp. Kasztelan, Morawski, Zajączkowska i R. Jodełko. B. Michałowska ma dobre rysunki.

Gościem jest absolwent szkoły p. T. Ilnicki. Jeden pejzaż w ściszonej tonacji jest obrazem bardzo ciekawym. Drugi natomiast, również operujący dużymi płaszczyznami, jest mniej szczęśliwy, bo barwy bardziej nasycone mają wartość przestrzenną odpowiednio silniejszą; i jeśli się plany łączy w sposób wystarczający przy modelunku bardziej okrągłym, to łączenie to okazuje się za słabe dla wielkich płaskich plam i obraz przestaje się trzymać.

Lecz mówiąc o potknięciu, trzeba dodać, że jest to potknięcie człowieka bardzo zdolnego, którego prof. Bohusz nigdy nie będzie się miał powodu wstydić.

## WYSTAWA SZKOŁY MALARSTWA SZTALUGOWEGO

Niedawno ukazała się książka Reg Butlera pt. *Creative Development*, którą jedną z podstawowych tez jest stwierdzenie, że można nauczyć techniki i rzemiosła artystycznego, lecz niemożliwością jest nauczyć sztuki jako zdolności tworzenia<sup>3</sup>. Teza ta jest ogólnie przyjęta wśród fachowców – mniej natomiast znaną jest rzeczą, że istnieje w Londynie polska szkoła malarstwa, której punktem wyjścia jest antyteza powyższego stwierdzenia.

Prof. Bohusz-Szyszko wychodzi z założenia, że najważniejszą rzeczą jest wydobyć ze studenta instynktu formowania. Sprawy techniki są rzeczą drugiej kolejności. Jest to eksperyment szkoleniowy niezmiernie ciekawy i w Londynie na pewno jedyny. Wydaje się logiczną próbą rozwiązanie trudności, na którą cierpią oficjalne akademie, mianowicie, że ucząc techniki, mordują równocześnie instynkt twórczy u swoich wychowanków.

Tegoroczną wystawę uczniów tej szkoły w Polskiej YMCA otworzył Wiesław Wohnout, przypominając, że prof. Bohusz stworzył w oparciu o Polską YMCA jedyny polski ośrodek na emigracji, który szerzy i propaguje kulturę plastyczną wśród Polaków nieprzerwanie od piętnastu lat; dzięki szkole oddziaływanie tego ośrodka rozszerzyło się również na Anglików i inne narodowości<sup>4</sup>.

Wystawa tegoroczna w YMCA istotnie mało przypomina „normalne” szkolne wystawy; niepodobna jest również do wystaw szkół, które nagle, z trzydziestoletnim opóźnieniem, wprowadziły system „Bauhausu” Gropiusa. Uderza na niej dużo doskonałego i wrażliwego koloru, co stanowi największe osiągnięcie pedagogiczne, bo kolor jest z reguły piętą Achillesową szkolnictwa artystycznego, nie tylko zresztą w tym kraju. „Polish Colour” staje się bieżącym terminem w krytyce brytyjskiej.

Jest rzeczą dyskusji, czy sprawa formy jest w programie szkoły wystarczająco uwzględniona. Brak entuzjazmu dla „Life Class” widoczny tutaj, jest bliski wielu wypowiedziom na temat szkolnictwa artystycznego tak w tym kraju, jak i w Ameryce. Pozostaje jednak problem, jak w inny sposób można dać uczniowi minimum sprawności technicznej. Jedno nie ulega, zdaje się, wątpliwości, że ktoś, kto przyszedł już przez inną szkołę, ma prawo znaleźć w klasie prof. Bohusza wiele z entuzjazmu utraconego w latach akademii...

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 1.01.1963

Janina BARANOWSKA

## PLASTYCY W GALERII POSK-U

Zrzeszenie Plastyków Polskich artystów, zamieszkałych i pracujących na terenie Wielkiej Brytanii, urządza dwa razy do roku wystawy. Jesienne ekspozycje odbywają się w Galerii POSK-u oraz późną wiosną są organizowane pokazy w innych galeriach londyńskich. Do udanych wystaw należy zaliczyć wystawę w „Smith’s Galleries” na Covent Garden 1988 r., a wiosną 1989 r. w „Centaur Gallery”, która znajduje się w północnej części Londynu, zamieszkałej przez miłośników sztuki i wielu znanych malarzy i krytyków sztuki awangardowej. Plastyki starają się organizować swoje wystawy wiosenne każdego roku w innej galerii. Wychodzą z zamkniętego podwórka na zewnątrz. Chcą, ażeby polską sztukę poznali wszyscy, a więc publiczność, która skupia w sobie wiele narodowości, więcej lub mniej przygotowana do odbioru sztuki malarstwa sztalugowego, ale na pewno nią zainteresowana.

POSK, stała siedziba Zrzeszenia Plastyków, udziela artystom swojej gościny w okresie jesiennym, w listopadzie. Każdego roku ściany POSK Galerii zdobią prace członków Zrzeszenia, ale wystawy są otwarte dla wszystkich artystów polskich.

Obecna wystawa pt. „Religious Images” (impresje Religijne) obejmuje prace 27 artystów<sup>5</sup>. Wystawa starannie przygotowana, tym razem nie jest przeładowana ekspozycjami. Całość robi dobre wrażenie. Ekspozycja jest na wysokim poziomie. Mniej artystów wzięło w niej udział, bowiem nie wszyscy plastycy mijają obrazy o tematyce religijnej, chociaż tytuł wystawy obejmuje bardzo szeroki wachlarz pojęcia sztuki religijnej. Pozwala artyście sięgnąć do wymowy często abstrakcyjnej, jak „Kuszenie św. Antoniego” Aleksandra Wernera — „papiers collés” skomponowany pięknym kolorem stonowanych głębokich fioletów, mocno związanej kompozycji. Prace o podobnej technice Danuty Gierc o małych rozmiarach są świetne. Gierc stosuje technikę mieszaną. Łączy farbę wodną — akwarelę lub gwasz z kawałkiem zadrukowanego kolorowego papieru, detalu, jak w „Pegasus”, biały koń z szeroko rozłożonymi skrzydłami wznosi się ponad pięknie skomponowanym krajobrazem.

Ewa Webb wierna sztuce reprezentacyjnej, po raz pierwszy wprowadza formy abstrakcyjne w swoim obrazie „on, który widzi mnie...”. Elementy figuratywne stoją na drugim planie. Sylwetka człowieka jest mało widoczna, miniaturowa. Ponad nią splatają się ze sobą płaszczyzny, przecięte rozlaną żółtą plamą — krzykiem: jestem! Praca Andrzeja Passa pt. „Początek światła V” i Jadwigi Pietraszewskiej „Chrześcijaństwo” w bardzo delikatnej tonacji, skłębione chmury, przez które przebiega mocne światło, które wprowadza nas w świat niezbadanych tajemnic.

Dwa obrazy Ryszarda Juszcza, pełne głębokiej ekspresji „Grzeszyłem” i „Odkupienie, Przebaczenie, Odrzucenie na jednym krzyżu”. Obie kompozycje są bardzo ciekawe w ujęciu tematu. Nie można przejść obok nich obojętnie. Swoją wypowiedzią trzymają oglądającego w napięciu, dobre w kolorze. Lechosława Amit-Chmielowska ma na wystawie interesującą pracę. Kompozycyjnie mocno związaną, na pograniczu rysunku i czystego malarstwa. Amit tło maluje w przejrzystych, pogodnych kolorach, na które nakłada bardzo ekonomicznie potraktowany rysu-

nek – zdecydowaną czarną linią. Całość daje ciekawy efekt. Na wystawie temat „Ukrzyżowanie” powtarza się kilkakrotnie w pracach: Wandy Bujwid, Wojciecha Falkowskiego, Janusza Ziółkowskiego. Wszystkie trzy prace pod względem doboru koloru i kompozycji są dobrze skomponowane oraz głowa ukrzyżowanego Chrystusa wykonana w rysunku Ryszarda Smołowika.

Obrazy Stasi Kani, Elżbiety Lewandowskiej, Christine Sapiehy, Władysława Szomańskiego, Zofii Piaseckiej, Danuty Piesowodzkiej, Leszka Rybickiego są pogodne w ujęciu, miłe dla oka. Rybicki u dołu swojej pracy daje nam piękny wiersz napisany przez siebie. Wołałabym, ażeby wiersz ten był wpisany w obrazie, a nie jako oddzielna część na papierze przyklejonym do ramy. Dwie spokojne kolorystycznie prace Marysi Hutton i Witolda Schejbala kontrastują ze śmiałym zestawieniem ostrej wypowiedzi w kolorze Jana Wieliczki – „Św. Krzysztof na tle Wilna”. Miasta rodzinnego artysty. Wieliczko operuje mocnymi barwami, które budzą radość. Malowidło Edwarda Kieszkiewicza „Jeździec na czerwonym koniu” – płótno pełne rozmachu, temperamentu, dynamiki rytmu.

Trzy oleje Tadeusza Znicz-Muszyńskiego w intensywnych zieleniach oraz „Sieci św. Piotra” w gorącej tonacji pozwalają podziwiać dobrze wykorzystany warsztat malarski. Muszyński łączy nowy materiał malarski acrylikę z tłustą farbą olejną. Połączenie to daje ciekawe efekty pod względem technicznym. T. Znicz-Muszyński tworzył prace czysto abstrakcyjne. Piszę o nim w czasie przeszłym, bowiem odszedł od nas rok temu. W. Niemczyka „Św. Trójca” i „Tańczące boskie postacie” wprowadzają wibrujące formy, które powtarzają się jak gdyby w takt muzyki, idą w niekończącą się przestrzeń. Trzy assemblage Jerzego Stockiego są wykonane z kilku połączonych razem ze sobą materiałów: drzewa, metalu, plastyku. Kompozycje pomalowane są białą farbą, gdzieś cieniowane czarnym kolorem przypominającym pełzający cień. Stocki uprawia technikę tę od lat, osiągając bardzo ciekawe efekty. Ceramika Małgorzaty Buhardt „Modlący” jest w formie bardzo uproszczona, interesująca. Czarna glazura daje jej dobre wykończenie.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 23.11.1989

Jan BIELATOWICZ

## FRANCISZEK BLACK: WSPÓŁTWÓRCA POMNIKA GRUNWALDZKIEGO

Na południowych krańcach Paryża, w pobliżu Montsouris, przez furtkę uliczki Villa du Parc i przez okno domu pod numerem 7 można zajrzeć w historyczną epokę kultury polskiej. Gdzie indziej odczytywać ją można już tylko z pomników, w galeriach, w muzeach, z książek. Arka przymierza między dawnymi a młodymi laty osiadła na ostatnim szańcu życia w pracowni Profesora Franciszka Blacka<sup>6</sup>.

Domek sam, jak willa starorzymska, kąpie się w zieleni figowców i winnych latorośli, w wróblim świergocie i słońcu. Żwir pod stopami jest jedynym głosem ludzkim w tej mądrej ciszy. Pracownia rzeźbiarska mogłaby uchodzić raczej za galerię sztuki i muzeum narodowych pamiątek, gdyby nie to, że jej posągi są żywe – mówiące, grające, kochające. Ich twórca wodzi dłonią po jednych z nabożeństwem, po innych poufale, a wszystkich dotyka z miłością. Jego rzeźby są przedłużeniem życia wielkich modelów. Dopiero w pracowni rzeźbiarza pojąć można, że jedynym celem prawdziwego artysty jest tchnąć życie w dzieło, sztuką przedłużyć życie. Paderewski czy Władysław Mickiewicz powracają do życia w paryskiej pracowni pod magią rąk starego rzeźbiarza i odpowiadają na jego słowa. Życie tamtej epoki tętni w rękach Franciszka Blacka i pulsuje w jego pamięci. I ręce jego, i pamięć zanurzały się głęboko w nurcie historii.

Franciszek Black jest współtwórcą pomnika grunwaldzkiego w Krakowie, a więc jednego z najważniejszych aktów naszych nowoczesnych dziejów. Mógłby dziś, gdyby Polska była wolna, przywrócić jej pomnik grunwaldzki. Kiedy po uroczystościach krakowskich w 1910 roku wszystkie plany pomnika niszczone jako niepotrzebne, Fr. Black, jakby wiedziony przecuciem, zachował jeden ze szkiców i to – ku zdziwieniu Antoniego Wiwulskiego – taki, na którym zanotowane były wszystkie wymiary i wagi poszczególnych rzeźb i kamieni. Na tej podstawie Fr. Black odtworzył po wojnie makietę pomnika i zgłosił gotowość pełnej jego rekonstrukcji. Koszt odbudowy wyniósłby około 80 milionów franków. Niestety reżym nie miał zamiaru odbudować największego pomnika polskiej chwały.

Do współpracy nad pomnikiem zaprosił Fr. Blacka w r. 1907 główny twórca dzieła – Antoni Wiwulski. Pewne prace wykonał też Bolesław Bałzukiewicz. Wiwulski miał pieczę głównie nad stroną architektoniczną, Black nad rzeźbiarską. W czasie prac nad pomnikiem przybył niespodziewanie do pracowni któregoś lata Ignacy Paderewski, inicjator, fundator pomnika. Wizyta ta wywołała na rzeźbiarzach tak olbrzymie wrażenie, że Wiwulski zaniemówił, a tylko Black zdolny był objaśnić szczegóły budowy i symbolikę figur.

Dalsze dzieje życia i pracy Franciszka Blacka ściśle powiązane są z osobą Ignacego Paderewskiego.

Praszczurowie rzeźbiarza przywędrowali do Polski z falą emigrantów Szkotów w wielu XVII. Dziwną odmianą historii Fr. Black musiał emigrować w przeciwnym kierunku – z Polski do Anglii. Było to w roku 1898, po odbyciu kary więzienia za udział w działalności patriotycznej. Droga wygnańcza – z wyraźnym już powoła-

niem rzeźbiarskim – wiodła przez Kraków–Wiedeń–Zurych–Genewę–Paryż (właśnie odbywała się tam wystawa wszechświatowa) do Londynu. Ale Londyn nigdy nie witał polskich uchodźców z otwartymi ramionami.

Dzięki pomocy przypadkowo spotkanego robotnika polskiego Fr. Black dostał pracę przy robotach ornamentacyjnych w drzewie. Otrzymywał jako wynagrodzenie 5 szylingów tygodniowo, co naówczas wystarczało na chleb, ziemniaki i daktyle. Mocną rękę podał jednak Polakowi Węgier Kuczera, który dopomógł młodemu artyście w wyjeździe na studia do Paryża. Tryb życia Blacka polegał odtąd na zarobkowaniu i równoczesnych studiach. Pracował w meblarstwie, aby móc zdobyć grosz na naukę rzeźbiarstwa. Wtedy to zawiązała się przyjaźń między Blackiem a Wiwulskim.

Egzamin z lat twardego życia zdał Black przy pomniku grunwaldzkim. Od tej chwili zaczyna się droga jego sławy. Paderewski namówił Fr. Blacka do osiedlenia się w Szwajcarii. Przez 6 lat rzeźbiarz mieszkał i pracował jako osobisty przyjaciel Paderewskiego w Morges. Lata te i prace uwieńczone zostały kilku wystawami, które zjednały Blackowi szeroki rozgłos w świecie.

Pierwsza wystawa jego dzieł miała miejsce w Lozannie w roku 1917. Potem kolejno idą: Zurich, Genewa, La-Chaux-de-Fonds, znów Lozanna – dwukrotnie Paryż (1922 i 1925), Poznań (Powszechna Wystawa Krajowa w r. 1929) i Paryż (1937). W latach 1917–1939 wykonał Fr. Black kilka pomników, a mnóstwo rzeźb jego ręki zdobi muzea i galerie państwowe i prywatne. Jego dziełem jest pomnik Edwarda House'a w Warszawie, o którym Paderewski się wyraził: „Twórca dał mu nawet jego wadę wymowy”. Chopin i Paderewski w Vevey. Józef Maria Hoene-Wroński w Neuilly, Ign. Paderewski w Konserwatorium paryskim. J. Pieńkowska w Muzeum Luksemburskim w Paryżu, dziekan F. Brunot w Sorbonie (który wykrzyknął na widok ukończonego posągu: „C'est moi!”, – oto niektóre z bardziej znanych i wspomnianych przez historyków sztuki pomników i popiersi Franciszka Blacka.

Jak to zwykle w życiu wybitnych artystów naszych czasów, wiele projektów Blacka nie doczekało się realizacji. W roku 1929 ogłoszony był światowy konkurs na panteon Simona Bolívara w Carcas w Wenezueli. Na pięćdziesiąt kilka prac znanych mistrzów europejskich i amerykańskich projekt Fr. Blacka zdobył trzecią nagrodę, wedle powszechnego zdania tylko dlatego, że pierwsze dwie przewidziane były dla Południowych Amerykanów. Niezrealizowany też został gigantyczny projekt pomnika-latarni morskiej w porcie w Gdyni.

Wiele uwagi poświęca w swych dziełach Fr. Black motywom religijnym. Jego „Chrystus Król” jest najbardziej wymowną rzeźbą tego rodzaju. Ekspresja posągu skupia się na rękach, przywartych bezbrzeżną miłością do serca.

Profesor Black jest rzeźbiarzem monumentalnym, ale jego artyzm zwraca się najchętniej ku poetyckim portretom i marmurom. Black umie genialnie uchwycić jedyny i niepowtarzalny błysk osobowości. Stąd portrety jego czynią wrażenie, jakby miały tu za moment przemówić: taki jest wspomniany dziekan Brunot, minister francuski Louis Marin, wiele studiów Paderewskiego, Władysław Mickiewicz, generał Sikorski, profesor Przychocki. Henryk Sienkiewicz był gotów do pozowania Fr. Blackowi – niestety jednak rzeźbiarz zdołał jedynie utrwalić maskę pośmiertną pisarza.

Motywywem szczególnego umiłowania Fr. Blacka jest „Macierzyństwo” w stylu ludowej, rytmicznej i hierarchicznej prostoty, przy czym dziecko posiada zawsze rysy ukochanej córki rzeźbiarza, Mai. Za największe wszakże dzieła swej twórczości uważa Fr. Black – zgodnie zresztą ze wszystkimi znawcami jego prac – dwa czarujące

piękności marmury: „Ewę” i „Przebudzenie” można stać godzinami, a oba marmury należą do arcydzieł plastyki polskiej.

Warunki obecnie nie pozwalają Fr. Blackowi na tworzenie nowych wielkich dzieł. Francuzi nie zamawiają prac u cudzoziemców, a do okien pracowni stukają nie tylko głodne ptaki, ale często głód we własnej osobie. Franciszek Black jest upartym Polakiem. Uszedłszy w czasie ostatniej wojny z Paryża przed Niemcami, opiekował się w południowej Francji artystami polskimi, organizował ich wystawy itd. Wreszcie dostali go Niemcy; współtwórca pomnika grunwaldzkiego musiał ponieść karę za polskość. Przesiedział w straszliwych warunkach wiele lat w więzieniu i opuścił je w bardzo złym stanie zdrowia

Jeszcze w czasie pobytu w Szwajcarii pracownia Fr. Blacka w Morges przy rue du Simplon znana była z koncertów sławnych muzyków, którzy sobie upodobałi to miejsce. Grywali tam Paderewski, Iturbi, Rossi. Dla małej Mai Paderewskiej improwizował kompozycje. Chopin gościł najczęściej pod dachem Blacków. Owoc tych koncertów pozostał w ręku Mai Black, znanej już dziś pianistki, doskonałej odtwórczyni Chopina i muzyki hiszpańskiej, uczniicy Paderewskiego, Cortota i Turczyńskiego.

Muzyka Chopina trzepoce się jak rajski ptak po pracowni Franciszka Blacka. Muska dostojnie marmury i posągi Paderewskiego, Mickiewicza, Hoene-Wrońskiego, wielkich i mądrych mężów współczesnych. Okna powlekają się granatem, zapach róż i geranium napływa z ogrodu. Fortepian dźwięczy jak marmur. Trzeba przecież już iść, a tu pracownia paryska pachnie Polską, jak flakonik z olejkiem pachnie żywą różą.

„Życie” 1954 nr 30(214)



## Lesław BOBKA

### PEJZAŻE ANDRZEJA DZIERŻYŃSKIEGO

Andrzej Leszek Dzierżyński jest malarzem o międzynarodowej renomie i uznaniu. Od 25 lat udoskonala swój warsztat artystyczny i przechodzi ewolucję zarówno w zakresie rozwoju stylu, jak i technik malarskich. Jego dorobek był imponujący. W latach 1962–75 miał aż 13 wystaw swoich prac, m. in. w Rio de Janeiro, Florencji oraz w znanych londyńskich galeriach, jak Upper Grosvenor Gallery czy Hamet Gallery. Nawet teraz, w okresie recesji ekonomicznej, kiedy popyt na dzieła sztuki zmniejszył się, na obrazy Dzierżyńskiego jest ciągle duże zapotrzebowanie nie tylko w Europie, ale również w Ameryce i Japonii<sup>7</sup>.

Dzierżyński jest malarzem z duszą i polotem poety. Specjalizuje się w pejzażach, choć używa ich głównie jako pretekstu, poprzez który stara się wyrazić swoje koncepcje i wizje świata. Obraz jego są swoistymi poematami poetyckimi. Uderza z nich subtelność rysunku i dobór kolorów. Te dwa elementy są ze sobą ściśle, funkcjonalnie powiązane. Przenikają się i stanowią jedność. Bardzo dobra jest także ich kompozycja i perspektywa. Pejzaże jego są finezją, poetycką transformacją natury. Ta transformacja jest najistotniejszym momentem w twórczości artysty – dzięki niej te „malowane wiersze” Dzierżyńskiego stają się oryginalne, jedyne w swoim rodzaju.

Obrazy Dzierżyńskiego są również swoistym „dziennikiem podróży”, gdyż podróże są jego pasją, a jednocześnie inspiracją twórczą. Zdaniem artysty zmiana atmosfery i klimatu daje każdemu malarzowi możliwość innego spojrzenia na rzeczywistość, a także poznania odmiennych od europejskich wartości społecznych i estetycznych. Znamiennym tego przykładem była dla Dzierżyńskiego podróż do Indii (z końcem lat 70.), gdzie spędził przeszło 6 miesięcy. Od tej pory obrazy jego nabrały harmonijnego spokoju, a ich barwy przestały być agresywne – stonowane do pastelowych.

W r. 1980 malarz miał okazję przebywać w pracowni konserwacyjnej pinakoteki sienneńskiej, gdzie nauczył się malowania na drzewie temperą jajową. Jest to stara metoda, pochodząca z XIII wieku. Drugą techniką, jaką opanował Dzierżyński – to porzucona w Renesansie grecka metoda malowania temperą woskową (enkaustyka). Na tych technikach koncentruje się ostatnimi laty.

Praca artystyczna wypełnia omalże całkowicie życie Dzierżyńskiego. Jest jej w pełni oddany, a sam akt twórczy nie jest dla niego produktem zdolności czy intelektu, lecz zewnętrzną siłą natury, której wynik jest zaskakujący, albowiem końcowa faza twórcza jest niekontrolowaną rzeczą. Akt twórczy jest dla niego czymś ponadracjonalnym, czymś – jak to określa – „bardzo świętym”.

Sporą część czasu spędza Dzierżyński w swoim studio w San Gimignano, koło Sieny, miejscowości, z której pochodził Kallimach. Zarówno postać Kallimacha, który jako jeden z pierwszych wprowadził do Polski hasła renesansu, jak i sama miejscowość, są artystycznie bardzo bliskie.

Tradycyjne elementy pejzażu polskiego zawarte w folklorze, w szczególności zaś tkaniny, hafty, pasiaki, wywarły duży wpływ na jego twórczość malarską, mimo że

kraj opuścił ćwierć wieku temu. Z uwagą też śledzi rozwój polskiej sztuki współczesnej. Jest zachwycony grafiką polską, choć nowoczesne malarstwo krajowe – jedynie na podstawie eksponatów, które oglądać może w Londynie – uważa niestety, za prowincjonalne i trzeciorzędne.

W 1964 r. we wspomnianej już Upper Grosvenor Gallery miał wystawę polskich pejzaży, a dwa lata później z okazji tysiąclecia istnienia państwa polskiego, wystawę w Charles Peguy Centre. W swoich programach w polskiej sekcji BBC, informuje rodaków o najważniejszych wydarzeniach artystycznych Londynu.

„Tydzień Polski” 1982 nr 41

## WYSTAWA MALARSTWA POLSKIEGO

W Ealing Gallery 2 odbywa się obecnie wystawa malarstwa polskiego, sięgającego okresu 1880–1940<sup>8</sup>. Ale nie tylko, gdyż znajdują się tam również prace malarzy współczesnych. Natrafić tu można m. in. na takie nazwiska, jak Julian Fałat, Teodor Axentowicz, Zofia Stryjeńska i Ewa Rusiecka.

Spośród eksponowanych ponad 60 prac – większość wywieziona została z Polski w latach 1946–60. Wiele z nich powstało poza granicami Kraju, w Monachium, Paryżu, Londynie, gdzie poszczególni artyści w różnych okresach swego życia mieszkali i tworzyli, ulegając lokalnym wpływom i prądom.

Znaczna większość obrazów znajdowała się w Brukseli. Właściciel Ealing Gallery 2 tam je też zakupił i przywiózł do Londynu.

Niestety wśród tych eksponatów niewiele z nich zasługuje na uwagę. No cóż, niestety, potwierdza się jeszcze raz znany – choć przykry do połknięcia – fakt, że nasze malarstwo nie grzeszy wyszukaniem i poza wyjątkami sięga co najwyżej poziomu przeciętno-europejskiego.

Tak więc poprawna akademicko „Śnieżna scena” Fałata została zakupiona jeszcze przed oficjalnym otwarciem wernisazu. Obok niej niezmiernie wykwintne, wręcz wyrafinowane, a przez to nieco mdłe pastele-akwarele Axentowicza: „Huculska dziewczyna” i „Dziewczyna z czerwonym szalem w śnieżnym krajobrazie” – również sprzedane. Znajduje się tu akwarela nadmiernie reklamowanego swego czasu w Polsce prymitywisty Nikifora Krynickiego. *Notabene* pochodzenie jego jest nieznane, a nazwisko stąd, że mieszkał w Krynicy. Nikifory w swojej trywialności są wszystkie takie same. Niewiele też więcej można powiedzieć o dwóch słabiotkich akwarelach Wojciecha Kossaka. Zapelnione końmi. Poza tym płaskie kolory i nadmierna ilość zbyt technicznych elementów. No cóż Kossak to nie Bosch.

Siłą ekspansji przyciąga „Portret staruszki” Wilhelma Wachtela. Ten olej jest bodajże jednym z najlepszym na wystawie. Poza tym oko radują dwa – jakże udane – obrazy Hofmana („Pan z fletem”, chodzi tu o Piotrusia Pana oraz „Dwoje dzieci bawiących się na skałac”). Te prace zasługują na uwagę może m.in. dlatego, że widać w nich duży wpływ Malczewskiego. Niestety trzeci obraz Hofmana „Sen przyszłego artysty”, ginie w natłoku innych, podobnych mu jakością eksponatów.

Niezwykle sugestywny jest rysunek „Don Kichota” Kleinmana. Jego oszczędny, a jednocześnie pełen humoru wizerunek idealnego uwodziciela do złudzenia przypomina jednego z naszych aktorów, cieszącego się międzynarodowym powodzeniem. Pełne barw, ruchu i wigoru są gwasze Zofii Stryjeńskiej, a w szczególności „Taniec góralski” i „Tańczący chłopiec”.

I w tym konglomeracie rzeczy przeciętnych i – nieraz – dobrych na uwagę zasługują prace jakże cenionej działaczki społecznej, melomanki i właścicielki jedynej w swoim rodzaju kolekcji żab – Ewy Rusieckiej. W chwili obecnej znajduje się tu siedem jej gwaszy. Trzy z nich – to postimpresjonistyczne (nie lubię słowa „post”, zbyt sztywne) obrazy z serii „Śnieg” i „Deszcz”. Pozostałe to kwiaty i martwa natura. Wśród nich m. in. „Błękitne dzwonki”. W obrazach Rusieckiej uderza precyzyjna – wręcz misterna – kompozycja oraz subtelny dobór kolorów. Są one w jakiś sposób bardzo kobiece, pełne poezji. Nie ma w nich banału i chciałoby się je określić mianem malowanych poematów. Właściciel galerii posiada w zanadrzu jeszcze trzy obrazy malarki, które zamierza wystawić w tych dniach. Nie zdążył ich oprawić przed wernisażem.

Na uroczystym otwarciu wystawy zjawilo się wielu rodaków, w szczególności pań, które wernisaż przeobraziły w rewią mody. Obok obrazów obejrzeć tu można było niezwykle stroje m. in. nurkowe brytfanki do wypieku babek wielkanocnych, dzianiny przypominające swoimi fasonami durszlaki do odcedzenia pierogów, a kolorami perskie dywany zalane akrylikową farbą.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 25.03.1986

## WYSTAWA CERAMIKI ELŻBIETY STANHOPE

W grudniu ub. r. w Gigliardi Gallery, w ekskluzywnej dzielnicy Londynu, Chelsea, na King’s Road, odbyła się wystawa ceramiki Elżbiety Stanhope. Znalazło się na niej kilkadziesiąt oryginalnych prac, uderzających zarówno pomysłowością formy, jak i motywów kolorystycznych. Była to *par excellence* ceramika indywidualna, czyli wykonana techniką ręczną, a nie na tradycyjnym kole. Pod tym względem był to swoisty ewenement, gdyż Stanhope preferuje większe formy, które zazwyczaj toczone są – właśnie na kole<sup>9</sup>.

I tu nasuwa się pytanie, dlaczego duże formy? Odpowiedź jest prosta. Artystka potrzebuje dużo przestrzeni po to, aby móc na niej malować. Forma przedmiotu ceramicznego jest dla niej tym, czy płótno dla malarza. A zatem forma jest rzeczą wtórną, malowanie rzeczą najważniejszą – szczególnie zaś w ceramice, gdzie do końca nie wiadomo, jaki wyjdzie kolor po wypaleniu. Jest to więc przygoda z kolorem, a czasem nawet rodzaj hazardu.

Ulubionymi technikami Elżbiety Stanhope są terakota i kamionka. Woli wdzięczną w obróbce terakotę. Jest wypalana w niższej temperaturze i bardziej tu można pograć na kolorze. Po wypaleniu kamionki często znikają kolory.

Wśród eksponatów znalazły się m. in. wysublimowane w swoim kształcie trzy wazy zakończone głowami dziewcząt, błękitna waza z pawiem, cztery wazy z terakoty, cztery chińskie wazy, czy wreszcie – pełne ekspresji – dwie wazy i talerz poświęcone pamięci Matisse’a.

Była to pierwsza indywidualna wystawa artystki. Poprzednio wystawiała wspólnie z przyjaciółmi malarzami, dwukrotnie w Holland Parku i w niestety, nieistniejącej już Clarendon Gallery.

Jest rzeczą zdumiewającą, że Elżbieta Stanhope w swojej ceramice osiągnęła tak wysoki poziom artystyczny, będąc... amatorką. Ukończyła w Polsce anglistykę. Ale czy naprawdę jest amatorką?

Już kiedyś z jej prapradziadków, Władysław Marylski, z początkiem XIX wieku uciekł z rodzinnego domu do Rzymu po to, aby zostać malarzem. Zmarł tam na

galopujące suchoty. Po jego śmierci skruszony ojciec wystawił mu pamiątkową statwę w polskim kościele św. Stanisława Kostki w Rzymie. Znajduje się tam do dziś. Z kolei jej rodzice, Cecylia i Jan Paweł Marylscy, byli znanymi i cenionymi malarzami.

Elżbieta Stanhope wyrastała i obracała się wokół sztuki. Wszyscy jej przyjaciele byli malarzami, bądź plastykami. Jako kilkuletnia dziewczynka namalowała autoportret. Później w Londynie zaczęła malować ikony. Niestety, po jakimś czasie znudziło ją to, ponieważ technika malowania ikon jest bardzo formalna, pozostawia minimalny margines na własne inwencje. Przerzuciła się na ceramikę.

Fakt, że już podczas pierwszego wieczoru sprzedała jedną trzecią eksponatów, świadczy o sukcesie.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 3.02.1993

Andrzej M. BORKOWSKI

## OBRAZY J. BARANOWSKIEJ W NOWEJ POLSKIEJ GALERII

Londynowi przybyła kolejna polska galeria. Jest nią Cottenham Gallery (34 Cottenham Park Rd, Wimbledon SW 20 OSA tel 01-946-4133). Jerzy Tomaszewicz, w którego domu zainicjowała ona swą działalność, wziął być może przykład z owych dziesiątków wernisarzy, jakie miały miejsce w prywatnych mieszkaniach polskich artystów w Warszawie i innych miastach, kiedy ogłoszenie stanu wojennego skłoniło ich do bojkotu oficjalnych, państwowych galerii. Podobieństwo jest oczywiście pozorne, choć w obu wypadkach spotkaliśmy się z podobną, intymną, domową atmosferą. Wystawą, która galerię otworzyła, jest pokaz malarstwa Janiny Baranowskiej i towarzyszących mu portretowych popiersi rzeźbiarki Annette Rowdon<sup>10</sup>.

Janina Baranowska, prezes Stowarzyszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii, zaprezentowała wybór olejnych obrazów i mniejszych rozmiarami gwaszy z minionych dziesięciu lat. Dominująca w obrazach gama szmaragdowych zieleni i błękitów, wynik selekcji dokonanej przez Jerzego Tomaszewicza, przyczyniła się do dodatkowej jedności wystawy. Charakterystyczne dla pokazywanych prac jest krzyżowanie się w nich dwóch przeciwstawnych nurtów dwudziestowiecznego malarstwa: abstrakcji geometrycznej i malarstwa figuratywnego. Na każdym niemal płótnie pojawiają się ludzkie postacie: rozmawiające przy kawie kobiety („W restauracji”), ludzkie figury pomiędzy drzewami („Grzybobranie”) czy samotna postać w bardziej metaforycznym obrazie „Droga donikąd”. Malowane miękko, z tendencją do zacierania ostrych konturów dla uzyskania syntezy formy raczej niż detalicznego oddania szczegółu, wskazują, że autorka prawdopodobnie chętniej odwołuje się do pamięci sumującej i uogólniającej przywoływane obrazy niż do bezpośredniej obserwacji. Ta skłonność do upraszczania form, do ich syntetycznego widzenia, przypomina niekiedy poszukiwania Seurata (np. w obrazie Baranowskiej „Rybak”).

Na figuratywne sceny nakłada, a raczej wplata w nie malarka geometryczną siatkę abstrakcyjnych podziałów płaszczyzn obrazu, dla których osobiście nie zawsze znajdują wystarczające usprawiedliwienie. Są one, jak rozumiem, śladem wcześniejszego, czysto abstrakcyjnego okresu twórczości artystki.

Owe dzielenie przestrzeni, rozbijanie jej na mniejsze pola, obecne również w niektórych gwaszach, zdaje się spełniać dwie role. Z jednej strony nosi w sobie pewne skojarzenia z szeroko rozumianą nowoczesnością (dziedzictwo kubistycznych eksperymentów i późniejszej ich stylizacji), z drugiej, jest być może metaforą racjonalnego świata nauki, matematyki, racjonalnego pierwiastka rzeczywistości, nakładającego się na równoległy doń świat doznań i uczuć. Jego metaforą byłaby wtedy przedstawiająca warstwa obrazu. Wystawa jest szczególnym dokumentem osobistych rozrachunków z nowoczesną sztuką, indywidualną wędrówką jej śladami.

Obrazy Janiny Baranowskiej oglądać można w Cottenham Gallery do 3 lipca w poniedziałki, środy i czwartki w godzinach 7–9 po południu.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 18.06.1986

## PEJZAŻE W GALERII JABŁOŃSKIEGO

Kolejna wystawa w Jabłoński Gallery (16 Woodstock St., London W1) prezentuje tym razem obrazy zgrupowane wokół jednego tematu. Jest nim brytyjski pejzaż. Sześciu artystów, od najmłodszego Noel Betowskiego (ur. 1952) po najstarszego Alfreda Stockhama (ur. 1933), przedstawiają sześć całkowicie odmiennych nań spojrzeń<sup>11</sup>.

Do malarstwa z końca XIX wieku, do malarzy wahających się pomiędzy naturalizmem a impresjonizmem, nawiązują niewielkie rozmiarami obrazki Jeremiego Galtona. Jego „Lipcowy spacer” (olej na tekturze), sprzedany jeszcze w czasie trwania wernisażu (£250), prezentował bezpieczny typ wakacyjnej sielanki. Nienagannie malowany, ale też nieryzykujący odkrywczość, był jednym z tych obrazów, jakie z konieczności wypełniają niewielkie galerie (nieustanny dylemat pomiędzy schlebieniem konserwatywnej w swych upodobaniach przeważającej części publiczności a własnymi ambicjami i poszukiwaniami, musi być chyba rozterką każdego twórcy).

Wiszące obok prace Duncana McLarena reprezentują przeciwległy kraniec możliwej interpretacji – abstrakcję. Jego gwałtowne linie ołówka (rysunki) podobnie jak szerokie pociągnięcia pędzla („Lyn y Fan”) kontrastują z kolei z ciszą i pokojem emanującymi z ostrożnie i precyzyjnie malowanych, utrzymanych w szarościach i ciemnych zieleniach obrazach Douglasa Wilsona. Jego nisko ścielące się światła, ostro malowane kontury i nasycone kolory, podobnie jak wybór tematów: – „Stary siewnik”, „Zimowy pejzaż” – z kikutami przemarzłych łodyg brukselki wśród śniegu, suche bodiaki i ostre liście ostu w innych krajobrazach – składają się na pogodną, pełną łagodnej zadumy nad przemijaniem i zmierzchem, medytację. Jeśli Wilson jest poetycko zadumany, to 10 lat od niego młodszy Bob Rhodes (ur. 1946) stara się być rzeczowo-analityczny. W swych malowanych na płótnie obrazach wykazuje znajomość fotorealistycznych tendencji lat 70-tych i bliską im fascynację dokumentacją. Podzielone na geometryczne pola i wypełnione wizualnymi impresjami jego obrazy są zapisami zmieniającego się krajobrazu z okolic Ironbridge, kolebki Rewolucji Przemysłowej w Anglii.

Wreszcie dwaj ostatni artyści: Noel Betowski, którego widoki pokrytych płytkami łupku dachów, szarego kamienia ścian wiejskich zabudowań Kornwalii i kamiennych murków dzielących pola, przy stosowaniu jasnej gamy kolorów i niezwyklego rozbicia plam na drobne elementy, dają dziwne wrażenie wysuszenia i braku nawet kropli wilgoci: i wreszcie Alfred Stockham, dla mnie najciekawszy z wystawiających. Jego intensywne w kolorach obrazy mimo swych niewielkich rozmiarów potrafiły być nieomal monumentalne, a maleńki olej, „Kredowe klify i ciemne chmury”, był mniej lub bardziej świadomie żartobliwą odpowiedzią na ogromne, romantyczne płótno z Tate Gallery – Jamesa Warda „Gordale Scar”.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 10.07.1986

## WYSTAWA ZRZESZENIA PLASTYKÓW

Zrzeszenie Plastyków Polskich w W. Brytanii zaprezentowało w galerii londyńskiego POSK-u swą letnią wystawę. Blisko siedemdziesiąt prac, w przeważającej części obrazów, jest dziełem 36 artystów. Z braku miejsca obrazy i grafiki ściśnięte na ścianach niewielkiej Sali, walczą między sobą o uwagę widza. Jak wiele tego typu prezentacji, tak i tę charakteryzuje eklektyzm, którego nie można niestety nazwać bogactwem<sup>12</sup>.

Trudności ze sprzedażą obrazów, rzeźb, a nawet grafiki połączone z naciskiem codziennych życiowych potrzeb powodują, że większość prezentujących się artystów traktuje sztukę raczej jako miłe hobby niż „poważne” zajęcie. W rezultacie następuje zerwanie związku pomiędzy sztuką a rzeczywistością i tak jak czynność malowania sprowadza się do kulturalnej formy relaksu, tak rola obrazu ogranicza się tylko do ozdabiania ściany. Oglądając takie dzieła, obdarzamy je komentarzem „ładny” albo „brzydki”, ale pozostawiają nas one obojętnymi, bo też niczego więcej od nas nie wymagają. Uwagi te są oczywiście bardzo ogólne i być może niesprawiedliwe wobec niektórych twórców, nie służą jednak do ganienia, a raczej stwierdzenia pewnej sytuacji, która jako krytyka sztuki musi mnie niepokoić.

Wśród 70 prac oglądaliśmy obrazy abstrakcyjne, jak sferyczną kompozycję Haliny Sukiennickiej, abstrakcyjne collage Aleksandra Wenera (również autora dwóch nieprzedstawionych rzeźb ze szkła), czy, bliską surrealistycznym, kompozycję Kazimierza Dźwiga; wśród przedstawiających pokazano pejzaże, martwe natury i portrety. Tadeusz Znicz-Muszyński w swych szpachlę malowanych pejzażach ocierał się nieomal o abstrakcję w stylu lat 60., podobnie abstrakcyjne podziały wprowadziła do swej martwej natury Janina Baranowska. Mieliśmy wspomnienia z przeszłości (Helena Waszczuk – „Poleszuk”) jak i wizję kosmosu („Kometa Halleya” J. Pietraszewskiej i liryczny, operujący zamglonymi znakami „Kosmos” Z. Pierzchała-Piaseckiej). Wiele było kwiatów, kilka portretów („Punk” Danuty Gierc zaskoczył mnie swą słodyczą).

Osobiście podobały mi się trzy obrazy Piotra Mleczko, odwołujące się do melancholicznej zadumy De Chirico i przetwarzające doświadczenia dwudziestowiecznej sztuki w indywidualny i wykazujący malarskie doświadczenie sposób. Ciekawy wydał mi się też „Sen” Tadeusza Wąsa, choć pozostałe jego obrazy zanadto chyba zawierzyły wirtuozijnemu użyciu impasta. Zaintrygowało mnie też „Kuszenie” E. Sotnik-Kondyckiej i dwie prace Kingi Kozerskiej: jej ceramiczne „Wodorosty” i „Persefona” – obraz pełen uroku, ale i dramatycznej tajemnicy.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 1.07.1986

## WYSTAWA IRENY JAKUBOWSKIEJ W LONDYNIE

Kolejną wystawę oglądać możemy w galerii londyńskiego POSK-u<sup>13</sup>. Tym razem to malarski dorobek zmarłej w październiku 1991 roku Ireny Jakubowskiej. Irena Jakubowska (z domu Czepulonis) była wilnianką. Na Wileńszczyźnie urodziła się przed osiemdziesięciu laty i tu na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie ukończyła studia polonistyczne. Zmienne koleje życia odciągnęły ją od stron rodzinnych. Jako oficer brała udział w Powstaniu Warszawskim, a po wyjściu z niemieckiej niewoli dołączyła się do oddziałów 2. Korpusu we Włoszech. Z nimi dociera do Anglii i tu już pozostała.

To, że możemy dziś oglądać jej przepojone liryzmem i szczególną wrażliwością na kolor prace, jest w dużej mierze zasługą odbytych w Londynie studiów malarskich pod kierownictwem profesora Mariana Szyszki-Bohusza. To on odkrył w artystce skrywaną pasję, której owoce oglądać możemy na wystawie.

Pokazano tu nam obrazy olejne, gwasze, pastele, obok prac wykonanych kolorowymi tuszami i rysunków, łączących ołówki i węgiel. W tym bogactwie, które niełatwo pomieścić w niewielkim przecież pomieszczeniu galerii, trudno zorientować

się co do linii rozwoju i ewolucji twórczości. Sprawiedliwe rozłożenie na ścianach galerii lepszych i słabszych prac powoduje co prawda, że każda ściana z równym zainteresowaniem przyciąga uwagę oglądającego, ale ktoś ciekawy chronologii ma tu nie lada kłopoty. Może jednak istotnie ważniejsze jest ogólne wrażenie, generalny kierunek, jaki upodobała sobie artystka. Nie jest to sztuka zawilej intelektualnej spekulacji czy ukrytej symboliki. Choć mamy tu przykłady szukania wizualnych odpowiedników idei i emocji („Zazdrość” i „Pycha”), to zmysłowa radość odczuwania świata leży u źródeł większości tych pejzaży i martwych natur. Nie ulega wątpliwości, że to, czym Jakubowska szczególnie potrafi czarować, to świeżość i liryczna delikatność szybkiego szkicu. Gdy w olejnych obrazach, być może przez sumienną powagę tej techniki, odnosimy niekiedy wrażenie braku decyzji niepewności, w lżejszej technice gwaszu czy pastelu triumfuje zwiewna ulotność, piękno światła i koloru. W wielu tych pracach odnajdziemy rodzaj dziecięcej nieomal, naiwnej bezpośredniości odczuwania, której tak nam brakuje, kiedy z upływającymi latami wszystko staje się tylko wspomnieniem rzeczy dawniej widzianych i nic już wokół nie istnieje samo w sobie, naprawdę. Tej świeżości odczuwania zdaje się poszukiwać niemal każdy artysta i to dzięki sztuce zdarza się nam czasami świat wokół znów ujrzyć po raz pierwszy. Irena Jakubowska tę szczególną radosną zdolność musiała widać posiadać na co dzień.

Szczególnie udany wydaje mi się szereg pasteli z 1967 roku („Wnętrza”), w których świeżym i lekkim barwnym plamom towarzyszy gra planów i dekoracyjne kadrowanie obrazu. Czuje się tu śródziemnomorskie powiewy Matisa, a bardziej jeszcze, przepojonej powietrzem sztuki Raoula Dufy. Choć może rokokowe linie fotela czy kanapy na jednym z pasteli to nie tylko hołd dla tych francuskich mistrzów, ale i echa porcelanowego rokoka ukochanego Wilna. Wystawa jest czynna do 29 stycznia.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 22.01.1993

## ARTYSTYCZNY SALON WIOSENNY

Zaniedbuję się z moimi relacjami z poloników wśród londyńskich wystaw. Otwarto właśnie kolejną domagającą się sprawozdania, choć zadanie to niełatwe. Myślę o dorocznej wystawie Stowarzyszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii, prezentowanej w galerii POSK-u do końca maja<sup>14</sup>.

Gęsto stłoczone na niewielkiej przestrzeni prace (jak zawsze malarstwo zdecydowanie tu dominuje) przedstawiają wielką różnorodność, dla której trudno znaleźć wspólny mianownik poza może niewielkim formatem i dostępnością ceny. Ta skromność nie jest rzeczą przypadku. Dla żadnego chyba z pokazanych tu artystów własna sztuka nie jest jedynym środkiem utrzymania, i niezbędność przebiccia się na wielkim rynku nie jest warunkiem dalszej egzystencji. Stąd też indywidualne wizje poszczególnych artystów zdają się pozostawać w izolacji od tamtego, odległego świata wielkich galerii i publicznych zakupów. Są wobec nich sceptyczne i nieufne. Jak większość potencjalnych klientów galerii w POSK-u, nie wielkich kolekcjonerów czy specjalistów, ale przeciętnych kulturalnych bywalców, artyści tu pokazujący szukają w sztuce ukojenia i ucieczki od gwaru świata.

Do wyjątków należą tu interesujące kserograficzne kolaże Władysława Szomańskiego, w których artysta sięga do współczesnych środków i tematów. Nie tylko posługuje się gotowymi fotografiami prasowymi, odwołującymi do aktualnych tragicznych wydarzeń na Bałkanach, ale poprzez tanie i „nędzne” medium fotokopii



komentuje banalną i tanią codzienność tej realnej ludzkiej tragedii. Ta otwartość i odwaga odejścia od uświęconych tradycją szlacheckich technik artystycznych zdają się być dowodem młodzieńczej ciekawości świata i dociekliwości niezezwalającej prawdziwemu artyście na zamykanie się w kręgu bezpiecznych i sprawdzonych środków i tematów. Ta postawa odróżnia te skromne grafiki od pozostałych. Piotr Mleczko w ekspresjonistycznym „Zakładniku” również podejmuje temat współczesny, za co mu chwala, ale olejna technika, którą stosuje, i centralna kompozycja sprawiają, że obraz nabiera heroicznego patosu i monumentalnej pomnikowości. Uwzniesiony, traci coś z bolesnego konkretności, uzyskując bardziej ponadczasowy symboliczny wymiar.

Ta tęsknota za czymś stałym, niepodważalnym w naszych czasach zmiennych, dwuznacznych i kwestionujących wszystkie normy rodzi wśród niektórych artystów i wielu miłośników sztuki uwielbienie dla techniki starych mistrzów i mozolnej pracowitości. Nawet gdy nie mamy wyrobionego zdania co do wartości dzieła, pracochłonna technika wykonania gwarantują nam, że nikt nas tu nie nabiera i artysta spędził nad płótnem czy deską wiele długich godzin. Tę gwarancję daje nam „Martwa natura z winogronami i truskawkami”, malowana przez K. Jardel-Harvard, prawdziwy popis wirtuozerski techniki, przypominający nieco w swym zimnym weryzmie niedawno oglądane w Tate Gallery prace Otto Dix’a. Warsztatową perfekcją, cenną wśród dzieł o szczerzej intencji, ale nie zawsze profesjonalnym poziomie wykonania, odnajdziemy też w romantycznie nastrojowych fotografiach — pejzażach Andrzeja Passa.

Na przeciwnym (do chłodu perfekcji) biegunie znajdują się ci artyści, którzy zawierzają bardziej spontaniczności przeżycia i wykonania. Rezultatem tej postawy jest często liryzm sztuki naiwnej, jak w „Rodzinnym domu na Wileńszczyźnie” Miriam Balusz i w skonstruowanym z muszli assamblażu „Morska bryza” Stanisławy Hopko. Znamienny jest tu też olejny „Pejzaż morski” Jadwigi Pietraszewskiej, abstrakcja płynącego światła, metafora czystego odczucia, w którym nie ma miejsca na formę i wszystko staje się doznaniem i emocją. Rzeźbiarskim odpowiednikiem tych czystych doznań światła są na wystawie abstrakcyjne kolorowe szkła Aleksandra Wernera. Więcej konstrukcji odnajdziemy u Haliny Sukiennickiej, w której obrazach istotną rolę odgrywają też faktury.

Nie sposób odnotować każdego z 25 wystawiających tu artystów. Nie ma tu subtelnego płócien Janiny Baranowskiej, ale są pełne mocnych kolorów, zdecydowane w egzekucji dwa obrazy Jana Wieliczki. Są swobodne i pełne siły studia aktów Marii Hutton i geometrycznie dekoracyjne płótna Zofii Kobylańskiej. Zastanawia, czy odbite w stu egzemplarzach (laserowe odbitki olejnego pastelu?) klasycyzujące prace Mary Kamockiej nie zdobyłyby więcej klientki, gdyby cena każdej nie wynosiła 150 funtów. Nie przekonały mnie niewielkie i przypominające teatralne makiety, rzeźby Jerzego Stockiego, których większy wybór mogliśmy niedawno oglądać na wystawie prezentującej też obrazy innej uczestniczki obecnego pokazu — Elżbiety Lewandowskiej.

Kłopot w tym, że właściwie trudno zganić cokolwiek. Zdaję sobie sprawę, że na każdej zbiorowej wystawie poszczególne prace walczą pomiędzy sobą, niwelując się wzajemnie i niszcząc. Wychodzę, doceniając indywidualny wysiłek każdego z twórców, a przecież nie mogę opędzić się myśli, że z takiego czy innego powodu żadna z pokazanych prac nie tylko nie wstrząsnęła mną ani nie zachwyciła, ale nie wiem nawet, czy któraś próbowała to uczynić.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 25.05.1993

## ŚWIETLISTE LABIRYNTY JANINY BARANOWSKIEJ

Wśród wystaw polskich artystów, jakie tego lata trzeba koniecznie zobaczyć, jest duży pokaz obrazów Janiny Baranowskiej, do 28 sierpnia prezentowany w Ośrodku Kultury Polskiej przy Portland Place w Londynie (równolegle pokazywana jest też inna wystawa w Woburn)<sup>15</sup>.

Janina Baranowska należy nie tylko do najważniejszych naszych malarzy wśród tych osiadłych od wielu lat na brytyjskiej wyspie, ale i do najbardziej lubianych. Wieloletni sekretarz, a następnie prezes Związku Polskich Artystów w Wielkiej Brytanii, obecnie opiekuje się galerią w londyńskim POSK-u, przede wszystkim jednak tworzy. Zajmuje się malarstwem i grafiką na co dzień, a nie wyłącznie od święta, kreując swój własny indywidualny świat.

Urodzona w Grodnie, aresztowana w roku 1940 i deportowana w głąb Rosji, z wojskiem polskim wydostała się na Bliski Wschód. Do Londynu dotarła w roku 1946 i rok później studiowała już malarstwo na London Borough Politechnic (1947–1950) jako uczennica Davida Bomberga. W latach 1951–54 kontynuuje naukę na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie, uzupełniając ją później w dziedzinie grafiki i ceramiki w Putney School of Art.

Malarstwo Janiny Baranowskiej ewoluowało i zmieniało się z upływem lat, choć nie mieliśmy jak dotychczas okazji zobaczenia całości tej długiej drogi. Prowadziła ona od obrazów abstrakcyjnych, początkowo geometrycznych, później ekspresjonistycznych, poprzez powrót do geometrii, aż do obecnej fazy przepojonych światłem wizerunków codzienności, łączących abstrakcję geometryczną z figuracją. Trudno byłoby taką retrospektywną wystawę zorganizować, bo ogromna większość płócien rozeszła się po świecie wraz z tymi, którzy przez lata je kupowali – od Anglii, Francji, Belgii, Norwegii, Monako, Watykanu i Polski po Stany Zjednoczone, Australię, Południową Afrykę i Wenezuelę.

Przyjrzyjmy się więc obecnej wystawie, która gromadzi skromny wycinek twórczości – obrazy z ostatnich czterech lat (z wyjątkiem „Polowania” z roku 1985).

Znamienną cechą tych obrazów jest dialog na pół ukrytej abstrakcyjnej gry rytmów i podziałów z przedstawieniami poetyckich scen codzienności. Idea geometrii ukrytej w otaczającym nas świecie ma swą długą tradycję, sięgającą Pitagorejczyków. Ich zwolennicy jak i kontynuatorzy, od Platona po twórcę matematycznej teorii katastrof René Thoma, głosili idee obecnego w naturze porządku, opartego o liczbę i miarę. Dzisiejsi cybernetycy, pracujący nad matematycznymi modelami zjawisk, szukający algorytmów opisujących procesy ewolucji lub rozwoju rośliny, są kontynuatorami tej starożytnej pitagorejskiej tradycji. Miała ona swych zwolenników i wśród artystów, od budowniczych świątyń, którzy opierali plany swych budowli na zasadach świętych proporcji, po Mondriana, dla którego pionowe i poziome podziały obrazu były wyrazem leżącego u podstaw świata dialogu pary elementarnych jakości, tego, co aktywne i co bierne, tego, co męskie i co kobiece itd.

Geometria w obrazach Janiny Baranowskiej nie jest jednak oparta na uprzednio założonej rygorystycznej siatce podziałów i proporcji, jak ma to miejsce na przykład we wczesnych pracach jej nauczyciela Dawida Bomberga czy w pokazywanych niedawno w Whitechapel Gallery obrazach kubisty Juana Grisa. W ich przypadku figuratywne elementy obrazu – osoby czy przedmioty wynikają z geometrycznych podziałów; ukryta geometria jest pierwotną wobec świata natury, tak jak świat platońskich idei jest pierwotny wobec ułomnego i niedoskonałego świata zjawisk.

U Baranowskiej rzecz ma się inaczej. Tu piony i poziomy prostokątnych płaszczyzn, tworzących dziwny krystaliczny labirynt, są jakby równoległe do świata zjawisk, nakładają się nań niezależną siecią podziałów. Malarka tłumaczy, że u źródła tej dwoistości leży obserwacja oglądanych przez szybę widoków i nakładających się na nie odbić architektonicznych elementów naszego otoczenia (z właściwą im geometryczną strukturą).

W niektórych obrazach przedstawiona na nich kobieta sama zdaje się obserwować ten szczególny optyczny efekt, jak choćby w scenach z wnętrza kawiarni (na obecnej wystawie „Samotność” z 1993) czy w „Widoku z okna”. Niekiedy odbicie jako temat płótna ujawnia się też jako metafora, jak w obrazie „Garderoba teatralna” z aktorką dokonującą makijażu przed lustrem, sugerującym skojarzenia odbicia z grą, iluzją i przebraniem.

Motywy refleksów, ech i powtórzeń znajduje się w centrum aktualnych zainteresowań malarki i stosuje go zarówno w miejskich widokach, jak i w przedstawieniach natury, odnajdując prostolinijne i koliste refleksy na wodzie jeziora czy w kroplach deszczu („Gęsi i ulewa nad jeziorem Wimbledońskiego Parku”, „Słoneczny deszcz w Kingston”, „Polowanie”). Stopniowo geometryczna struktura „refleksów” uniezależnia się od swych pierwotnych źródeł w obserwacji i staje się istotnym formalnym elementem komponowania obrazu — wprowadza rytmy i buduje przestrzeń.

Odgrywa też dużą rolę w budowaniu poetyckiego znaczenia obrazu. Poprzez tajemniczą równoległość świata czystej geometrii i świata codzienności sugeruje niewystarczalność dosłownego naturalistycznego opisu rzeczywistości, odrealnia sceny dnia codziennego, nadaje wagi, zachęcając do dostrzeżenia w nich nie tylko dosłownej zewnętrznej warstwy, ale i metafor, znaków na dziwnej prześwieconej słońcem szachownicy życia.

Ulubiony przez malarkę spokojny świat domu i natury („Łabędzie lądujące na jeziorze w Wimbledońskim Parku”, martwe natury, „Kąpiel” itp.) nie ogranicza repertuaru jej tematów. Obrazy takie jak „Wyścigi”, „Polowanie”, „Upadek na przeszkodzie”, „Zapasy”, „Tresura tygrysów” czy „Karuzela” świadczą o tym, że Baranowska nie obawia się przedstawiać bardziej dynamicznych i dramatycznych aspektów życia, choć woli przebrać je w poetyckie metafory.

W ostatnim czasie ekspresyjny ładunek i temat staje się bardziej widoczny. W „Pieśni miłosnej” pojawia się dramatyczne napięcie, uzyskane poprzez pełen emocji gest piosenkarki i kontrast jej wielkiej czerwonej postaci z małą ciemną sylwetką mężczyzny w dali. Dramat jest też tematem ostatniego z pokazanych na wystawie płócien — „Pożaru”. Pożar domu, tej centralnej w twórczości Baranowskiej metafory szczęścia i radości (z kotem i imbrykiem pełnym pachnącej herbaty), jest czymś w jej twórczości niezwykle. Te mroczniejsze nastroje odczuwamy też w „Samotności” i „Autobusowym przystanku”. Nawet w nich nie rezygnuje jednak artystka z wibrującej świeżości swych świetlistych kolorów, których sława przyniosła zamówienia na witraże w kościele św. Andrzeja Boboli w Londynie. „Przejście podziemne” (1990), jeden z najpiękniejszych obrazów wystawy, dobrze wyraża te tak niezbędną każdemu nadzieję, którą żyją płótna Baranowskiej, nadzieję, że nawet jeśli chwilami idziemy w mroku, zmierzamy przecież ku światłu i jasności.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 8.07.1993

## POSZUKIWANIA PIOTRA MLECZKI

Dla wielu czytelników „Dziennika” Piotr Mleczek, którego najnowsze obrazy oglądamy w galerii POSK-u w drugiej połowie września, nie powinien być postacią nieznaną<sup>16</sup>. Jeden z ciekawszych polskich malarzy, działających w Wielkiej Brytanii, zasłynął w latach sześćdziesiątych dzięki swym obrazom o tematyce obozowej. Artysta, urodzony w roku 1919, podczas kampanii wrześniowej dostaje się do niewoli. Wojenne lata spędzone w obozie jenieckim graniczącym z obozem koncentracyjnym stały się wstrząsającym przeżyciem, które na długie lata zadecydowało o dramatycznym i pełnym ekspresji charakterze jego twórczości. Profesjonalizm i wysokie walory malarskie zawdzięcza Piotr Mleczek szkole Sir Johna Cassa, gdzie studiuje w latach 1950–54 i własnej pracy nad technikami starych mistrzów. Po kilku wystawach zbiorowych w Anglii i za granicą w roku 1961 przychodzi indywidualny pokaz w jednej z najważniejszych galerii ówczesnego Londynu, słynnej Grabowski Gallery. Okres drapieżnych figuratywnych obrazów pełnych ekspresji i głęboko przeżytej rozpaczki należy niewątpliwie do najciekawszych w jego twórczości. Jej żarliwa intensywność musiała z czasem ustąpić pod naporem świeżych doświadczeń i przeżyć.

Po dłuższej, blisko 10-letniej przerwie, Piotr Mleczek wraca do malarstwa z początkiem lat 80. Na korytarzu parteru POSK-u, nieopodal księgarni, zobaczyć można świetne płótno „Chrystus i rycerz” z roku 1983, jedno z pierwszych powstałych po przerwie w twórczości. Metaforyczna scena w swym teatralnym zaaranżowaniu i bogactwie detali przypomina pełen rekwizytów i narracji ekspresjonizm Niemca Maxa Beckmanna. Jest w niej coś i z melancholii Giorgia Chirico, ale pamiętając o ludowej sztuce okolic Tarnowa i beskidzkich dolin, kraju dzieciństwa Mleczi, nie sposób nie dostrzec i rodzimych korzeni jego sztuki.

Obecna wystawa prezentuje nowe poszukiwania malarza. Uderza w niej różnorodność kierunków, w jakich artysta zdaje się zmierzać w poszczególnych obrazach. Dysponuje wieloma wcieleniami, nie bardzo mogąc zdecydować, które z nich odpowiada mu najbardziej. Jest więc Mleczek malujący zdecydowanymi liniami dziwne, fantastyczne „scenografie”, jak w „Strażnikach”, obok szlachetnego swymi ciemnymi laserunkami i wyciszonego ekspresjonizmu obrazu „Co los zdarzył”. Jest surrealistyczny twórca kolaży, włączający w swe płótna gotowe wizerunki (np. obraz „Numer licytacyjny 1497 z wklejonym zdjęciem Mony Lizy) obok klasycyzującego nieomal świetlistego rygoru ponadczasowych „Piękności w kąpieli I” o intrygującej zwodniczej kompozycji.

Radykalnym porzuceniem wcześniejszej twórczości malarza są płótna abstrakcyjne. Obraz traktowany jest w nich jako formalna gra dynamicznych rytmów, łuków i linii prostych.

Przypomina tym trochę początki drogi ku abstrakcji w kręgu kubizmu, a bardziej jeszcze ponowny powrót do tych tendencji w europejskiej sztuce w latach pięćdziesiątych. Nacisk położono tu na formę. Przyzwyczajeni w obrazach Mleczi do silnej obecności treści, do politycznego i społecznego zaangażowania, ten formalizm jego obrazów abstrakcyjnych odbiera się jako oddalenie się od spraw tego świata, a raczej pogodzenie się z nim, akceptację i próbę zwrócenia się ku pozytywnym jego aspektom. Większość z figuratywnych obrazów, pokazywanych na wystawie, zdaje się poświadczać tę pogodniejszą wizję. Razem z nią powracają też tradycyjne tematy: martwa natura, portret, pejzaż. Ożywa też światłem paleta kolorystyczna malarza.

rza. Ale choć wszystko wydaje się teraz jasne i oczywiste, a w najbliższych obrazach powinniśmy oczekiwać od mistrza kolorowych bukietów i uśmiechniętych kobiet, niespokojny duch artysty nie pozwala mu do końca pogodzić się z tym pogodnym i wyrozumiałym uśmiechem. Duży obraz „Motocykliści” (jeden z najlepszych na wystawie i malowany stosunkowo niedawno, bo w 1992 roku) przedstawia parę w surrealistycznych, niepokojących „zbrojach”. Ten metaforyczny portret współczesnych „Hells Angels”, „Punks”, a może po prostu motocyklowych kurierów w swej groteskowej teatralności i zwróceniu ku współczesności przypomina dawniejsze obrazy. Jest świadectwem wciąż drzemiących w artyście tęsknot do opowieści i nie zadowala się samym kolorem i formą. Groteskę i żart dostrzeżemy zresztą i w innych pracach. Kierunek ten jest być może przeznaczeniem malarza. Płótna wzbogacone o świetlisty kolor, ale niepozbawione satyry (takie jak doskonałe „Ascot 1983”) są moim wyborem. Jakiego dokona sam artysta i którą z wciąż otwartych możliwości ewolucji swego malarstwa uzna za przekonywująco swoją i wartą pogłębienia, pokaże dopiero przyszłość.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 28.09.1993

## GALERIA POSK-U

Wśród krótkich recenzji wystaw plastycznych, jakie pojawiają się na łamach „Dziennika” i „Tygodnia Polskiego”, znaczna część jest sprawozdaniami z pokazów, jakie prezentuje galeria londyńskiego POSK-u. Jakkolwiek by oceniać indywidualne tutejsze wystawy, nie ulega wątpliwości, że miejsce to odgrywa istotną rolę w kulturalnym życiu polskiego środowiska. Dla wielu wpadających tu po drodze na pierogi, do klubu czy do polskiego teatru ta mała salka o małych ścianach jest jedynym miejscem bezpośredniego kontaktu z obrazem, rzeźbą czy grafiką. Dla niektórych, oby ich było jak najwięcej, to okazja do zakupu dzieła sztuki. Ceny tu przecież naprawdę niewysokie. Dla innych wreszcie to ważne, a czasem jedyne miejsce, gdzie mogą pokazać owoce swych artystycznych pasji.

Galeria ma za sobą już ponad dwadzieścia sześć lat istnienia. Jej początków szukać należałoby zapewne jeszcze w latach sześćdziesiątych, kiedy to powstała idea stworzenia przy POSK-u stałej kolekcji współczesnej sztuki polskiej. Zbiór ten złożony z darów naszych artystów działających w Wielkiej Brytanii zawiera dziś szereg dzieł polskich twórców o tak ustalonej renomie, jak Tadeusz Ruskowski, Feliks Topolski, Stanisław Frenkiel czy Janina Baranowska.

Trudności finansowe spowodowały, że w latach siedemdziesiątych sala na parterze budynku, przeznaczona już na galerię, musiała czekać na wykończeniowe roboty, ale hojna darowizna £2000 przez anonimowego rodaka pozwoliła ostatecznie na otwarcie galerii 17 kwietnia 1977. W roku ubiegłym minęło więc niepostrzeżenie ćwierćwiecze jej pracowitej działalności. Uznając ważność tego miejsca, zarząd POSK-u od dwóch lat przeznacza sumę £1000 rocznie na cele galerii. Umożliwiło w tym roku remont sali i bieżącą informację o odbywających się tu wystawach w ogólnie dostępnym bezpłatnym brytyjskim miesięczniku „Galleries”.

Kierownikiem galerii (funkcja ta absorbująca niemało czasu pełniona jest nieodpłatnie) przez pierwsze dziewięć lat jej istnienia była malarka Halina Sukiennicka. Obok szeregu pokazów z dzieł kolekcji POSK-u (obecnie wiele z tych płócien zobaczyć można na ścianach sal, korytarzy i klatce schodowej budynku, gdzie jako stale

eksponowane uzupełniają czasowe wystawy galerii) sale galerii umożliwiły też prezentacje działalności różnorodnych stowarzyszeń i organizacji polskich w Wielkiej Brytanii niekoniecznie związanych ze sztuką. Takimi były też wystawy historyczne jak niedawna, z okazji rocznicy Konstytucji 3 Maja, zorganizowana przez Bibliotekę Polską w Londynie w roku 1991. Trzonem działalności galerii są i były jednak wystawy plastyczne. Od roku 1986 obowiązki kierownika przejęła Janina Baranowska, znana polska malarka i prezes Stowarzyszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii. Galeria POSK-u nie jest i nie powinna być miejscem umożliwiającym prezentacje wyłącznie członków tego związku, choć jest rzeczą naturalną, że wielu z nich miało tu swe indywidualne wystawy. Dość przypomnieć pokazy obrazów Piotra Mleczki, Danuty Gierc, Mariana Szyszko-Bohusza, Zofii Kobylińskiej, Haliny Sukiennickiej, Elżbiety Lewandowskiej, Jerzego Stockiego i wielu, wielu innych. Dwa razy w ciągu roku prezentuje się tu też zbiorowe wystawy członków Stowarzyszenia, choć szczupłość miejsca musi bez wątplenia skazywać te pokazy na uciążliwe zagęszczenie, a artystów na selekcję prac pod kątem powierzchni, jakie zajmują.

Wystawami były retrospektywne pokazy twórczości polskich projektantów, użytkowych i architektów w Wielkiej Brytanii jak Władysława Szomańskiego, Jana Kępińskiego czy Jerzego Lohmana. Ubolewać należy, że dokumentacja twórczości innego artysty z tej branży, Zygmunta Kowalewskiego, przygotowana do pośmiertnej wystawy w galerii, zaginęła w niewyjaśnionych okolicznościach. Wystaw, przedstawiających dorobek pokolenia polskich twórców, działających na brytyjskiej wyspie, ich współtworzenia kultury brytyjskiej, chciałoby się widzieć więcej, ale też prezentacje takie wymagałyby przygotowania i opracowania, na które ani twórców, ani galerii nie stać. O ile materiały rękopiśmienne i dokumenty literackiego życia polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii są gromadzone i przechowywane, o tyle środowisko plastyków nie ma, o ile wiem, miejsca dla przechowania dla dokumentów i świadectw swej działalności. Tym cenniejsze są wszelkie próby nie tylko prezentowania aktualnej twórczości poszczególnych artystów, ale i bardziej historycznej całościowej prezentacji, jak w wypadku małych retrospektyw twórców.

Niskie opłaty, jakie ponosi artysta za prezentację swych prac w galerii POSK-u (£36 + VAT za tydzień dla Polaków z kraju i członków Stowarzyszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii, £48 + VAT dla pozostałych), umożliwiają pokazy artystom z Polski. Wielu z nich reprezentuje młodsze pokolenie twórców, wprowadzając niekiedy ożywczy powiew nowszych trendów i poszukiwań rzadziej obecny w polskim środowisku emigracyjnym. Taką odświeżającą wystawą był dla mnie niedawny pokaz sitodruków Ewy Gorgon z Torunia. Inna rzecz, że czasem zdarzają się tacy, żerują na plastycznym niewyrobieniu części odbiorców i ich sentymentalnych skłonnościach, próbują sprzedawać w galerii pseudonowoczesne bohomyzy, opatrzone patriotycznymi tytułami. Plastyczne upodobania większej części naszej publiczności są raczej tradycyjne, a Galeria ściśle związana z POSK-iem musi pozostawać w kontakcie ze swą publicznością. Gustom tym jednak nie tylko ulega, ale i na nie wpływa. Im szerszy wachlarz artystycznych propozycji, prezentowanych przez galerie, tym większe szanse na odkrycie nowych estetycznych doświadczeń. Dobrze więc, że obok artystów polskich wielokrotnie pokazywali tu swe prace zarówno Anglicy, Szkoci i Irlandczycy, jak i artyści z Francji, Niemiec, Gruzji, a nawet Japonii. Prace niektórych, jak choćby zachwyconej naszym krajem dziennikarki Barbary Chandler, która już dwukrotnie pokazywała w POSK-u swe fotografie z podróży do naszej ojczyzny, związane są z Polską i Polakami, ale nie jest to regułą.

Sam charakter prac pokazywanych w POSK-u jest bardzo zróżnicowany. Dominują tradycyjne obrazy olejne, rysunek i akwarela, ale pokazywano tu i prace graficzne (jak choćby ciekawa i rozkupiona wystawa polskich grafików ze środowiska katowickiego), fotografie, kolaże, plakaty, rzeźbę (wystawa Wernera, Stockiego, Bobrowskiego i Mleczki), gobeliny, witraże, obrazy malowane na szkłe, ceramikę i biżuterię, a nawet wytwory rzemiosła, jak w ostatniej wystawie, gdzie obok swetrów i poduszek w kształcie kotków i motyli mogliśmy oglądać kompozycje z muszelek i obrazy wyszywane krzyżykami. Niewątpliwym eklektyzm i brak ściśle wyznaczonego programu wynika z szerokiego zakresu funkcji, jakie ten niewielki pokój na parterze POSK-u pragnie spełniać. Chciałoby się niekiedy silnej ręki i większej selekcji w wyborze pokazywanych prac, ale też demokratyczne zasady i potrzeba zaspokojenia bardzo różnych, niekiedy przeciwstawnych zadań decydują o jej specyficznym charakterze. Że nie brak chętnych do wystawiania tu, świadczy zapelniony do 1995 roku kalendarz wystaw. Inna rzecz, że w miejsce niektórych chciałoby się obejrzeć tu i twórczość tych z polskich artystów, którzy to miejsce omijają. W drugim ćwierćwieczu istnienia życzą więc Gallerii POSK-u rosnącego prestiżu i uznania dla swej działalności.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 26.11.1993

## STRASZLIWE POCAŁUNKI POD SKLEPIENIAMI KATEDR

Tuż obok londyńskiej stacji metra Borough, w podziemiach odrestaurowanego wiktoriańskiego magazynu, otworzono pod koniec listopada nową galerię „Studio Sienko” (57A Lant Street)<sup>17</sup>. Jej właścicielką i kierowniczką jest polska artystka, absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i londyńskiej Royal Academy of Art, Olga Sienko Tutton. Inauguracyjna wystawa prezentuje prace jednego z mistrzów polskiej grafiki artystycznej pierwszej połowy bieżącego stulecia – Konstantego Brandla, którego twórczością Olga Sienko zainteresowała się jeszcze podczas studiów w Polsce.

Urodzony w Warszawie w roku 1880 Brandel studiuje co prawda na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, ale na stałe życie wiąże go z Paryżem. Wyjeżdża tam jeszcze w roku 1903 i zostaje już na zawsze, aż do śmierci w grudniu 1970 roku. Dziedzina, której niemal bez przerwy się poświęcił, była grafika, a ściślej akwaforta i sucha igła – pełne gęstych, cienkich linii techniki grafiki w metalu. Należy co prawda do pokolenia Picassa (o rok zaledwie od niego starszy, trzy lata po Hiszpanie przybywa do Paryża), ale pozostanie na zawsze zafascynowany szczególnie *fin-de-siecle*’ową atmosferą snu, marzenia i subtelnego erotyzmu, bliższą zapewne epoce symbolizmu lat 1880 – tych niż drapieżnej i zafascynowanej instynktem i barbarzyńską surowością sztuce początków XX wieku. Sama też technika, metalowe płytki ryte w zaciszu pokoju, odbijane na niewielkiej prasie, jest wyborem artysty intymnego, zamykającego się w sobie, zgodnego na wąski krąg przyjaciół i wielbicieli. Takim artystą był w istocie Konstanty Brandel.

Nie znaczy to, że był całkowicie nieznan. Po pierwszych wystawach w 1907 w Warszawie i Paryżu, przez kolejne lata uczestniczył jeszcze w wielu pokazach w Polsce i Francji, wystawiając też w Pradze, Filadelfii, Nowym Jorku, Rzymie, Budapeszcie, Brukseli, Meksyku, Buenos Aires, Florencji, Zagrzebiu, Sofii, Moskwie, Lwowie i wielu miastach niemieckich.

Blisko czterdzieści pokazanych na wystawie prac jest dobrym, choć z natury rzeczy ograniczonym, przeglądem twórczości artysty. Do najsłynniejszych należą architektoniczne wizje Brandla, zainspirowane wnętrzem gotyckich świątyń („Notre Dame II” 1907, „Witraże” c. 1910, „Katedra w Meaux” c. 1920). Przedstawiane w niezwykle oddolnych perspektywach, kombinowanie z różnych spojrzeń i kierunków, dają w rezultacie na wskroś osobistą, nieomal abstrakcyjną wizję kryształowej świątynnej przestrzeni. Jak w słynnej barcelońskiej katedrze Gaudiego, pochodzącej z tej samej epoki co grafiki Brandla, gotycka budowla, jej żebrowania, pinakle, rozety, sklepienia i podpory tracą właściwą im inżynierską logikę konstrukcji i stają się irracjonalną i tajemniczą, żyjącą scenerią halucynacji lub snu („Notre Dame II” 1907).

Takie przestrzenie, uciekające w głąb dale, dalekie echo wywołanych opium architektonicznych wizji XVIII-wiecznego mistrza Piranesiego, tworzy też Brandel z elementów innych stylów jak w „Duchu baroku” (c. 1914) lub „Pogrzebie własnym” (1913–15). W tym ostatnim architektura staje się scenografią dla tajemniczej ceremonii: pomiędzy klasycyzującymi grobowcami świątyni dostrzegamy leżący w powietrzu małe kondukt nagich nimf i satyrów, unoszący trumnę z ciałem artysty. Dziwna to świątynia, w której tak dobrze czują się pogańskie boginki, dziwniejszy jeszcze grobowiec z grafiki o tym samym tytule („Grobowiec” c. 1913). W jego ciemnej niszy, między kolumnami, na których klęczą zakrywające sobie oczy anioły, naga para leży złączona w miłosnym uścisku; stopień niżej inna znużona i śniąca, wyczerpana już i syta rozkoszą. To połączenie erotyki i śmierci znamienne jest dla przelomu wieków. Znajdziemy je zarówno u Malczewskiego (wyrażone językiem akademickiej formy), jak i u Muncha (odrzucającego akademicką teatralność na rzecz bardziej bezpośredniej, surowszej ekspresji). Brandel, jak Malczewski, ceni swe rzemiosło, nie odrzuca kultury, woli formy wyszukane i teatralne, jest raczej kontynuatorem niż rewolucjonistą. W „Gotyckim pocałunku” para namiętnych kochanków zdaje się poruszać jak w tańcu; płaszcz średniowiecznej damy wije się i skręca, jakby poruszany „wiatrem namiętności”; skrzydlaty hełm rycerza przypomina rekwizyt z opery Wagnera. Ta sztuczność przebrania może niektórych drażnić, ale ileż tu miejsca na niuanse i subtelności.

Naga para w „Straszliwym pocałunku” (1911) przypomina chimery z obrazów Malczewskiego. Zwierzęce i namiętne postacie odchodzą od reguł poprawnej akademickiej anatomii, by lepiej oddać liniami wyginających się miękkich ciał fantastyczną erotyczną wizję. Nie sposób odmówić jej indywidualności i siły.

Brandel rzadko spogląda wokoło na skłóconych, warczących i walczących między sobą bliźnich („Psy – ludzkość” 1919). Woli marzyć. Zaludnia ziemię faunami, pegazami i nimfami. Często patrzy w górę, ku niebu. Pomiedzy wyniosłymi wieżami Notre Dame i Łukiem Triumfalnym dojrzy przelatującą pod niebem Paryża wspianą kwadrygę i powożące końmi nagiego młodzieńca („Wielka Kwadryga” 1928). Nietrudno artystycznie zarzucić, że ucieka od świata, ale w piękne ucieka krainy.

Ten samotny i fascynujący twórca, mimo dużej pośmiertnej retrospektywy w warszawskim Muzeum Narodowym w roku 1977, wciąż pozostaje niewystarczająco znany. Dobrze więc, że dzięki staraniom nowej galerii i siostrzeńcowi artysty, londyńczykowi Witoldowi Leitgeberowi, właścicielowi prezentowanych prac, dzieła te możemy oglądać, a nawet zakupić. W galerii nabyć też można dwa obszerne katalogi z warszawskich wystaw w roku 1977 i z 1990.

Obecna wystawa otwarta jest do 22 grudnia. Zachęcam.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 14.12.1993



## KRAKOWSKA GRAFIKA W LONDYNIE

Znowu przychodzi mi pisać o Krakowie i znów o Akademii Sztuk Pięknych. Tym razem jednak nie o Stanisławie Frenkle, honorowym profesorze uczelni, ale o kontaktach tamtejszego wydziału grafiki artystycznej z podobnym departamentem Szkoły Sztuk Pięknych na londyńskim Wimbledonie.

Dzięki staraniom krakowskich kolegów, w marcu tego roku jedna z galerii podwawelskiego ogrodu zaprezentowała wystawę grafik studentów i profesorów z Wimbledonu. W rewanżu, możemy teraz w Londynie oglądać podobny pokaz krakowskiej uczelni. W dniach od 11 do 21 maja wystawa (podzielona na dwie części) prezentowana była w Wimbledon Library i w przestronnym hallu wydziału grafiki tutejszej School of Art. Od 25 maja do 3 czerwca przejęła ją Foyer Gallery Szkoły Sztuk Pięknych w Croydon. Warto zobaczyć.

Krakowska Akademia Sztuk Pięknych jest najstarszą taką uczelnią w Polsce i z tego środowiska wyszło wielu wybitnych grafików. Dość wspomnieć tu pioniera polskiej grafiki artystycznej w metalu, Józefa Pankiewicza, mistrza litografii Leona Wyczółkowskiego, czy niedawno pokazywanego w Londynie (Senko Gallery) poetę i wizjonera akwaforty i suchej igły, Konstantego Brandla. Te świetne tradycje kontynuowane są do dziś. O ile Warszawa kojarzy się nam przede wszystkim z grafiką użytkową, uczelnia krakowska, choć i posiadająca i swój wydział projektowania (ilustracja książkowa, plakat, film animowany, fotografia, rysunek) przywodzi na myśl operującą poetycką metaforą grafikę artystyczną uprawianą w „szlachetnych” technikach: akwaforty, litografii i drzeworytu. Nie bez powodu to, od roku 1960, Kraków gości regularnie Ogólnopolskie Biennale Grafiki Artystycznej, które od 1966 roku jest imprezą międzynarodową.

Tradycyjnie dla Krakowa, na londyńskiej wystawie dominują techniki metalowe, przede wszystkim akwaforta, znakomicie rozwijana tu przed wielu laty przez Mieczysława Wejmana. Dziś profesorami są jego uczniowie. Uwagę widzów przyciągają precyzyjne w swej oszczędnej kresce akwaforty dziekana wydziału grafiki profesora rysunku, Jacka Gaja. „Drabiny” (1966) i „Akademia” (1967) – z tłumem swych groteskowych bohaterów o wielkich głowach i nagich ciałach w swej drapieżnej metaforyzacji świata sięgają wspaniałej tradycji Francesco Goi. Nie wstydzę się swych literackich asocjacji. Inna rzecz, że chętnie zobaczyłbym i przykład którejs z nowszych prac artysty, tak jak możemy to zrobić w wypadku profesora Andrzeja Pietscha. Obok jego kolorowej akwaforty „Aktorka III” (1965), która w płynnych liniach i stylizacji biologicznej formy ma w sobie wiele z ducha odkrywających secesję lat 60., możemy też zobaczyć „Aktorkę – V” z roku 1991. W miejsce dekoracyjnego bogactwa mamy wspaniałą monumentalną formę widzianą z tyłu kobiecej głowy. Linearne sploty włosów kontrastują z malarsko traktowanymi, fakturalnymi partiami pleców. Grafika – oszczędna i prosta – jest jedną z piękniejszych prac wystawy.

Do profesorskiego grona należy i Stanisław Wejman, godnie kontynuujący tradycje swego ojca. O ile kolorowe akwaforty Pietscha odbijane są z jednej płyty, której poszczególne partie założone są różnymi kolorami farb, o tyle Stanisław Wejman drukuje swe nieco sarkastyczne sceny (ukręcanie głowy gęsi w „Idą święta” czy postać psa i jego pana w akwafortie „Micha”) – z kilku płyt. W tej skomplikowanej technice znajduje kontynuatorów wśród asystentów i uczniów. Pełne ekspresjonistycznego wyrazu są akwaforty Dariusa Vasiny („Nocny lokal”) czy meksy-

kańskiego studenta Castillo Victor M. Hernandezza („Maskarady”). W inny sposób stosuje szeroką gamę jasnych żywych kolorów Henryk Ożóg („Upside down”), przypominający nam w Londynie grafiki Dawida Hockneya, i pełen humoru i lekkości Wojciech Kwaśniewski („Łądem, morzem i powietrzem”, „Walka pokoleń”).

Choć kolorowa akwaforta zdaje się dominować na wystawie, nie brak tu świetnych prac czarno-białych, jak choćby delikatna w rysunku płyta Roberta Kempisty, pełne ciekawych faktur „Miejsce” Elżbiety Kardamasz, liryczny niewinna, a tak pożądaną prostotą dziecinnego bazgrania „Air Mail” Katarzyny Kaja czy wspaniała, abstrakcyjna sucha igła Agnieszki Dobosz „Room”.

Na oddzielną uwagę zasługuje Marcin Surzycki, którego wielkie kolorowe intaglia (odbijane z płyty pilśniowej pokrytej przyklejonym do niej i wydrapywanym piaskiem) – portret „Czarnej wdowy” i mężczyzny zwracały uwagę zarówno swym dużym formatem, jak bliskimi nam dziś w czasach renesansu „malarstwa materii”, fakturami.

Nauczaniem drzeworytu i linorytu na krakowskiej uczelni zajmuje się profesor Franciszek Bunsch i pokazane tu jego prace („En space”, „En route”) mają w sobie tę szczególną wrażliwą, napiętą sieć szponiastych form, przypominającą obrazy i rysunki Tadeusza Brzozowskiego, a która obecna i u Kantora ma dla mnie szczególną krakowską ekspresję. Na wystawie znajdziemy wiele innych ciekawych linorytów: monumentalny i pełen siły abstrakcyjny „Pejzaż” Anny Dobosz, tajemniczy i prosty, prostotą ikon „Budynek” Stanisława Jakubasa czy intrygujące technicznie linoryty Bogdana Miga. Coś z wspaniałego dziedzictwa drzeworytów Panka zdaje się obecnie w „Elegiach Duinejskich” Jerzego Pietruczuka.

Byłbym niesprawiedliwy, nie wspominając o litografii i sitodruku, bo i one są tu reprezentowane. „Damskie party” Romana Żygulskiego, zawiadującego litografią w Krakowie, ma w sobie dużo malarskiej swobody faktur i przecierań – owoc poszukiwań specyfiki tej techniki graficznej. Tradycyjniej, ale nie mniej ciekawie, wykorzystuje litografię Piotr Panasiewicz, który w swej „Apokalipsie” i „Złamanym sercu” daje świadectwo swych sympatii dla młodego ekspresjonizmu „dzikich”. Nie ulega jednak wątpliwości, że w litografii, podobnie jak w sitodruku, najwięcej jest w Krakowie do zrobienia.

Być może kontakty i ewentualna wymiana doświadczeń z londyńską uczelnią zaowocują korzyściami dla obu stron. Marzyłoby się znalezienie kilku sponsorów, którzy pomogliby studentom obu szkół w realizacji takiej choćby tygodniowej wymiany. Podobne kontakty coraz częstsze przecież i niezbędne dla rzeczywistego scalania Europy trzeba jakoś ułatwiać, a wiele można zrobić na poziomie niższym niż huczne oficjalne porozumienia. Może niedługo, jak grzyby po deszczu, powstaną i wśród nas – w Londynie i w Polsce – małe fundacje, upamiętniające czyjąś pamięć i umożliwiające zarazem krótkie wizyty, kontakty czy studia.

Tymczasem zachęcam gorąco do obejrzenia wystawy. Jest z czego być dumnym.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 26.05.1994

## NIE WYSLANE LISTY FRANCISZKI THEMERSON

Imperial Museum of War to kłopotliwa nazwa dla muzeum w dzisiejszych pokojowych czasach. Choć przed kolumnowym portykiem mierzą w turystę ogromne lufy dział okrętowych, a we wnętrzu krążymy pomiędzy czołgami, rusznicami i samolotami.

tami, muzeum wojny stara się by obraz te równoważyć, urządzając bardziej pokojowo, jeśli nie wręcz pacyfistycznie nastawione pokazy<sup>18</sup>.

Do 8 kwietnia oglądać możemy tu bliską nam i wzruszającą wystawę. „Nie wysłane listy” – bo taki jest jej tytuł – przedstawia cykl rysunków wykonanych w czasie wojny w Londynie, w latach 1940–42 przez polską artystkę Franciszkę Themerson (1907–1988). To poetyckie obrazy-notatki, rysunkowe listy o samotności w bombardowanym Londynie i o tęsknocie za pozostawionym we Francji mężem. Franciszka (z domu Weinles), urodzona w Warszawie, ukończyła wydział malarstwa tamtejszej ASP (w klasie Pruszkowskiego, gdzie musiała spotykać Feliksa Topolskiego). Wkrótce poznaje zafascynowanego nową sztuką filmu, poetę Stefana Themersona, i wychodzi za mąż. Razem tworzą jedno z pierwszych w Polsce awangardowych filmów, zakładają filmową spółdzielnię i wydają jej czasopismo. Franciszka ilustruje też pisane przez Stefana poetyckie książeczki dla dzieci. W roku 1938 wyjeżdżają do Francji. Tu zastaje ich wojna. Stefan zgłasza się do Armii Polskiej i służy w 8. pułku piechoty na północy Francji. Franciszka pracuje dla polskiego Ministerstwa Informacji i Dokumentacji. Po klęsce w 1940 r. ewakuowana zostaje do Londynu, gdzie, kreśląc mapy, kontynuuje pracę dla Ministerstwa. Okrężnymi drogami dochodzą wiadomości o losie męża.

Zanim w sierpniu 1942 r. udaje mu się ostatecznie uciec z Francji i przez Hiszpanię i Portugalię dostać wreszcie do Londynu, dwa lata rozłąki zaowocują „Nie wysłanymi listami” Franciszki.

Wykonane tuszem, czasem podkreślające dramatyzm plama akwareli i wyrażają w dziecięcej, „niewinnej” prostocie kreski i wizualnej metafory niezrozumienie i protest wobec otaczającej grozy wojny. Myśli o mężu. Wyobraża sobie schronisko dla uciekinierów w Voiron, wędrówkę nocami. Widoki Tamizy nakładają się na wspomnienia Sekwany: Stefan, uskrzydłony poeta pochylony nad rzeką, patrzy na przepływające barki. Po drugiej stronie ciemna sylwetka koło „odwróconego stołu” Battersea Power Station to z pewnością sześcioro Franciszka. W szeregu rysunków artystka transponuje głęboko zakorzenione w naszej polskiej wyobraźni motywy sztuki religijnej. Jak w sztuce ludowej czy współczesnej poezji wykorzystuje je dla komentowania otaczającego świata. Ucieczka do Egiptu, z hukiem samolotów nad głową, jest losem wszystkich wojennych uciekinierów. Madonna z dzieciątkiem ma różne wcielenia. Raz to Franka tuląca i ochraniająca Stefana, innym razem to dziecko próbuje chronić matkę, zasłaniając jej oczy przed okrutnymi scenami płonących domów i spadających bomb. Czasem ból rodzi zwątpienie i gorycz. Z Warszawy dochodzą wiadomości, że rodzina Franki zamknięta zostaje w getcie. Madonna wznosi ręce z dzieckiem, by bez litości rzucić je na ziemię. Po niebie, z laską ślepca pomiędzy zaporowymi balonami, krąży brodaty Bóg w melniku.

Samotność i wyobcowanie wobec tego zwartego w zażartej walce świata znajduje też wyraz w odwołaniu się literackich postaci z książek dla dzieci. Franciszka w gazowej masce, wachająca kwiatki, to trawestacja niewinnego Byczka Fernando. Groźna to kraina czarów, kłębiąca się zasyekami, czołgami i armatami za plecami zapatrzonej w żuka Alicji. Na ciemnym niebie jak gdyby nigdy nic świeci księżyc.

Niewinność dziecka i zwierzęcia stają się wzorem i ideałem. Gdy na horyzoncie zasięki i łuny, marzyciel w melniku na ławce, osłaniany przez pochylające się nad nim drzewa jest pozytywnym bohaterem Franciszki. „My pięknoduchy” – zatytułuje jeden z rysunków. Postawa pacyfistycznej odmowy, z którą trudno się czasem zgodzić, ale która zasługuje na szacunek, jeśli nie podziw, przenika te rysunki.

Wybór wrażliwej i prostej dziecięcej kreski, tak znamiennej dla całej, również powojennej twórczości Franciszki Themerson, jest głęboko umotywowanym arty-

stycznym wyborem, wyrażającym zwątpienia wobec kultury, która zrodziła pikużące Junkersy i Mescherschmitty i neoklasyczne arcydzieła aryjskiej sztuki. Pełen ekspresji i liryzmu „naiwny” rysunek jest wyzwaniem wobec surowej, heroicznej doskonałości kolosów nazistowskich mistrzów Józefa Thoraka i Arno Brekera. Mówi o słabości, miłości i ludzkim ciepłe.

Wystawa jest jedna z szeregu organizowanych przez Jasię Reichardt i Nicka Wadleya pokazów propagujących artystyczną i wydawniczą działalność Themersonów, którzy po wojnie pozostali w Londynie, zakładając w 1948 r. własne wydawnictwo Gaberbocchus Press, kontynuując jednocześnie swą twórczość malarską i pisarską.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 2.04.1996

## BURGUNDZKIE PEJZAŻE EWY WNEK-WEBB

Omawiając wiosenną wystawę Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii, wspominałem między innymi o pokazywanych tam dwu berlińskich pastelach Ewy Wnęk-Webb. Zdawały mi się rzetelne, ale nieco bezosobowe, sprawozdawcze, jak dobra ilustracja turystycznej broszury czy książki, dająca relację z malowniczości przedstawionych miejsc, bez zbytniego angażowania się w osobiste wizje artysty. Chętni obejrzenia prac polskiej malarki mają teraz po temu dobrą okazję. Indywidualną wystawę Ewy Wnęk-Webb prezentuje od połowy maja Ropner Gallery na Fulham w Londynie (136 Wandsworth Bridge Rd.).

Artystka, urodzona w Przemyślu, studiowała w londyńskich szkołach artystycznych o ustalonej renomie, w St. Martin's i Chelsea, a później w London College of Printing. Swoje prace pokazywała na wielu indywidualnych i zbiorowych wystawach na południu Anglii i w Londynie, dobrze utrafiając w angielskie upodobania.

Pokazane na obecnej wystawie dwadzieścia pięć olejnych obrazów i cztery pastele, przedstawiają pejzaże z Burgundii. To słoneczne kolory Francji (ale jest tu i jeden widok z pełnią księżyca). W myśl wskazań impresjonistów, brak tu czerni; w cieniach i konturach zastępują ją fiolety i błękit. Wysoko ustawiony horyzont, spojrzenie nieco z góry lub nakładanie się planów sprawiają, że przedstawiane pejzaże stają się wzorzystą dekoracyjną tkaniną linii i kolorów na kilku płótnach, zbliżając się do abstrakcji. Malarska szpachla na równi z pędzlem jest narzędziem artystki. Te ciągnące się w dół doliny, rzucające fioletowy cień szpalery drzew, falujące sylwetki topól i cyprysów, wzgórza pokryte ciemnymi punkcikami upraw winorośli i oliwek to krajobrazy przyciągające swym bogactwem form, linii i kolorów pokolenia malarzy od ponad stulecia. To świat Cezanne'a, Van Gogha i Bonnard'a, których wielkie nazwiska wskazują drogę tysiącom ich kontynuatorów.

Każdy, znając to wspaniałe dziedzictwo, sam próbuje doznać podobnych olśnień i rewelacji, jakie wobec tych widoków stały się udziałem mistrzów. Ale to sztuka ogromnie trudna. Pewne opatrzenie się i zmęczenie tą sielankową wizją harmonii natury, proponowaną przez długie dziesięciolecia, powoduje, że coraz trudniej przychodzi mi zachwycać się kolejnymi obrazami skąpanej w słońcu śródziemnomorskiej natury. Być może przeszkadza mi też przekora. Poczucie powszechnej zgody czytelników „Roku w Prowansji”, że takie właśnie powinno być malarstwo, że to kwintesencja sztuki, rodzi mimowolny opór i wątpliwości. Wszystko to oczywiście nie powinno przeszkadzać w uprawianiu takiego malarstwa, czyni je tylko o wiele trudniejszym.

Czy Ewie Wnęk udaje się przebić przez te pokłady narosłych stereotypów, czy pomagają nam świeżym okiem spojrzeć na słoneczne wzgórza Burgundii, musimy zdecydować sami, zatrzymując się z uwagą przed każdym z tych miłych i dekoracyjnych obrazów.

„Dziennik Polski”, 28.05.1996

## ZASUSZONE RÓŻE WSPOMNIENÍ

Gwasze, grafiki i obrazy absolwenta krakowskiej ASP, Mariusza Kałdowskiego, znają już niektórzy z naszych czytelników z wystawy w POSK-u i w Grove Gallery na Ealingu. Po wykonaniu pocztu znanych Polaków z kraju powiększa się z każdym dniem, jak słyszę, lista zamówień na robione przez niego portrety zasłużonych postaci naszej londyńskiej emigracji. Któż nie chciałby uwiecznić się dla potomności choćby w akrylu, jeśli nie w oleju. Fotografia nie ma tego prestiżu, a na prestiżu przecież nam zależy. Można przy tym wspomóc artystę, który było nie było, nie tylko nas maluje, ale i Pendereckiego. Dla chętnych sprawdzenia malarskiej sprawności twórcy przydarza się okazja kolejnego spotkania z jego dziełami. To wystawa „In Memory”, po pokazach w Chełmie, Bydgoszczy i Krakowie, prezentowana obecnie w Studio Sienko (57 A Lant Str, London SE1), pięknej galerii prowadzonej przez polską graficzkę Olgę Sienko, nieopodal stacji Borough na północnej linii londyńskiego metra. Obejrzymy tu nie portrety, ani pejzaże gwaszem, ani nie drzeworyty (które obojętnie najbardziej podobały mi się w dotychczasowym dorobku artysty).

Mariusz Kałdowski pokazuje nam tym razem serię malowanych akrylem na papierze wizerunków miejsc i przedmiotów, wyłowionych z pamięci, ze wspomnień rodzinnego Chełmna, prastarego grodu i stolicy ziemi chełmińskiej leżącej pomiędzy Prusami a Mazowszem, miejsca, gdzie artysta urodził się (1962) i gdzie spędził dzieciństwo. Wielkie karty papieru o nierówno poszarpanych krawędziach, nieco teatralne w tym zabiegu kreacji „starego dokumentu”, są jak stronicze wielkiej księgi, na których przedstawiono katalog osobistych relikwii: miejsc i przedmiotów, które są jak klucze i w których skondensował się zmitologizowany świat pierwszych wspomnień. Jak smak rozpuszczalnej w herbacie magdalenki, każdy wizerunek przywołuje świat utraconego czasu. Chełmno rozłożone na wzgórzach ze swą ceglana architekturą środkowoeuropejskiego niżu, z dwuipółkilometrowym pasem murów obronnych, piękną gotycką farą i licznymi kościołami, klasztorem szarytek, renesansowym ratuszem miejskim i neogotyckimi budynkami publicznymi z czasów pruskiego zaboru, jest dla malarza prawdziwą ojczyznę serca. To nie abstrakcyjna, ale konkretna, dotykalna Polska zakurzonej prowincji o dumnej przeszłości i trudnym codziennym bytowaniu. To Gdańsk Günтера Grassa i Pawła Huellego, Wielopole Kantora i Bydgoszcz Nowakowskiego. To stół i szafa z posagu babci, to zieleń blatu szkolnej ławki pod oknem w ostatnim rzędzie, to ostry gotycki szczyt wąskich drzwi na chór, w których pojawiał się i znikał dziadek malarza, grający na organach w Farze. Emaliowana biała miednica, dzbanek na wodę i ręcznik – miejsce porannych ablucji przed pójściem do szkoły i książki na półkach w mieszkaniu pani Fedorskiej, sąsiadki, która jak stara dama siadała w fotelu, zapalała papierosa i grała z chłopcem w remika, a ze ścian spoglądały obrazy Fałata, Malczewskiego i Axentowicza.

Tyle tu wspomnień. Wielki czarny konfesjonał, z pochyloną nad nim figurą Chrystusa – mroczny i tchnący grozą ką, gdzie przed Wielkanocą wyznawało się

czarną smołę grzechów; dziurka od klucza w drzwiach do łazienki, kremowa biel kredensu, weck i szklanka obok, lśniąca zieleń kafli pieca z pomarańczem pieczonych jabłek. To poszukiwanie namacalnego konkretnego jest poszukiwaniem w sobie i poszukiwaniem siebie, jest szperaniem w pamięci, która uogólnia, syntezuje, niekiedy płata figle, nakładając na siebie strzępy różnych miejsc, to znów wycinając z nich całe fragmenty. Zawsze jednak nasycy obrazy magiczną siłą emocji, którą czuje nie tylko twórca, ale i nieobeznany w całym zapleczu osobistych wspomnień anonimowy oglądający. Intymne ciepło i liryzm, jaki emanuje z tych wizerunków (jak przystało na „inwentarz” frontalnie przedstawionych i centralnie uplasowanych na karcie), zawieszają krytycyzm. Nie jest to okazja do rozliczeń i pretensji. Nie ma tu miejsca na prześmiewczą satyrę i groteskę, która ustawiałaby malarza poza tym światem. Gdziekolwiek by nie był, w Krakowie, Londynie czy Kolonii, kraj lat dzieciennych tkwi w nas głęboko. To cegiełki naszego ja, okulary, przez które spoglądamy na świat, bo czyż każdy pokój, stół czy kościół nie będzie echem i wariantem tych zobaczonych po raz pierwszy?

Nie znajdziesz innych miast, nie znajdziesz innego morza. Miasto pójdzie za tobą. Będziesz krążył po tych samych dzielnicach, wśród tych samych domów włosy ci posiwieją” – pisał o rodzinnej Aleksandrii Kawafis. Pomysł wystawy pojawił się artystycznie właśnie z odkrycia, że malowany z okazji wizyty w Niemczech szkic kołońskiej katedry dziwnie upodobnił się do wizerunku chełmińskiej fary. Rezultatem wystawa, której nie sposób nie lubić. Egzotyczna w swej prywatnej intymności jest zarazem modelem świata, który nosi w sobie każdy z nas.

„Tydzień Polski” 1996 nr 26

## W STAJNIACH CENTAURA

Trzeba sobie pomagać – mówi malarz Jan Wieliczko. W naszej galerii pokazywałem wszystkich polskich artystów, którzy mieszkają w Anglii. No, może wszystkich tych, którzy przyszedli tu ze swoimi pracami, a nam z żoną się podobali. Zresztą, rzecz jasna, pokazujemy nie tylko Polaków”<sup>19</sup>.

Rozglądałem się wokoło. Jan i Dinah Wieliczko prowadzą swą Centaur Gallery od ponad trzydziestu lat. W latach sześćdziesiątych mieli swą siedzibę na słynnej ze swych staroci londyńskiej Portobello Road. Byli pierwszą galerią otwartą przez cały tydzień, a nie tylko w ruchliwe weekendy. Charakter tego zaczarowanego targowiska różności musiał im odpowiadać, bo kiedy z początkiem lat siedemdziesiątych przenieśli się ze swą galerią do Highgate Village, na północ Londynu, szybko odtworzyli tu tę szczególną, fascynującą atmosferę galerii-panoptikum, muzeum osobliwości. Czegóż tu nie ma... Obok doskonałego płótna Ruszkowskiego zobaczyć tu można rogi afrykańskiej antylopy, obok bajkowych obrazów Andrzeja Kuhna, wydłużoną, rzeźbioną w drewnie figurę z Nowej Gwinei, jest czapla z pawimi piórami, obrazek na szkle, Adam i Ewa pod rajskim drzewem wystrugani w lipowym drewnie, czyjeś piękne akwaforty i pełen tajemniczego uroku obraz szkockiego malarza, poeta i konstruktora mostów Pica. Są płótna Tadeusza Sawickiego, niedawno pokazywanego w Instytucie Kultury Polskiej i obrazy Leszka Dąbrowskiego z Bostonu. Są korale, kryształy, porcelanowe filiżanki i jakiś stary siedemnastowieczny obraz w pięknych złożonych ramach. Nad tęczowymi aktami kobiet i pejzażami pędzla samego gospodarza, na drewnianej belce wisi słomiany ludowy pajak z Polski.

„Nasza galeria jest naszym domem. Zapraszając klientów, zapraszamy ich w nasz świat, do siebie do salonu” – mówi Dinah Wieliczko. Jest Angielką, ale ta piękna sprzedawczyni z salonu mody Diora, zakochując się przed laty w młodym polskim pilocie, zakochała się w Polsce. Stąd wzięła się jej pasja do polskiej rzeźby ludowej, do wycinanek, do polskiej tkaniny i plakatu. Pokazując je w galerii, zaszczerpili te pasje innym. W galerii-domu jest miejsce na wszystko: mieszkancko na górze, malarska pracownia na górze na antresoli pod spadzistym dachem, a przede wszystkim „galeryjne salony” – korytarze, izby i izdebki wypełnione rzeźbami, obrazami i egzotycznymi przedmiotami. Jest jeszcze wielki ogród rozłożony na kilku poziomach, wyśmienite miejsce na letnie przyjęcia i wernisaże, a w głębi jeszcze dwa budynki na zapleczu, znów służące za pomieszczenia wystawom.

To czarujące miejsce ma swoją historię. Drewniany XVIII-wieczny wiejski dom był kiedyś dwoma domami, które połączone służyły potem jako rzeźnia. Jeśli przypomnimy sobie, że i Drian Gallery pani Halimy Nałęcz też była kiedyś sklepem rzeźnika, dostrzec tu można jakąś dziwną prawidłowość! Czyżby nasi marszandzi już przed laty przewidzieli dzisiejszą katastrofę brytyjskiej szalonej wołowiny? Niewielki budynek w ogrodzie, gdzie prezentowano niedawno letnią wystawę Stowarzyszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii, to dawny chlewik. Dziwne podziały niewysokich murków wciąż o tym przypominają. Gospodarze nie zatarli śladów sędziwej przeszłości. Raczej się nią delektują. Stąd ta szczególna atmosfera, tak inna od sterylnych i chłodnych białych ścian modernistycznych galerii West End-u.

Samo podejście do sztuki Jana i Dinah też jest inne. „Artystą nie bywa się, ale jest się nim zawsze, nawet gotując obiad czy sprząając w ogrodzie – mówi Jan Wieliczko. – Sztuka powinna być użytkowa, powinna czemuś służyć, być częścią życia. Sztuka etniczna, ludowa ma swą funkcję, dekoruje, jest częścią rytuału, obrzędu. Jest przez to prawdziwsza, inna od sztuki komercyjnej, ulegającej modom”. To poszukiwanie autentyczności, prowadzące ku sztuce ludowej, naiwnej, do sztuki outsiderów i amatorów jest zresztą tendencją powracającą z renesansem Dubuffetowskiej idei „sztuki surowej” (Art brut). Od kilku lat wychodzi w Londynie międzynarodowy kwartalnik, poświęcony tym zagadnieniom – „Raw Vision”, a w najbliższym czasie Londyn doczeka się być może otwarcia, przy Spitalfields Market, specjalnego muzeum poświęconego sztuce outsiderów. Widać, że Wieliczko w swej rzeźbiarskiej twórczości od lat bliski jest tym fascynacjom. W ogrodzie wynurzają się z zieleności otaczających drzew zatknięte na wysokich, wbitych w ziemię drągach ptaki i anioły. Skonstruowane z kawałków kolorowo malowanych, przyciętych piłą desek, mają w sobie ducha kurpiowskich „leluji”, wielkanocnych palm, ale i harcerskich obozowych „totemów”. Wieliczko, przed wojną harcerz słynnej wileńskiej „Czarnej Trzynastki”, z dumą pokazuje cudem zachowaną, trzynastacką ciupagę z gwoździami letnich obozów i ze znaczkami złotych. Harcerski krzyż, schowany w obcasie, przekroczył z nim wiele granic. Na starym zdjęciu zobaczymy skleconego z sosnowych pniaków i gałęzi psa, strzegącego harcerskiego namiotu. Na innym podobnie zrobiona, przycupnięta na gałęzi sowa. Wspominając tamte, młodzieńcze kreacje, artysta swoje dzisiejsze asamblażowe rzeźby nazywa niekiedy totemami. W galerii znajdziemy jeszcze inne. Do skonstruowania dystyngowanej postaci „Wicehrabiego Sfinksa” użył kawałka gregoriańskiego fotela. Tors „Budowniczego Imperium” to szafka z szufladami. Jest jeszcze „Siłacz”, „Pilot helikoptera”, „Strojnisia z Ascot” i kilka nowych konstrukcji z jazzmenami. Widać satyryczne zacięcie, bezpośredniość humoru, potrzebę intrygowania i bawienia widza.

Obok rzeźb, znajdziemy tu też wiele obrazów gospodarza. Nieżyjący już krytyk angielski Eric Newton rzekł kiedyś, że Wieliczko maluje wyłącznie dwa tematy: nagą kobietę i Wenecję. Od tej pory minęło sporo czasu. Ostatnie płótna z wizerunkami muzyków jazzu maluje artysta ostrzejszymi kolorami pop artu: zielenią, karminem, pomarańczem. W dawniejszych, bardziej fowistycznych, jest więcej słońca, ale wszystkie łączy figuratywny temat i abstrakcyjne traktowanie barwnej plamy, rozpiętej na strukturach kolorowych linii.

Jan Wieliczko studiował w Slade School of Art, gdzie tuż po wojnie zaciągnął go jeden z twórców przedwojennej polskiej sztuki dekoracyjnej, profesor Jastrzębowski, odradzając studiowanie architektury. W Slade, w pracowni sztuk dekoracyjnych, profesorem i mistrzem był mu rosyjski emigrant Vladimir Polunin, scenograf słynnych baletów Diagiliewa, przyjaciel Picassa i Braqua. Stąd u Wieliczki ten powiew Paryża, tak nietypowy dla brytyjskich wychowanków wydziału malarstwa tej uczelni. Można by wiele jeszcze opowiadać: o latach wojny i niskiej akrobacji lotniczej, o pracy dekoratora w czasie i po wojnie, o słynnych przyjęciach i balach w Galerii Centaura, ale tematu łatwo nie dałoby się skończyć. Jeśli chcielibyście Państwo dowiedzieć się więcej i na własne oczy wszystko zobaczyć, musicie sami przyjechać do Highgate Village pod liliowe kolumny stajni centaura.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 3.08.1996



## Walerian CHARKIEWICZ

### WYSTAWA MALARSKA MARIANA BOHUSZA-SZYSZKO

W lokalu Konfraterni Artystów przy 77, Lancaster Gate, London, W 2 została otwarta i trwa do 10 b.m. wystawa obrazów i rysunków Mariana Bohusza-Szyszko<sup>20</sup>.

Kim jest Marian Bohusz-Szyszko?

Pomijając jego tytuły naukowe, wojskowe, zawodowe i większe od nich miano artysty, jest on prawdziwym wilnianinem. To już nie tytuł, zdobiący człowieka i podnoszący jego wartość w oczach innych, to... Rozmaite to ma znaczenie: wielka radość wewnętrzna i wielka męka, wielka miłość i wielki ból, takie ciche trwałe opętanie, wypływające z nierozzerwalnej łączności duchowej z ziemią, na której człowiek urodził się, wyrósł i, co najważniejsze, znalazł siebie. Prawdziwy wilnianin to nie tylko entuzjizm tzw. „regionalizmu wileńskiego”, nie tylko sentymentalny esteta lub miłośnik przeszłości, która tak mocno przemawia głosem zabytków historycznych, to człowiek, który w sposób przedziwny zrósł się duchem i sercem z „Litwą” z „Kresami”, z „Wileńszczyzną”, słowem, z tym, co zależne od warunków politycznych zmienia swoją nazwę, ale pozostaje niezmiennie, jako zjawisko i jako źródło duchowej mocy.

Prawdziwy wilnianin idzie przez życie z Wilnem, bo żyje dla Wilna i z myślą o Wilnie. Może on być oderwany od Wilna (nie tylko tak tragicznie, jak jest w chwili obecnej), ale zawsze będzie tęsknić do swego kraju i miasta oraz pracować dla Wilna.

Otóż Marian Bohusz-Szyszko jest takim wilnianinem. Urodzony i wychowany na Wileńszczyźnie, studia uniwersyteckie rozpoczął na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, ale zakończył w Krakowie w Akademii Sztuk Pięknych i na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie skończył... matematykę. Pracę artystyczną i zarobkową uprawiał poza Wilnem, ale ciągle z myślą o Wilnie, jakoby idąc do Wilna. Ta daleka droga przedłużyła się tragicznie w okresie wojny i zaprowadziła go przez obozy jenieckie do Włoch, a następnie do Anglii, gdzie stworzył i prowadzi Polskie Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej. To Studium zamknęło swoją działalność 20.8.48, wydając 19 dyplomów akademickich. Dziś gromadka artystów pod przewodnictwem swego kierownika tworzy sekcję plastyków w ramach Konfraterni Artystów.

Wystawa obrazów i rysunków Mariana Bohusza-Szyszko wymownie świadczy o artystycznej drodze artysty, który stawiając sobie coraz większe zadania, idzie naprzód własną drogą. Jako malarz, wypowiada się on za pomocą barwy i linii, z nich wydobywając kształt i treść. Precyzję rysunku i realizm odrzuca jako pewne przeszkody w wypowiedzaniu się czysto malarskim i szuka rozwiązań w dziedzinie „prawdziwego malarstwa”. Jest więc malarzem... — tu każdy „znawca” gotów jest dać odpowiednią etykietę, która nic nie wyjaśnia, ale znakomicie upraszcza sytuację.

Wystawę trzeba zwiedzić. Daje wiele wrażeń i dużo do myślenia. Jest ona ciekawym i wartościowym zjawiskiem, którego pominąć lub zlekceważyć nie wolno, a które trzeba zanotować w pamięci, jako wybitnej siły artystycznej, duchowej, siły... (czy wolno popisać się lokalnym „szowinizmem”?) wileńskiej...

„Lwów i Wilno” 1949 nr 102

## Alicja DRWĘSKA

### LONDYŃSKI SALON LETNI

Maj w Londynie nie tylko rozkwitł pękami fioletowych i białych bżów na skwerach, nie tylko rozścielił wspaniałe barwne kobierce tulipanów w parkach, ale wiosna jak gdyby dodała bodźca i energii powolnym Anglikom do powzięcia szerszej inicjatywy i do pokuszenia się na większe przedsięwzięcia, jak np. otwarcie Brytyjskich Targów Przemysłowych, Salonu Letniego<sup>21</sup>, a wreszcie pokaz malarstwa angielskiego z ostatniego pięćdziesięciolecia w Tate Gallery<sup>22</sup>.

British Industry Fair, czyli w skrócie „BIF” – *nomen omen*-przypomina smakiem swym beef. Jest to jak wiadomo potrawa prosta, solidna i nudna – znamy ją wszyscy. Wystawa przemysłu angielskiego jest równie nieciekawa, a eksponaty – może praktyczne, ale bez wdzięku i ułożone jak na wystawie sklepowej. Cała wystawa wygląda jak wielki sklep Braci Jabłkowskich, albo raczej jak Woolworth. Bez najmniejszego polotu, bez najmniejszego pokuszenia się o odrobinę choćby oryginalności. Wielu ciekawych rzeczy po prostu nie można było zauważyć, przeszło się koło nich bez zainteresowania. A wyszło się z wystawy z poczuciem znużenia i rozczarowania. Bif!

Salon Letni, jak zwykle bywa z salonami, ma wszystkiego dużo, ale dzieł naprawdę wartościowych – niewiele. Uwagę zwiedzających najbardziej chyba przyciąga ją dwa obrazki Winstona Churchilla. Namalowane z charakterystycznym dla tego męża stanu temperamentem, z dużym poczuciem koloru i pewną kulturą malarską.

Najciekawsze jednak są dwa płótna Pierre Bonnarda, który był członkiem honorowym Królewskiej Akademii Sztuki. „Kubek mleka” jest jednym z wariantów ulubionego tematu Bonnarda: wnętrze z oknem, za którym rozlewa się pogodny, słoneczny pejzaż z gorąco niebieskim morzem, przeciętym szafranowo żółtymi kolumienkami balkonu. Ciepły słup cienia, rzuconego przez ramę okienną, krzyżuje się z zimną smugą światła, która spływa po włosach, szyi i ramieniu dziewczyny, w chłodno różowej, liliowej prawie sukni. Duży bukiet fioletowych i czerwonych anemonów, wtopiony w brunatno-czerwone wnętrze pokoju. Poemat utkany z zimnego i gorącego światła, ciepłych i chłodnych czerwieni wnętrza, którym przeciwstawia się twarda ściana żarliwych żółci i błękitu słonecznego pejzażu za oknem.

Najbardziej zbliżonym do Bonnarda zarówno w sposobie malowania, jak i w koncepcji kolorystycznej, jest Edward Le Bas. „Rynek rybny w Dieppe”, bardzo przyjemny w kolorze i w kompozycji, jest obok obrazów francuskiego mistrza najlepszym chyba obrazem na wystawie. Chociaż i płótna Ethel Walker, jakkolwiek zupełnie inne, mniej kolorowe, bardziej powściągliwe, lecz niezwykle subtelne w swych niebieskich i szaro-brunatnych tonach, zaliczyć trzeba także do kategorii nielicznych prac na wysokim poziomie. Ethel Walker w delikatnych szarościach, w umiarze i szlachetnej prostocie, przypomina Olgę Boznańską.

Oprócz Le Bas i Ethel Walker wyróżnia się James Fitton, który w swym „Straganie londyńskim” pokazał zabawną groteskę, pełną wdzięku, utrzymaną w gorącym czerwonym kolorystyce. Poza tym jest sporo prac dość poprawnych, akademickich, niezbyt ciekawych.

Grafika i rzeźba nie przyniosły żadnych rewelacji. Wręcz smętnie przedstawiają się projekty architektoniczne, zwłaszcza kompozycje urbanistyczne ulic, domów, mostów, które mają być kiedyś wybudowane w Londynie. Łudzę się nadzieją, że za mego życia nie wszystko to zostanie wybudowane.

„Continental Exhibition” w Tate Gallery, która objechała prawie wszystkie stolice Europy, streszcza w skrócie dążenia malarstwa angielskiego w ciągu ostatnich 50 lat.

Impresjonizm przekroczył kanał La Manche dość późno – właściwie dopiero wtedy, gdy we Francji rozpoczęli działalność post-impresjoniści. W latach osiemdziesiątych ub. stulecia wciąż jeszcze królował w Anglii pre-rafaelityzm ze swymi kapłanami Burne Jonesem, Wattsem i Rossetim. Malowali oni cnotliwe dziewice i rycerzy, opowiadali długie legendy o królu Arturze itp., a właściwie zapominali o malarstwie, o Hogarcie, Turnerze i Constablu i zamknęli się w swej cnotliwości, estetyzmie i naiwnym naśladownictwie Botticellego, niby w wieży z kości słoniowej, odgraniczając się zupełnie od kontynentu, gdzie rozkwitał właśnie impresjonizm. Żył co prawda Whistler, zwiastun impresjonizmu, ale w tej epoce wiktoriańskiego mieszczaństwa Whistler uchodził za niemoralnego, i było nawet w złym tonie mówić o nim. Cnota i piękno moralne były tematami obrazów, wcielone w uduchowione dziewice Rossetiego, w typie podobnych do Stachiewiczowskich pańienek, lecz z niewątpliwym „sex appealem”. Nic dziwnego zatem, że pierwsi malarze impresjonistyczni stali się prawdziwymi rewolucjonistami. Byli to przeważnie młodzi malarze angielscy, którzy studiowali w Paryżu.

Najbardziej zbliżonym do francuskich impresjonistów jest Wilson Steer, który w sposobie malowania przypomina Maneta. Ma on ogromne wyczucie koloru i kompozycji. Jego obrazy są pogodne i pełne światła, tak samo zresztą jak obrazy Lucien Pissarro, syna Camille’a, naturalizowanego Anglika. Młodszy Pissarro ma jasny, łagodny koloryt i pejzaże jego są przepojone jak gdyby wilgotną atmosferą, tak charakterystyczną dla krajobrazu angielskiego. Wpływ Maneta widać również w obrazach Jamesa Pride, Williama Rothensteina i w pięknej, żółto-białej „Martwej naturze z pieczarkami” Williama Nicholsona.

Pełne wdzięku i bardzo ciekawe w kolorze są dwa pejzaże Spencera Gore. Widać w nich doskonałego kolorystę, malarza z wielką intuicją i talentem. Niestety, Gore zmarł przedwcześnie.

Do angielskich postimpresjonistów zaliczyć można, oprócz Gilmana i Gore, także Sickerta, malarza niezwykle utalentowanego i płodnego, którego na ogół klasyfikuje się, wraz z Bonnardem i Vuillardem, jako intymistę. Cały szereg malarzy angielskich ulega wpływom fauvistów. Wśród nich wybija się na czoło, zmarły przedwcześnie, Christopher Wood, doskonały kolorysta, którego pejzaże owiane są subtelną atmosferą melancholii.

Z początkiem XX w., zwłaszcza po wielkiej wojnie, zaczyna na Wyspę przenikać kubizm i futuryzm. Wyrasta z tego „vorticism”, którego twórcą jest Wyndham Lewis. Stanowi on jak gdyby kombinację futurystycznej dynamiki i kubistycznego konstruktywizmu. Dobre, abstrakcyjne malarstwo z wyczuciem koloru, linii i kompozycji, reprezentuje Ben Nicholson. Należy również wspomnieć o Paulu i Johnie Nash, których pejzaże kojarzą w sobie delikatną harmonię barw i głęboką ekspresję. W pracach ich przejawiają się pewne aluzje do surrealizmu. Surrealizm zresztą jest tendencją, która w dzisiejszym malarstwie angielskim ma bodaj największą ilość zwolenników. Niestety, kierunek ten jest obciążony zbyt wielkim balastem literatury, by mógł mieć korzystny wpływ na malarstwo. Malarstwo i literatura mają tak

odrębne środki wyrazu, że nie należy ich mieszać razem, gdyż skrzyżowanie takie daje niezbyt szczęśliwe wyniki. Widzimy to zresztą na obrazach kilku surrealistów, objętych również wystawą, m.in. Grahama Sutherland i Tristrama Hillier, przykrych i brudnych w kolorze. Niesamowite są groteskowe postacie w szkicach Henry Moore'a. Niestety, nie wystawiono jego rzeźb, bardzo ciekawych. Henry Moore, deformując postać ludzką, tworzy dziwaczne antropomorficzne formy, giganty podobne do przedpotopowych dinozaurów.

Całość wystawy przedstawia się dość ciekawie. Obrazy wybrane są mądrze i dobrze charakteryzują twórczość poszczególnych artystów oraz ich epokę. Wadą wystawy jest, że przechodzi się na nią przez salę, w której zgromadzono kilkanaście dzieł impresjonistów i postimpresjonistów francuskich. Trudno, gdy widzi się czarujące, błękitne jezioro z nenufarami Maneta, kiedy urzekają wspaniałe „Słoneczniki” van Gogha, „Okno” Bonnard, czy świetlista „Kąpiel” Seurat – nie sposób zareagować tak samo silnie na całkiem dobre obrazy Steera i Sickerta. Jedynie Lucien Pissarro i Christopher Wood wytrzymują, do pewnego stopnia, porównanie, które wypada na niekorzyść nowoczesnego malarstwa angielskiego.

„Orzeł Biały” 1947 nr 22

## CZTERY WYSTAWY POLSKIE

Jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności, pierwszy miesiąc nowego roku w Londynie przyniósł aż cztery wystawy malarzy polskich. Każdy z nich reprezentuje zupełnie inną indywidualność malarską i inną kategorię twórczości.

Pani Halina Korn (Mayor Gallery)<sup>23</sup> zaczęła malować od paru lat zaledwie, lecz talent jej jest całkowicie dojrzały. Obrazki z życia londyńskiego – małe ilustracyjki, są pełne wdzięku i bezpośredniości. Malarka, nieobciążona żadnym balastem akademii, ani zawodowego nauczania, a obdarzona za to dużą kulturą, ma świeżość spojrzenia dziecka, przy jednoczesnym wyrafinowanym wyczuciu kolorów.

Jej małe płócienska czarują bezpośredniością, prostotą formy i malowane są lekko, jak gdyby pod wpływem pierwszego impulsu, podświadomie tylko kierowanego niezwykłą intuicją i ogromnym wyczuciem malarskim. Nic innego nie można jej życzyć, jak tylko, by zachowała tę świeżość i bezpośredniość swojej wizji.

Wystawa „Marek i Marian”<sup>24</sup> (Gimpel Fils) przynosi zupełnie inne walory. Marek (Żuławski), mąż pani Haliny Korn, jest jakby odwróceniem procesu malarskiego swojej żony. Uczeń Akademii Warszawskiej, a później Pankiewicza, przeszedł wiele faz w swoim rozwoju, by w obecnej starać się coraz bardziej upraszczać zarówno formę, jak i kolor. Mam wrażenie, że przeżywa on obecnie ostre stadium szukania własnej, jak najprostszej formy, własnego wyrazu. Zmiana, która zaszła w nim przez kilka lat, jest zdumiewająca. Od malarstwa atmosferycznego, dywizjonistycznego – do prawie kubistycznych kompozycji, jak np. „butelka z kieliszkami”; od jasnych, lekkich barw, do ciężkiej, nieco ciemnej gamy, z dominantą czarnego i szarego koloru. O ile jednak osiągnięcia artysty są w pełni udane w martwych naturach („burak”, „filizanka z czajnikiem”, „rybki na liściu”) – o tyle kompozycje figuralne mają pewną nieszczerłość i wyczuwa się, że ich prostota jest czymś wtórnym i brak jej bezpośredniości.

Trzeci z kolei artysta, Marian – młody malarz, pod którego pseudonimem kryje się także były uczeń Akademii Warszawskiej, a ponadto żołnierz II. Korpusu, jest

indywidualnością silną i bogatą, i nie potrafią jej zniekształcić ani zmienić żadne zewnętrzne wpływy<sup>25</sup>.

Obrazy jego uderzają bogactwem koloru, niezwykłością formy, fantazją i dziewczynościami wizji, która zarazem fascynuje. Niektóre szczegóły są zupełnie frapujące, jak np. dwie kobiety w „Zdjęciu z Krzyża”, przedziwne w kolorze i deformacji, lub koń w „Szymonie Słupniku”. Lecz zastanawia przede wszystkim koncepcja, do pewnego stopnia literacka, ale przetłumaczona na język malarski, niezwykle i pełen poezji. Kolor Mariana jest mocny i żywiołowy. Zestawienia ostrych, żółtych tonów z lekkimi fioletami, lub gorących, pomarańczowych barw z silną czerwienią i chłodem amarantów. Czasami gamy są zimne, zielonkawe lub niebieskawe, z akcentami bieli i czerni.

Bardzo piękne są małe szkice olejne i rysunki. Zapewne w niektórych obrazach są różne braki kompozycyjne, lekkie niedociągnięcia, ale kto wie – może one właśnie powodują niepokój i wrażenie niezwyklej intymności dramatu, które promieniają z obrazów Mariana.

Kilka słów jeszcze o czwartym malarzu Julianie Siemion-Siemieńskim<sup>26</sup> (Archer Gallery). O ile każdy z poprzednich trzech artystów stanowi odrębny typ twórczości i określoną indywidualność, to Siemion przeżywa jeszcze ciągle okres formowania się, jest jeszcze wciąż w „Akademii”. Jego „Cezannistyczne” portrety, pejzaże i martwe natury są na dobrym poziomie szkolnym. Pewne cechy indywidualności przejawiają się, w dość frywolnej zresztą, „scenie rodzinnej”, o przyjemnej, głębokiej tonacji. Reszta – to w miarę biegle „wprawki” na tematy pejzażów jesiennych itd. Solidnie namalowana jest martwa natura z chlebem i dzbanem, a z dużym temperamentem fontanna w ogrodzie luksemburskim, co pozwala pokładać pewne nadzieje w przyszłości tego młodego i zdolnego malarza.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 26.01.1948

## PLASTYCY POLSCY NA WYSTAWIE W LONDYNIE

Wystawa London Group (Akademii Hall)<sup>27</sup> przyniosła mi wielkie rozczarowanie. Do grupy tej należą najpoważniejsi malarze angielscy, nie-akademycy. Nazwiska Sutherland, Pasmore, kojarzą się z obrazami, które już dziś mają wagę w historii nowoczesnego malarstwa. Tymczasem w Academy Hall nagromadzono płótna, które swoją wartością mało co przewyższają poziom nieszczęsnego „Salonu Letniego” z wyjątkiem kilku obrazów polskich malarzy. Mały obrazek Kanelby „Dzieci-aktorzy” ma delikatny, jasno brunatny koloryt, atmosferę pełną wdzięku i naiwności. Jego dzieci mają szczerą i bezpośredniość prawdziwie dziecinną, która z miejscą ujmuje widza.

Dwa płótna Gotliba nie należą do najlepszych prac tego malarza. Akt dziewczyny w ciepłym, żółtawym kolorycie, jest aż „za przyjemny”, a Bonnardowska „Zabłąkana owca” utonęła pod zbyt ciężkim niebem w nazbyt zielonej łące...

Za to obraz Marsa – bardzo niefortunnie powieszony w wąskim przejściu, mimo że należałoby mu się znacznie lepsze miejsce – ma poważne walory: soczysty, ciemnowy koloryt, ciekawą kompozycję, nastrój romantycznej groteski, pełen swoistego uroku.

„Czytająca dziewczyna” Potworowskiego tonie w srebrzysto-błękitnej aurze, której delikatną tonację podkreślają dwa drobne akcenty czerni i bieli. Obraz ten, wraz z płótnem Marsa, należą bodaj do najciekawszych eksponatów na wystawie, chociaż „Biała martwa natura” Marka Żuławskiego, prosta i wyszukana jednocześnie, świadczy o wielkiej kulturze i dyscyplinie tego artysty.

W dziale rzeźby wyróżnia się także praca polskiego artysty: „Dorella” Kopera. Pochylona głowa dziewczyny, ramiona, po których spływa miękkie światło, promieniują łagodną zadumą. Ta rzeźba, spokojna, skromna, pełna wdzięku i harmonii, dzięki swej prostocie korzystnie odbija się od banału lub wymyślnej, a nieprzekonywującej oryginalności innych eksponatów.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 16.06.1948

## WYSTAWA TOPOLSKIEGO

Rodak sławny, któremu się dobrze powodzi, to zjawisko dość niezwykle, a Topolski (Leicester Gallery) stanowi ponadto fenomen w dziedzinie malarskiej: jest reporterem malarskim<sup>28</sup>. Widziałam go kiedyś przy pracy, jak w jadącym samochodzie „w biegu” chwycił swoje spostrzeżenia i kilkoma pociągnięciami pióra rzucał plastyczne notatki na papier.

Stwarzając nowy rodzaj malarski, Topolski operuje własnymi środkami i własną mową. Rysunki i gwasze kłębią się życiem, ruchem; szybkie tempo i niepokój naszych czasów wyraża w formach barokowych i dynamicznych. Kreski wijące się, zagniatwane, nerwowe, gdzieś przecięte czarną plamką, czasem kolorem, nadają rysunkowi właściwy sens, właściwy smak i znaczenie. Rzuty pędzla, szybkie i niezawodne, podkreślają kolorem klimat i atmosferę sceny: „Most w Dublinie”, „Starcy w Dublinie”, „Odjazd młodej dziewczyny” itd. Koloryt gwaszów jest wstrzemięźliwy, szarawy, nieco mglisty, jak tutejsza pogoda. Czernie bardzo piękne i szlachetne.

Rysunki Topolskiego są jakby życiem podchwyconym na gorącym uczynku, podpatrzonym przez obserwatora, obdarzonego niezwykłą wrażliwością, intuicją, humorem z pewną dozą złośliwości, ale pozbawionej goryczy.

Słabsze są duże płótna, gdyż zatracą się w nich świeżość bezpośredniego zobaczenia rzeczywistości, którą promieniują malarskie reportaże Topolskiego. Reportaż powinien być treściwy, lecz zwięzły, do każdego rodzaju malarstwa należy używać innych środków — jest to po prostu czasami kwestia skali. Topolski przenosi technikę szkicu na wielkie płótno — i to niestety nie daje odpowiedniego efektu. Duże oleje są niespokojne, zbyt rozbite w formie i kolorze, kompozycyjnie zagniatwane.

Gwasze i szkice Topolskiego są nie tylko świetnymi reportażami, które już dzisiaj stanowią pewnego rodzaju dokument naszych czasów, są nie tylko błyskotliwymi i dowcipnymi notatkami, ale są również wnikliwymi i głębokimi studniami psychologicznymi bystrogo i odkrywczego obserwatora, znawcy natury ludzkiej, podpatrzonej z pewnego dystansu, beznamiętnie, a jednocześnie z uśmiechem. W tym właśnie tkwi ich nieprzemijająca aktualność.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 23.07.1948

## WYSTAWA OBRAZÓW POTWOROWSKIEGO

Obrazy Piotra Potworowskiego – wystawione ostatnio w Gimpel Gallery – mają zupełnie specyficzną atmosferę, która od razu opanowuje widza i opływa go falą tonów srebrzystych, delikatnych, czarujących<sup>29</sup>. Jest w nich harmonia ciszy wewnętrznej, intymności bezpośredniego zwierzenia. Jest w nich prostota, szczerść, przy równoczesnym wyrafinowaniu i finezji, będącej wynikiem zarówno właśnie prostoty, jak i ogromnej kultury wewnętrznej, która jest właściwą istotą twórcy.

Kompozycja tych obrazów jest jasna, prosta, dziecinna prawie, lecz nigdy nie schematyczna i sucha. Przedmioty, postacie, rośliny doprowadzone są jak gdyby do pierwotnego znaczenia, symbolu prawie – jądra samej rzeczy malarskiej. Dlatego wymowa jest ich tak niezwykle sugestywna i jednocześnie pełna poezji.

Wizja świata Potworowskiego jest pozornie nieskomplikowana, a zarazem tajemnicza. Tajemniczość wynika może z zestawienia tonów lekkich, szarawych i świetlistych, kolorów czystych, a przy tym złamanych, powietrznych, a jednocześnie konkretnych.

Konkretne również są formy Potworowskiego, jakkolwiek nieokreślone i nienazwane. Stosunek, jaki zachodzi między formami a barwami, zazębianie się tonów o minimalnych kontrastach, lecz mimo to o zupełnie odmiennym brzmieniu i napięciu przeciętych gdzieś nagle gwałtownymi akcentami białości lub czerni, zbieganie się tych kształtów nieco rozwianych, ale uderzających mocą swego wyrazu i charakteru, stwarza świat rzeczywistości dziwnej i jedynej, o nastroju skondensowanej poezji.

Ten nastrój promieniuje zarówno z pejzażów, mocnych, konkretnych, monumentalnych w swej prostocie, jak np. trzy pejzaże z Sommerset, o wielkich plamach zieleni ciemnej i jasnej. Ten nastrój unosi się w srebrzystych wnętrzach białawej i czerwonej pracowni, w przedziwnym „Pokoju z lampą”, czy też w tajemniczym „Wyruszeniu w podróż”. Nastrój, który wyczarować może tylko prawdziwa i wielka sztuka.<sup>30</sup>

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 6.12.1948

## MARCOUSSIS

Wystawa obrazów Marcoussisa stanowi niejako wypełnienie jednej z wielu luk, jakich nie brak w pokazanej w Burlington House „L'École de Paris”<sup>31</sup>.

Marcoussis obok Picasso, Braque'a i Juan Grisa był jednym z ciekawszych „kubistów”. Brat jego mieszkał w Warszawie i cieszył się większą popularnością – jako dyrektor Loterii Państwowej – Marcoussis natomiast (zmarły we wczesnych latach ostatniej wojny) znany był w Paryżu tym wszystkim, którzy interesowali się sztuką. Obrazy w Galerii Roland, Browsa, Delbanco, pochodzą z lat 1927–1937 roku, a więc z okresu „dekoracyjnego” kubizmu, który wyszedł z wcześniejszej fazy eksperymentowania i ostrej ascezy kolorystycznej.

Pozostała jednak u Marcoussisa pewna powściągliwość barwy i płótna jego mają na ogół albo delikatną tonację mleczno-brunatną, w której dźwięczy czasami chłodna zieleń lub stłumiony błękit, albo szarości połączonej z przybieloną nieco czerwienią

i kobaltami. „Gitarra i okno” ma właśnie owe miękkie tony brązości, harmonijny rysunek, a malutki podłużny prostokącik ceruleum, lśniący jak skrzydełko egzotycznego motyla, podtrzymują całą kompozycję, opartą na barwach neutralnych. Dwa gwasze „okno z widokiem na most” i „okno z wieżą Eiffla” są bodaj najbardziej lekkie i dekoracyjne przez wprowadzenie ornamentu białej, koronkowej firanki i kutej, żelaznej poręczy balkoników. Mają one właśnie ton szary, czerwonawe i niebieskie, tak samo jak prześliczny obrazek z plamą czerni i żółtą, przekrojoną gruszką.

Obrazy Marcoussisa sprawiają wrażenie spokoju i harmonii. Są świetnie skonstruowane, pełne umiaru i kultury i dobrze się stało, że właśnie teraz można zobaczyć tak dobre obrazy i właśnie polskiego „kubisty”.

„Orzeł Biały” 1951 nr 10

## POLSCY MALARZE NA ZBIOROWEJ WYSTAWIE LONDYŃSKIEJ

Wystawa „London Group” jest w tym roku tłumniej odwiedzana niż zwykle<sup>32</sup>. Powód: „Satisfaction” – obraz 12-letniej dziewczynki, Tani Hunter. Płótno nie jest oczywiście ani lepsze, ani też dużo gorsze od większości innych, ale to też, że zostało przyjęte na tę wystawę „elity” malarskiej, podczas gdy obrazy jej własnych rodziców, a także wielu innych „dorosłych” i poważnych malarzy odrzucono – wystarczyło, by wytworzyć pewien sensacyjny huczek.

Dla mnie „satisfakcję” stanowią obrazy polskich malarzy, które bardzo dodatnio wyróżniają się spośród 350 prac nadesłanych ze wszystkich stron Anglii.

O Potworowskim mogę mówić tylko w samych superlatywach. Jego pejzaż faluje tonami przepięknej ciepłej szarości. Jest zbudowany na łagodnie pochyłych przekątniach, podkreślonych dwiema żółtawymi smugami, a wprowadzony poziom przez plamy mocnej czerni ustala jeszcze bardziej spokój i harmonię kompozycji. Jest to przykład mądrej prostoty, połączonej z głęboką niezwykłą wrażliwością kolorystyczną.

Z obrazem tym mocno kontrastuje „Gitarzysta” Marka Żuławskiego – też szarości i czernie, mocna logicznie związana, lecz całkowicie odmienna koncepcja. Szarości i czerń Marka są matowe i zimne. Przekątnie mają stromy spadek, co wywołuje pełną dramatyczność nastroju. Forma geometryczna jest bardzo zdecydowana i pełna charakteru.

„Anna przy stole w kuchni” Ruszkowskiego rysuje się mocną ciemno-szarą sylwetką na tle żółto-zielonkawego wnętrza. Światło spływa z półokrągłego okienka, w którym widać poprzez liście fragmenty turkusowego nieba. Na półce stoją pomarańcze. Elementy są skromne i proste, lecz stwarzają atmosferę bardzo poetycką. Obraz ten został zakupiony w dniu otwarcia wystawy przez znanego aktora Roberta Morleya, co bardzo dobrze świadczy o jego smaku.

Niewielkie płótno Józefa Hermana nie jest specjalnie charakterystyczne dla jego twórczości, ale w nim również można odnaleźć mocną, zwięzłą formą i mroczny brunatny koloryt, pojawiający się w większości obrazów tego artysty.

Przyjemna w kolorze, dekoracyjna jest abstrakcyjna kompozycja p. Halimy Nałęczowej. Natomiast kompozycja Knappa, jakkolwiek jest w niej wiele bardzo pięknych zestawień kolorystycznych, jest rozbita. Ornament w tle nie podkreśla ry-



sunku konstrukcji obrazu, lecz wprowadza niepokój. Poza tym mechaniczne powtarzanie pewnych form wywołuje wrażenie monotonii.

„Dziewczyna w czerwonym szalu” Gotliba ma brutalną wulgarność kolorytu rysunku, może tendencyjną, ale która na mnie przykro działa.

Na ogół poziom wystawy jest wyższy niż w roku ubiegłym, dzięki temu może, że stali członkowie „London Group” ograniczyli się do wysłania tylko po jednym obrazie...

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 8.12.1954

## WYSTAWA HAYDENA I RUSZKOWSKIEGO

Otwarcie wystawy dwóch malarzy Polaków w jednej z najlepszych galerii West-Endu (Roland Browse and Delbanco) jest wydarzeniem dość niezwykłym, a w tym wypadku również wydarzeniem plastycznym dużej wagi<sup>33</sup>.

Hayden, warszawianin, od lat zamieszkały w Paryżu, należy do owego pokolenia malarzy, którzy odkrywali i zdobywali świat przez kubizm. Wystawiono obrazy jego z lat 1911–1923. Odczytuje się w nich nieomal dzieje zachodniego malarstwa pierwszego dwudziestolecia naszego wieku. Z „fauvizmu” poprzez „cezannizm” artysta stopniowo przechodzi do kubizmu „tryumfującego”, kubizmu dekoracyjnego. Dwudziestoparoletni Hayden w owym okresie nie był jeszcze oryginalną indywidualnością, lecz raczej typowym przedstawicielem swojej epoki. W pracach jego widać jednakże malarza o doskonałym „metier” o dużej kulturze i pięknym kolorycie. Dwie martwe natury o głębokiej, nasyconej barwie, o mocnej, jasnej kompozycji są może dla niego najbardziej charakterystyczne. W innych pracach pokrewieństwo z Marcoussim jest uderzające. Byłoby ciekawe zobaczyć, jak Hayden maluje dzisiaj.

O piętro niżej „Weneckie impresje” Ruszkowskiego są dalszym etapem rozwoju tego doskonałego malarza.

Coraz większa prostota, coraz bardziej szlachetny i wyszukany koloryt, o tonach niskich i głębokich, coraz bardziej zwięzła i pełna charakteru forma.

Wizja malarstwa Ruszkowskiego jest ściśle związana z życiem codziennym, a jednocześnie odkrywa nam świat, który jest całkowicie własną kreacją artysty. Świat ten, zamknięty w czterech ramach na płaszczyźnie płótna, jest zbudowany logicznie, oszczędnie i pięknie. Środki, którymi operuje artysta, są na pozór proste. Lecz tę prostotę, tę jasność osiąga się wielką pracą i głębokim doświadczeniem. Patrząc na obrazy Ruszkowskiego, doznaje się wrażenia, jakby się oglądało rzeczy i wydarzenia dobrze znane i bliskie, lecz nagle pokazane w jakimś dziwnym, nowym świetle, w jakimś niezwykłym skrócie i uproszczeniu.

Ruszkowski istotnie obserwuje rzeczywistość obiektywnie, sumiennie, uczciwie, tylko że natura obdarzyła go „widzeniem”, którego brak nam, „zwykłym zjadaczom chleba”. Jest to spojrzenie artysty — jego intuicja, wrażliwość i imaginacja przetwarzają szary strzęp codzienności w kosztowną, pełną lśnienia, materię malarską i poetycką.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 14.11.1955

## WYSTAWA MARKA ŻUŁAWSKIEGO

Od ostatniej indywidualnej wystawy Marka Żuławskiego upłynęło już kilka lat. Można było od czasu do czasu ujrzeć jego litografie czy obrazy w prywatnych galeriach lub na wystawach „London Group”, lecz dopiero obecna wystawa w Zwemmer Gallery daje pełne pojęcie o jego ogromnym dorobku artystycznym<sup>34</sup>.

Dziś jest to malarz dojrzały, o pełnej, całkowicie skryształizowanej indywidualności, a jego osiągnięcia malarskie są na bardzo wysokim poziomie.

Malarstwo Żuławskiego jest mocno związane z życiem, z rzeczywistością i ten związek z codziennością ma swą specyficzną wymowę, jest jakby głębokim nurtem wewnętrznym, pulsującym we wszystkich jego dziełach. Owa emocjonalność ujęta jest w karby dyscypliny plastycznej i intelektualnej. Każda linia, każde pociągnięcie pędzla, każda plamka koloru jest położona z głęboką świadomością – nie ma tutaj żadnej przypadkowości, żadnego powierzchownego efektu. Forma jest krzepka, oszczędna, sprowadzona prawie do kształtu geometrycznego. Kubizm niewątpliwie wywarł na artystę swój wpływ, lecz Żuławski nie ograniczył się wyłącznie do rozwiązań czysto formalistycznych – forma jest u niego nie tylko znakiem plastycznym, ale posiada także głęboką treść wewnętrzną. Kolor fascynuje wyszukаныmi tonacjami, w których dominują szarości, brunaty, biele i czernie podkreślone czasami lekką różowością, błękitem lub cytrynową żółcią. Na ogół tonacje te są raczej niskie, spokojne o bogatym, pięknym pigmencie.

Uderzająca jest prostota i monumentalność kompozycji. Prostota, która świadczy o dojrzałości artysty. Wszelki niepokój, przeładowanie lub suchość formy ustąpiły miejsca mądrym i istotnym uproszczeniom. Doskonałym przykładem prostoty jest kompozycja z robotnikiem trzymającym biały kubek na tle zielonej ściany. Oszczędność koloru i formy potęguje wewnętrzną wymowę obrazu, nie zubożając bynajmniej wartości plastycznych.

Monumentalność kompozycji występuje nawet w litografiach, a zwłaszcza w martwych naturach. Brunatne liście jesienne, grzyby, owoc, dzbanek, czy zmięty obrus zastygają w kształt mocny, zamknięty, niemal hieratyczny.

W malarstwie Żuławskiego doskonały smak i czułość kolorystyczna łączą się z głęboką kulturą, inteligencją i wiedzą malarską.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 3.10.1956

## EMALIE STEFANA KNAPPA

Rzadko zdarza się malarz o tak wielkiej inwencji technicznej jak Stefan Knapp. Każdy artysta, poszukując formy swej wypowiedzi, jednocześnie szuka odpowiedniego dla siebie tworzywa. Często materiał jest niewdzięczny, kapryśny i wymaga ogromnego wysiłku, żeby go opanować; często stwarza problemy jakże trudne do rozwiązania.

Wydaje się, że dla Knappa problemy te nie istnieją – materia w jego rękach staje się zupełnie uległa, jest mu posłuszna. W rzeźbach w drzewie słoje układały się w piękne wzory, a powierzchnia stawała się gładka, jakby toczona maszyną.

W dziedzinie malarstwa Knapp dokonał już dwóch poważnych wynalazków. Kilkanaście miesięcy temu wystawił obrazy malowane farbą olejną, która dzięki nowemu składnikowi, przez niego wynalezionemu, łączy się idealnie z papierem i drzewem, nie wymagając żadnego uprzedniego gruntowania ani przygotowania.

Na ostatniej wystawie<sup>35</sup> (Hanover Gallery) pokazał piękne emalie lśniące i mieniące się barwami, jak drogocenne kamienie. Technika wykonania ich jest zupełnie nowa: farba, której spoiwo jest znowu pomysłem Knappa, położona szpachlą grubymi warstwami na płytach metalowych i miedzianych, jest wypalana w piecu. Proces ten wytwarza pigment o niesłychanie intensywnie dźwięku.

Knapp posiada niezwykle poczucie koloru. Barwa jego jest bogata, radosna i świeża. Emalia jest chyba dla niego idealnym materiałem, gdyż potęguje natężenie koloru i nadaje mu głębię i wielką szlachetność.

Ostatnie jego kompozycje, zwłaszcza te w mniejszych wymiarach, powściągliwsze w kolorze, spokojniejsze i prostsze w konstrukcji, są coraz bardziej interesujące, gdyż poza elementami czysto dekoracyjnymi posiadają pewną ekspresję i poetycką atmosferę.

Ale przede wszystkim malarstwo Knappa jest wysoce dekoracyjne. Każda jego emalia – jakże wspaniale są one oprawione – jest nie tylko obrazem, ale także i pięknym przedmiotem, wykonanym przez świetnego rzemieślnika. Przedmiot taki chciałoby się posiadać. Emalia, poza szlachetnością materii, jest także trwała i odporna na wszelkie zmiany atmosferyczne. Nadaje się więc znakomicie do dekoracji wnętrza jak i na zewnątrz.

Mam nadzieję – a zdaje się, że nawet się na to zanosi – że Knapp dostanie poważne zamówienia w związku z nowymi architektonicznymi zamierzeniami. Jeżeli pertraktacje te dojdą do skutku i Knapp wykona swoje projekty, to będzie mógł niedługo – tak jak sławny, młody francuski malarz Bernard Buffet – przyjeżdżać na swe wystawy wspaniałym Rolls-Roycem.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 12.03.1956

## WYSTAWA MALARSTWA HALIMY NAŁĘCZ

Malarstwo Halimy Nałęcz jest jeszcze bardzo młode – liczy zaledwie niespełna 7 lat. Artystka przyjechała do Anglii w 1949 r. i dopiero wtedy właściwie zabrała się do studiów sztuki na serio w szkole prof. Bohusza-Szyszki.

Po 7 latach indywidualna wystawa w jednej z Galerii West Endu (Walker's Galleries), jest wyczynem nie lada<sup>36</sup>. Sama już tylko możliwość pokazania 39 płócien, wyselekcjonowanych prawdopodobnie spośród wielu innych, świadczy o pracowitości malarki i o jej pasji twórczej. Jej temperament malarski przejawia się przede wszystkim w kolorystyce obrazów: nasyconym, świetlistym, sensualnym. Kolor ten, raczej pozbawiony ostrzejszych kontrastów, ułożony jest w harmonijne gamy o czystym, pięknym brzmieniu. Materia malarska jest ściśle związana z barwą, podkreśla jej wagę i walor rozłożenia.

Sam kształt plamy kolorystycznej jest, niestety, mniej interesujący – przeważa forma geometryczna, dość uboga i mało zróżniczkowana. Jest to brak, aż nazbyt często występujący w malarstwie abstrakcyjnym<sup>37</sup>. Rzadko zdarza się malarz, u którego by forma abstrakcyjna miała taką formę wyrazu jak np. u Kandyńskiego, czy Miro.

Co prawda, inwencja twórcza Halimy Nałęcz wypływa z bodźców zewnętrznych z otaczającego ją świata, z natury, lecz asocjacje z obiektem realnym są już tak odległe, że właściwie widz może sobie każdy obraz interpretować na swój własny sposób. Nie jest to zresztą i wadą, natomiast w tym wypadku błędem jest, że forma nie posiada tak samo pobudzającej siły wymowy, jaką ma niewątpliwie kolor.

Geometryzacja formy jest często jej zubożeniem. Połóżmy np. na jednej ręce kulę – model jak najbardziej zbliżony do ideału – na drugiej zaś dłoni jabłko czy pomarańczę, zobaczymy wtedy, że właśnie nie regularności w okrągłościach owocu stanowią o uroku jego kształtu, że one to nadają mu pewną treść, pewną zawartość emocjonalną. Ten niepokojący urok tkwi nie w doskonałości ideału, jakim jest forma geometryczna, lecz raczej w lekkich odchyleniach od niego.

Nie chcę jednak twierdzić, że podobieństwa formy zawsze wytwarzają monotonię, w pewnych wypadkach jak np. w obrazach „Czerwone Kryształ”, „Pastelowe Kryształ” i w „Skyline” powtarzalność jednakowych kształtów podkreśla rytm kompozycji – ale powtórzenie owych motywów jest świadome i logiczne. Malarstwo Halimy Nałęcz, dzięki swej harmonii koloru i dzięki swej specjalnej strukturze kompozycyjnej, jest niezwykle dekoracyjne. Niektóre obrazy nadawałyby się doskonale na wielkie freski, mozaiki czy nawet kobierce.

Ponieważ Halima Nałęcz jest jeszcze malarką młodą, mam nadzieję, że wyrośnie z tych wad „wieku dojrzewania” i dlatego też pozwolę sobie dać jej radę: trochę więcej studiów z natury, która jest przecież nieprzerwanym źródłem bogactwa formy i nieprzebranym morzem inwencji twórczej.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 17.03.1956

## CERAMIKI ADAMA KOSSOWSKIEGO

Od kilku już lat Kossowski nie wystawia w Londynie – po prostu nie ma na to czasu, a poza tym prace jego są zbyt trudne do transportu, gdyż są to przeważnie albo ceramiki albo malowidła ściennie.

Większość dzieł Kossowskiego znajduje się w Aylesford Abbey. Namalował tam na drewnianych wielkich panelach oraz techniką zwaną „sgraffito” scenę z życia świętych i z historii tego karmelickiego opactwa, które powstało w Anglii w XII-XIII w. Oprócz tego wykonał w ceramice 15 stacji różańcowych. Są to kapliczki umieszczona na murze i drzewach parku otaczającego opactwo.

„Wizja Św. Szymona Stocka” znajduje się w oddzielnej kaplicy i jest największą ceramiką, jaką dotychczas Kossowski wykonał – ma bowiem 11 stóp wysokości.

W Walii w kościele katolickim w Pontypool, znajduje się „Droga krzyżowa”, 12 stacji, każda rozmiarów  $\frac{3}{4}$  m. – są to także ceramiki Adama Kossowskiego.

W pracowni artysty można było obejrzeć niedawno „Ukrzyżowanie” i kartony do dwóch innych ceramik ostatnio zamówionych do kaplicy kościoła Downside Abbey.

Na razie tylko „Ukrzyżowanie” jest już zupełnie skończone i wypalone – Dwa następne kartony „Maria Magdalena Myjąca Stopy” i „Noli Me Tangere” dają jednak doskonałe pojęcie, jak będzie wyglądała całość kompozycji, złożonej z trzech obrazów. Kossowski opanował tak dalece technikę i posiadał tak głęboką znajomość materiału, że barwy wypalone w ceramice są identyczne z kolorami zaprojektowanych kartonów, a dzięki glazurze zyskują jeszcze na głębi i intensywności.

Malarstwo Kossowskiego jest związane głęboko z najlepszą tradycją sztuki religijnej, a więc najbliższe włoskiego wczesnego renesansu i Giotto<sup>38</sup>. Nie jest ono oczywiście ani ciasną manierą, ani naśladownictwem. W kompozycjach Kossowskiego wyczuwa się wpływ zarówno kubizmu, jak i impresjonizmu – lecz styl artysty jest całkowicie indywidualny.

Solidarność i rytm konstrukcji są podkreślone przez kolor mocny i pełen ekspresji.

„Ukrzyżowanie” utrzymane jest w tonacji niskiej, dramatycznej, ostrość kontrastu głębokiego błękitu, złotawej żółci oraz silny akcent bieli, potęgują siłę napięcia, tak samo jak strome przekątnie i falujące, niepokojące linie tła.

Malarskość, bogactwo faktury ceramik Kossowskiego zdradzają nie tylko doskonałego majstra, ale także lub raczej przede wszystkim malarza. Dzieła jego są znane i cenione w Anglii, dlatego nie może on narzekać na brak pracy. Po ceramikach dla kaplicy Downside Abbey (najstarszej tutaj katolickiej „public school”), czeka na Kossowskiego już zamówienie dla nowego kościoła w Cardiff.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 1.05.1956

## POLACY W „LONDON GROUP” 1956

Ostatnia wystawa „Grupy Londyńskiej” (RBA Gallery) zrobiła na mnie przygnębiające wrażenie<sup>39</sup>. Być może dlatego, że tuż przedtem oglądałam obrazy dwóch młodych malarzy francuskich, którzy po prostu widzą, wiedzą, jak malować i rozumieją, na czym polega sens malarstwa.

Często obrazy malarzy angielskich wyglądają na zupełne nieporozumienie – ubóstwo inwencji twórczej oraz formy i koloru nie da się zastąpić ani treścią, ani efektownymi sztuczkami technicznymi, ani nawet dobrymi chęciami.

Mimo przytłaczającej większości tych „nieporozumień” można jednak znaleźć „w London Group” kilkanaście dobrych płócien, a na szczęście do tych wyjątków należą także prace Polaków. Nie wszystkie co prawda; „Letni pejzaż”, Ireny Polak, mimo dość przyjemnej barwy, jest zupełnie chaotyczny. Obraz Kruszyńskiego zbyt opisowy i surowy w kolorze. Wydaje mi się, że są to jeszcze bardzo młodzi malarze – z pracami ich spotkałam się po raz pierwszy.

Nie mogę też się zgodzić z malarstwem Franciszki Themerson: te duże płótna pokryte grubą warstwą lekko podkolorowanej bieli, w której wyłobione są delikatne i smaczne zresztą rysunki, wyglądają jak ilustracje w bardzo wielkich wymiarach.

Natomiast doskonały jest obraz Gotliba. Portret starej kobiety z kotem pełen jest głębokiej ekspresji. Zgniłe zielenie przypominają mchy pokrywające zmurszałe kamienie – i staruszka, i rudy drzemiący kot sprawiają wrażenie odwiecznej, nieprzemijającej starości.

Potworowski pokazał dwa pejzaże prawie abstrakcyjne – lecz mimo bardzo dalekich aluzji do przedmiotu są one ogromnie ewokacyjne. Piękna i bogata jest skala szarości z akcentami bieli i czerni. Prostota kompozycji doprowadza prawie do schematu, jednakże związek z naturą nadaje jej głęboki sens i ratuje od suchości i wyjałowienia rozwiązań czysto abstrakcyjnych.

Emalia Stefana Knappa dźwięczy barwą mocną i radosną. Postacie robotników w „Graczach w domino” Marka Żuławskiego mają monumentalność oraz surową prostotę świątków z romańskiego fresku. Ciężkawy, brunatno-szary koloryst stwarza atmosferę skupienia i powagi.

W pejzażach Piesowockiego fantazja łączy się z solidnością konstrukcji i dobrym kolorem. Pierwszy raz miałam przyjemność naprawdę zobaczenia obrazu Brunona Franciszka Paszylka. Jego „Jesienny pejzaż” można zaliczyć do tzw. Prymitywów... jest w nim i naiwny realizm, i poetyckość wizji, ciężka, dobra faktura i surowy, lecz mocny kolor.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 25.05.1956

## WYSTAWA: NEW VISION 1957

Grupa malarzy „New Vision” rozrasta się coraz bardziej i ostatnia wystawa, obejmująca ponad 250 prac, nie pomieściła się już w macierzystej galerii „New Vision Centre”, lecz umiejscowiła się aż w 4 punktach: Polska YMCA, New Vision Centre Gallery, Coffee House, Kingsway i Coffee House na Trafalgar Square<sup>40</sup>.

Największa ilość obrazów, najlepiej reprezentujących się, znajduje się w polskiej YMCA, której sala doskonale nadaje się na tego rodzaju imprezy.

Poziom ogólny wystawy jest wysoki, powiedziałabym, że jest ona najbardziej interesująca spośród obecnych pokazów londyńskich malarstwa abstrakcyjnego.

Ze wzrastającej ilości malarzy i rzeźbiarzy abstrakcyjnych i semi-abstrakcyjnych wynikałoby, że ten rodzaj sztuki przyciąga coraz więcej adeptów. Świat czystej imaginacji interesuje bardziej artystę niż realność – czyżby nowy wzrost „eskapizmu”?

Właściwie można by podzielić dzisiejszych artystów na dwie grupy: neorealistów i abstrakcjonistów. Oczywiście, podział ten nie obejmuje szeregu indywidualności artystycznych, których nie dałoby się wcisnąć ani sklasyfikować w żadne uznane „izmy”. Generalizowanie nawet z grubsza jest raczej niebezpieczne, zwłaszcza w dziedzinie tak subtelnej jak sztuka europejska, której bogactwem i cechą najbardziej charakterystyczną jest różnorodność talentów i indywidualności. Niemniej jednak te dwie tendencje w malarstwie dzisiejszym wydają mi się przeważające.

Wśród artystów grupy „New Vision” nie brak i Polaków. Bodajże obraz Jana Le Witt’a jest najbardziej uderzający i najpiękniejszy na całej wystawie. Kompozycja, kolor, forma są wysoce interesujące i wymowne. Mam nadzieję, że „Opus 22” Le Witt’a znajdzie legalnego nabywcę – dwie prace tego artysty zostały skradzione z wystawy w Mediolanie.

Na poziomie są również prace trzech malarek: J. Baranowskiej, Danuty G. (Giercuskiewicz) oraz Halimy Nałęcz (której energii grupa „New Vision” zawdzięcza swojej powstanie). Dobra jest w swych interesujących czerwieniach kompozycja Adamowicza.

Niestety, obraz Potworowskiego tym razem rozczarował mnie. Owa „etiuda” bieli o pięknej, wyszukanej fakturze przypomina mi obrazy purystów, m.in. Strzemińskiego, Stażewskiego sprzed 30 lat. Oczywiście artysta może nie korzystać z cudzych doświadczeń, lecz ten eksperyment Potworowskiego jest niewątpliwie mniej interesujący niż jego poprzednie osiągnięcia. I jakkolwiek subtelne, wnikliwe nawet są te poszukiwania artysty, ich oddźwięk tym razem w odczuciu estetycznym widza nie może być dostatecznie głęboki.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 31.01.1957

## INAUGURACYJNA WYSTAWA W DRIAN GALLERY

Drian Gallery zawdzięcza swe powstanie tylko niespożytej energii i inicjatywie p. Halimy Nałęcz, która przy minimalnych środkach finansowych i przy pomocy swych własnych 10 palców i kilku kolegów malarzy, potrafiła jatkę rzeźniczą (dosłownie) przekształcić w ciągu trzech tygodni w galerię obrazów.

Na otwarcie nowej galerii przybyło ponad 300 osób.

Pierwsza wystawa malarstwa abstrakcyjnego, obejmująca prace 60 malarzy, jest doskonale dobrana i bardzo międzynarodowa<sup>41</sup>. Pośród prac angielskich plastyków znajdują się również rysunki Henry Moora, Bena Nicholsona oraz rzeźba Barbary Hepworth, czołowych artystów brytyjskich i europejskich.

Oczywiście nie brak też prac polskich malarzy. Jak zwykle zachwycił mnie i zaskoczył obraz Potworowskiego: w prostokąt wpisany, a raczej wmalowany, owal podzielony na kilka płaszczyzn. Kompozycja prawie schematyczna – barwy szarawe, spokojne, zharmonizowane. Dlaczego ten obraz ma tak silną wymowę malarską i poetycką? Można to chyba tylko wytłumaczyć przedziwną magią sztuki, która za pomocą kilku zaledwie kształtów, niemal kresek, kilku plam kolorowych stwarza świat nowy, pełen nienazwanych nastrojów i poezji.

Obok Potworowskiego płótna Jana Le Witta wyróżniają się wyszukany zestawieniem delikatnych zieleni i szarości. Są one pełne polotu, fantazji, ruchliwe i dynamiczne i jakże odmienne w swej atmosferze!

Ludka Pink przysłała z Paryża 2 kompozycje. Jedna z nich ma złotawe tło, upstrzone jak gdyby koralowymi żyłkami. Malarstwo Ludki Pink przywodzi na myśl uwielokrotniony mikrokosmos o formach organicznych, ruchliwych, o barwie sensualnej, cieplej i subtelnej.

Kompozycje Adamowicza są jasne, proste i mocne. Koloryt jest szlachetny, głęboki, faktura szorstkawa. Artysta stworzył swój własny styl i formę – ograniczył się do operowania zaledwie kilkoma formami, kilkoma zestawieniami barw, lecz w tej skromnej, ograniczonej skali osiąga niezwykle interesujące wyniki.

Obrazy Szpakowskiego oraz Łączyńskiego są ładne w kolorze, ale robią wrażenie jeszcze trochę surowych i niedociągniętych.

W katalogu zauważyłam jeszcze nazwiska Knappa i Van Haardta (Brodnicki) lecz obrazów ich nie znalazłam na wystawie.

Pani Halima Nałęcz, właścicielka i twórczyni nowej galerii, jakkolwiek ostatnio zajmowała się głównie „malarstwem ściennym”, wystawiła jeden obraz o barwie świeżej, jasnej, pełnej dynamiki i optymizmu...

Obrazy Polaków stanowią skromną część tylko jej doskonale wyselekcjonowanej wystawy, w której biorą udział malarze o nazwiskach znanych już dobrze koneserom i kolekcjonerom dzieł sztuki: jak np. Mušič, Zao-Wou-Ki, Clemente i inni.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 12.11.1957

## OBRAZY POLAKÓW NA WYSTAWACH FREE PAINTERS I LONDON GROUP

Zimowa wystawa Free Painters (New Vision Centre Gallery, Polska YMCA, Coffee House – Cumberland Ave) obejmuje prawie wyłącznie malarstwo abstrakcyjne. Poziom na ogół jest dość dobry, chociaż żaden obraz specjalnie się nie wybija. Dominują taszyści i malarze czynu – jeśli tak można spolszczyć nazwę „Action Painters” – których najbardziej interesujące osiągnięcia są raczej w dziedzinie fakturalnej, jakkolwiek wydawałoby się, że dynamika i wybujała energia tych młodych przeważnie artystów powinna przejawiać się raczej żywiołowością koloru. A niestety „koloru” w malarskim znaczeniu tego słowa jest raczej mało, bo jaskrawizna i surowość barwy jeszcze nie są osiągnięciami kolorystycznymi o pełnej treści i wartości wyrazu.

Wśród prac Free Painters wyróżnia się wdziękiem i subtelnością koloru szaro-zielonkawa kompozycja Jana Le Witta i obraz Ludki Pink, o lekkiej świetlistej, różowawej formacji. Adamowicz bardzo spokojny, wstrzemięźliwy w swej ciemnej gamie barwy i zestawieniu *quasi*-prostokątów. Halima Nałęcz pokazała 2 prace, z których wcześniejsza, o przewodzie chłodnej intensywnej zieleni, ma śliczną fakturę, druga zaś zupełnie odrębna w koncepcji o jasnej zmysłowej barwie i bardziej centralnej kompozycji, jest zapowiedzią chyba nowego etapu malarskiego.

W RBA Gallery<sup>42</sup>.

Poziom wystawy Free Painters jest na ogół dość jednolity – czego nie można powiedzieć o zimowym pokazie London Group. Sam lokal RBA Gallery ponury i odrapany stwarza dość przygnębiającą atmosferę, a poza tym w zbyt wielkim natłoczeniu obrazów trudno nawet zauważyć jakąś ciekawszą i bardziej interesującą pracę.

Niemniej jednak obraz Potworowskiego „Owalny Pejzaż z Kornwalii” – jakże spokojny i harmonijny w swej kompozycji i kolorycie – uderza szlachetnością koncepcji i jakością walorów. W nieregularnym owalu zestawienia kolorystyczne różnej wielkości trójkątów stwarzają wrażenie przestrzenności – pejzaż jest tylko nazwą retoryczną, która odnosi się raczej do atmosfery przestrzeni, stworzonej za pomocą niezwykle prostych środków.

Prostota zaś jest niestety bardzo trudnym osiągnięciem. I mimo oszczędnego rysunku oraz koloru ograniczonego tylko do tonów sepia zestawionych z białościami, obraz Marka Żuławskiego tej prostoty nie posiada. Nie wiem, jak to wytłumaczyć, ale kompozycja ta sprawia wrażenie litografii lub rysunku powiększonego do zbyt wielkiej skali.

Dwa obrazy Gotliba „Tors” i „Wieśniaczka” mają ciepły, bardzo sensualny, lecz bynajmniej nieszlachetny koloryt. „Matka z Dzieckiem” Hermana jest solidna, mocno skomponowana o spokojnym brunatnym kolorycie. Zapewne pokrewieństwo z malarstwem Permeke jest dość bliskie, lecz Herman wniósł pewne zupełnie własne wartości zarówno w kolorze, jak i w atmosferze.

Przyjemną niespodziankę sprawił mi pejzażyk Stachiewicza „Katedra” – szlachetny w kolorze, pełen prostoty i poetyckim nastrojem przypominający Rouault. Obraz Kruszyńskiego jest raczej kompozycyjnie niezbalansowany.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 19.02.1958



## WYSTAWA OBRAZÓW HENRYKA GOTLIBA

Spotkałam Gotliba właśnie w chwili, gdy rozwieszał swe obrazy w „Crane Kalman Gallery” w kilka godzin przed otwarciem wystawy.

Jest to jego pierwsza od 5 lat indywidualna wystawa w Londynie i, jak mi się zwierzył, nabierało się tyle płócien w tym okresie, że trudno było w owym nadmiarze wybrać kilkanaście prac, które można розміścić w ślicznej, lecz niewielkiej sali galerii<sup>43</sup>. Poza tym większość obrazów należy albo do kolekcji prywatnych, albo została sprzedana jeszcze „na pniu”, przed otwarciem wystawy. Mam nadzieję, że i reszta znajdzie nabywców – obrazy Gotliba mają tyle ciepła, tyle zmysłowości, aż dziw bierze, że mogły powstać w „zimnym komforcie” wsi angielskiej, gdzie artysta od kilku lat mieszka.

W czasie tych 5 lat poprzedzających obecny pokaz widywałam pojedyncze obrazy Gotliba na zbiorowych wystawach – podobały mi się mniej, lub więcej, lecz dopiero indywidualna wystawa może dać pojęcie o charakterze twórczości artysty. Gotlib wywodzi się z postimpresjonizmu, z Bonnard, ale położeniem farby, swym gorącym kolorytem, bezpośredniością i temperamentem przypomina także i Soutina – tylko, że tragizm, dramatyczny patos i niepokój Soutina zastąpiły u Gotliba sensualna radość życia i umiłowanie światła oraz koloru. W rzutach pędzla Gotliba wyczuwa się rozkosz samej funkcji malowania, kładzenia farby, mieszania pigmentów, tworzenia barwy, która by jeszcze mocniej, jeszcze pełniej oddała radość patrzenia na ciało kobiece, na soczyste owoce, na pejzaż skąpany w lekkiej mgłę porannej lub różowawy od wczorajszej zorzy.

Gotlib jest czystej rasy kolorystą – i chociaż w niektórych obrazach jak: w „Stojącym akcie”, „Autoportrecie” – (głowa) lub „Martwej naturze z jabłkami” widać, że interesuje się także i zagadnieniami formy – jednakże kolor jest jego najsilniejszą stroną. Kolor uwodzi go i na szczęście rzadko sprowadza na manowce. Oczywiście można czasem w niektórych obrazach znaleźć jeszcze niedociągnięcia kompozycji, pewne niezbyt subtelne czy szlachetne zestawienia barwy, lecz ogólna atmosfera malarstwa Gotliba podbija gorącą, bezpośrednią zmysłowością i radością życia – trudno jej się oprzeć.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 22.04.1958

## WYSTAWA MALARSTWA LUTKI PINK

Kilka dni temu, przechadzając się nad brzegiem morza, zatrzymałam się pod muzeum odgraniczającym plażę od ulicy i nagle ujrzałam doskonale skomponowany obraz: poprzez jasnoszary, ziarnisty cement przeszły różnobarwne kamienie wyrzeźbione erozją w przedziwne kształty. Gdzieniedzie niezachle zacieki wody morskiej przyciemniały cement i tworzyły dodatkowy element kolorystyczny wzbogacając swym wilgotnym połyskiem i tak już piękną i różnorodną fakturę malarzką. Pomyślałam sobie, że malarstwo abstrakcyjne, tzw. informel (aformistyczne?), właściwie nie istnieje, albowiem fantazja ludzka nie może współzawodniczyć z bogactwem inwencji natury. Na nazwę „abstrakcyjngo” zasługuje raczej malarstwo posługujące się formą geometryczną, a więc idealizacją kształtu naturalnego. Istotą

jednakże twórczości artysty jest jego imaginacja i specyficzne kojarzenia, a przede wszystkim indywidualna interpretacja świata, która wyraża się w stworzonej przez niego formie.

Rozważania te kreślę na marginesie recenzji malarstwa Lutki Pink, której obrazy, wystawione w Drian Gallery, należą właśnie do kategorii sztuki abstrakcyjnej „aformistycznej”<sup>44</sup>. Forma jest w nich nieokreślona, rozbita jakby na molekuly barwne rozproszone na powierzchni płótna — wydawałoby się — bezładnie, lecz związane jednak wewnętrzną konstrukcją i skomponowane w nierozzerwalną całość. Kolor delikatny, o subtelnych zestawieniach faluje rytmem łagodnym i spokojnym. Powierzchnia obrazu jest niezwykle bogata i wyszukana. Farba położona jest grubo, kilkoma warstwami, lecz mimo to sprawia wrażenie lekkości. Pociągnięcia pędzla krótkie i delikatne nieodzownie przywodzą na myśl technikę impresjonistyczną. Lutka Pink — uczennica prof. Kowarskiego — wywodzi się z impresjonizmu, a raczej postimpresjonizmu Bonnard. W obrazach Bonnarda forma jest rozszczepiona światłem, rozbita kolorem. Obiekt rzeczywisty zostaje przetworzony na czystą materię malarską. W malarstwie Lutki Pink obiekt już nie istnieje — kolor i materia malarska jest zarówno obiektem i tworzywem.

Komponowanie li tylko kolorem jest niewątpliwym dziedzictwem impresjonizmu. Lecz plama koloru — nawet o najbardziej rozwiewającym się nieokreślonym kształcie — nie przestaje być formą i zestawienia kolorystycznego są także zestawieniami kształtów o równej sile potencjalnej, zależnej od wielkości plamy, od nasilenia i wagi barwy.

Kolor posiada też swą wewnętrzną wymowę, wytwarza nastrój i odtwarza emocje artysty. Obrazy Lutki Pink mają kolor subtelny, delikatny. Töne są raczej złamane i często dość niskie, lecz ogólny dźwięk ich raczej jasny i świetlisty i mimo ruchliwości rytmu stwarzają atmosferę spokoju harmonii i kontemplacji.

Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza, 21.12.1958

## OPUS MARIANA BOHUSZA-SZYSZKI

Powinniśmy być wdzięczni właścicielce Drian Galleries, pani Halimie Nałęcz, za zorganizowanie dwóch retrospektywnych wystaw plastyków polskich. O malarstwie Franciszki Themerson już do „Wiadomości” pisałam (nr 923) — talent Mariana Bohusza-Szyszki wyrasta z krańcowo innego podłoża<sup>45</sup>.

Pochodzi on z ziem litewsko-białoruskich, z ziem owianych aurą romantyzmu, i mimo woli nasuwa się imię Mickiewicza, lecz ja chcę wspomnieć Chagalla i Soutine’a, nie tylko dlatego, że wystawa Soutine’a zbiegła się z pokazem prac Bohusza-Szyszki, ale przede wszystkim dlatego, że Chagallowski mistycyzm oraz pasja i zmysłowość Soutine’a pokrewne są temperamentowi Bohusza-Szyszki — mimo wielkiej różnicy pochodzenia: tamci artyści z École de Paris wyszli z chasydzkiego ghetta białoruskich miasteczek, a Bohusz-Szyszko wyrósł z tradycji szlacheckiej i wychował się w kulturze Zachodu.

Bohusz-Szyszko, malarz, racjonalista, matematyk i mistyk, głęboko wierzący chrześcijanin i jednocześnie sensualista, jest pewnego rodzaju fenomenem. Klarowność umysłu objawia się w jego wykładach, w logice rozwoju koncepcji malarskiej i budowie kompozycji, mistyka — w wyborze tematyki, a zmysłowość — w bogactwie kolorytu i materii malarskiej. Barwa w jego obrazach pieni się, przelewa

gęstą lawą tonów o gorącym, intensywnym brzmieniu, faktura – piękna, ruchliwa, ciężka – stanowi także element konstrukcyjny, albowiem samo już położenie farby i koloru stwarza formę, przestrzeń i rytm, rytm wibrujący, dramatyczny, barokowy, w spiralach i stromych skosach. W niektórych obrazach – w portretach kobiet, w kwiatach – ciepło kolorytu jest prawie dotykalne. Różowość policzków, płatków kwiatnych, czerwień ust pulsują życiem nieomal organicznym.

Ale są również portrety własne artysty – urzeka mnie zwłaszcza ten wcześniejszy, zielonkawo-pomarańczowy, powściągliwy a zarazem pełen intensywnego napięcia. Bohusz-Szysko zrywa w nim z realizmem impresjonizmu, wyzwala się z techniki pointyizmu i wkracza na drogę swobodnej, indywidualnej interpretacji, na drogę malarstwa ekspresyjnego, która doprowadzi go do dzisiejszej formy – formy uproszczonej do znaku symbolu – właściwie abstrakcyjnej, do niezwykłego bogactwa orkiestracji koloru i materii malarskiej. W ten kształt uproszczony, w te symfonie barw gorących wciela się jego wizja mistyczna wyrosła z nauki Nowego Testamentu.

Chrystus objawia się światłem mądrości Bożej, miłości i miłosierdzia. Spływa srebrzystą łaską na ciemne, wzburzone fale morze Tyberiadzkiego, wzbija się jasną strugą w „Wskrzeszaniu Łazarza”, wybucha gorejącym płomieniem w bolesnych „Ukrzyżowaniach”. Archaniołowie wyrastają świetlistymi pióropuszcami barw radosnych, upadły anioł stacza się w otchłanie tonów ciemnych, ale nie mniej pięknych. Jest to wizja radosna i monumentalna, chrześcijańska i panteistyczna zarazem. Żarliwa wiara wciela się w materię zmysłową, żywą, bogatą. Z tych metamorfoz malarskich emanuje radość, nadzieja i entuzjizm. Entuzjizm zaraźliwy, wytwarzający natychmiastowy kontakt widza z obrazem i robiący wrażenie niezwykle bezpośredniości. Wydaje się, że te obrazy są dziełem natchnienia, naglej i szybkiej improwizacji. Lecz gdy przyjrzymy się powierzchni płócien grubo pokrytych wielokrotnymi nawarstwieniami farb, przyjdziemy do wniosku, że są one wynikiem doskonałego rzemiosła, oraz żmudnej, rzetelnej pracy, i że artysta niejednokrotnie nawraca do tego samego tematu, by przyoblec go – nie bez trudu – w kształt najbliższy jego wewnętrznej prawdzie.

Marian Bohusz-Szysko jest jednym z nielicznych malarzy współczesnych, którzy odważyli się odrzucić zakrepełe konwencje oraz kliwy sentymentalizm oficjalnego malarstwa religijnego i przemówić własnym językiem. O dziwo, język ten jest dla wszystkich zrozumiały, mimo że jest to narzecze na wskroś indywidualne, nowoczesne. Może głęboka, autentyczna żarliwość religijna artysty, jego żywotność i entuzjizm, zamknięte w owych formach symbolicznych, prawie abstrakcyjnych i we wspaniałość barw, są tak przekonujące że poddajemy się ich wymowie i ulegamy przemożnej sugestii tego malarstwa.

„Wiadomości” 1964 nr 7(933)

## PEGGY I HALIMA

Dwie doskonałe wystawy w Londynie zbiegły się prawie równocześnie: jedna, w Tatte Gallery, pokazuje kolekcję rzeźb i obrazów Peggy Guggenheim<sup>46</sup>, druga w Drian Gallery, kolekcję Halimy Nałęcz<sup>47</sup>.

Peggy Guggenheim, pełna werwy 60-latka, która jest już żyjącą legendą, w swej książce *Confessions of an Art Addict* oraz w przedmowie do katalogu opowiedziała hi-

storię swego życia i swej kolekcji. Córka bogatego nowojorskiego bankiera (mniej zamożnego jednak od jej stryja Solomona, twórcy Museum of Modern Art. W Nowym Jorku) zaczęła interesować się sztuką nowoczesną, gdy zakochała się w malarzu.

W roku 1938 Peggy otworzyła na Cork Street w Londynie galerię sztuki nowoczesnej. W imprezie tej pomógł jej Marcel Duchamp, który przedstawił ją co sławniejszym malarzom i wybierał obrazy na wystawy. Po półtora roku, gdy „Guggenheim Jeune” zorientowała się, że obrazy w Londynie jest łatwiej kupić niż sprzedać, postanowiła założyć muzeum sztuki nowoczesnej z Herbertem Readem jako dyrektorem. W tym celu wyruszyła znowuż do Paryża, gdzie skontaktowała się z przyjaciółmi Marcela Duchamp, między innymi z Petrą Van Doesburg, wdową po zmarłym malarzu Theo, współzałożycielu holenderskiej grupy de Stijl, z André Bretonem i Maxem Ernstem. Zaczęła kupować obrazy, i gdy uzbierała już wspaniałą kolekcję – wojna wybuchła.

Nie będę opisywać wszystkich perypetii, które w czasie wojny przeżyła Peggy wraz ze swą kolekcją. Wylądowały obydwie szczęśliwie w Nowym Jorku. Jednym z mężów Peggy Guggenheim był Max Ernst i stąd jej specjalne skłonności w kierunku surrealizmu i ekspresjonizmu, lecz szczęśliwie inni doradcy wybrali większość płócien z epoki kubizmu, futuryzmu i sztuki abstrakcyjnej. W ten sposób kolekcja Peggy Guggenheim daje doskonały obraz historii rozwoju sztuki pierwszej połowy naszego wieku z dodatkiem pięknych rzeźb prymitywnych z Afryki i Oceanii. Wszystkie jej obrazy i rzeźby są wyjątkowej jakości, a każdy z artystów wnosi pewne swoiste, indywidualne wartości. Wśród tych dzieł, a często nawet arcydzieł, znajdują się również prace artystów pochodzenia polskiego, jak Malewicz, Marcoussisa, Lipszyca i dziwaczny, lecz niepozbowiony wdzięku autentyczności obraz Morrisa Hirszfelda, krawca z zawodu.

Niecała kolekcja Peggy Guggenheim została przywieziona do Londynu z jej pięknego palazzo nad Canale Grande w Wenecji. Szkoda zwłaszcza, że brak rzeźby „Jeźdźca” Marino Marini i dwóch „mobilów” Caldera.

Historia kolekcji obrazów H. Nałęcz jest zupełnie inna. Urodzona na Wileńszczyźnie (nad niezbyt sławnym jeszcze jeziorem Bimberko) na pewno w swych wczesnych dziewczęcych marzeniach nie widziała i nie przeczuwała, że otworzy galerię obrazów w Londynie, dokąd przywędrowała przez Bliski Wschód w charakterze uchodźczyni – bez taty bankiera.

Lecz po otwarciu galerii „New Vision Centre” do spółki z malarzem Denisem Bowenem, a później już własnej „Drian Galleries”, kolekcja obrazów Halimy Nałęcz obejmuje na pewno około dwustu płócien i rzeźb, z których blisko sto siedemdziesiąt było pokazywanych w jej galerii na ostatniej wystawie zbiorowej. W zbiorach tych przeważają prace abstrakcjonistów, lecz znajdują się również dzieła wybitnych kubistów: Belgów Lacasse’a i Kurtha Levy oraz Anglika Cecila Stephensona, niedostatecznie docenionego w jego własnej ojczyźnie. Obrazy Lacasse’a, piękne w kolorze, mocne w kompozycji, monumentalne i pełne charakteru, doskonale wytrzymują porównanie z epoki kubizmu wystawionymi w „Tate Gallery”, a obrazy i rzeźby abstrakcyjne współczesnych artystów z „Drian Galleries” nierzadko przewyższają jakością eksponaty z kolekcji PEGGY Guggenheim, jak np. piękne, tajemnicze kompozycje Portwaya, subtelne gamy barw Leona Zacka, Potworowskiego, Lutki Pink, lub wspaniałe i mocne w kolorze płótna Taté, Fontené, Pelayo i innych.

Halima Nałęcz, jakkolwiek jej kolekcja ma charakter bardzo międzynarodowy, faworyzuje nieco malarzy i rzeźbiarzy Polaków. Na jej ostatniej wystawie doskonałe, pełne rozmachu ogromne portrety Topolskiego wiszą w sali wejściowej obok płó-

cien Lacasse'a. Kompozycja Żuławskiego pokazana jest z planetarnymi pejzażami Hiszpana Manuela Gomez-Raba, wśród strzelistych, delikatnych rzeźb Apergisa i ciężkich metalowych kulistych form Burta. Rozgałęzione rzeźby Kawalca w drzewie i alabastrze sąsiadują ze złoto połyskującymi płatami brązu Gyuli Kosice. Ciemna metalowa, jakby poszarpana sylweta rzeźby Stockiego kontrastuje ostro z czerwienią płócien Croziera i Foujino. Jasne biele kompozycji Guitet sąsiadują z brązami płótna Adamowicza. Turkiewicz urzeka swą wyszukaną fakturą, a kompozycje Franciszki Themerson są jedyne w swoim rodzaju.

Krajcberg (obecnie Brazylijczyk), świetny kolorysta, mniej znany jest w Londynie, lecz dobrze znany w Paryżu i innych centrach sztuki europejskiej, tak samo jak Van Haardt (poznaniak), a Kiesiewicz, który niedawno przyjechał z Indii, będzie miał wkrótce indywidualną wystawę w „Drian Galleries”. Obrazy Mechtildy Nawiaszki (Czeszki z pochodzenia) wibrują radością koloru wspólną prawie wszystkim Słowianom – jej mocne czerwienie, zielenie i błękity promieniają światłem, tak samo jak jasna kompozycja Bohusza-Szyski.

Właścicielka galerii, p. Halima Nałęcz wystawiła skromnie tylko jeden własny obraz. Jako malarka jest ona obdarzona specjalną wrażliwością i wycuciem wartości malarskich, dlatego też w jej zbiorach znajdują się dzieła często jeszcze zupełnie nieznanymi artystów, lecz prace te posiadają wszelkie dane, by nazwiska ich twórców przeszły do historii sztuki.

Halima Nałęcz zapoczątkowała swą kolekcję kapitałem entuzjazmu, energii i ogromnego wkładu pracy. Dziś ten kapitał przynosi jej wspaniałe plony.

„Tydzień Polski” 1965 nr 7

## **RYSUNKI FRANCISZKI THEMERSON** **(Galeria Marjory Parr w Londynie)**

Dziwoludki stworzone przez Franciszkę Themerson bytują najprawdopodobniej w przestrzeniach międzyplanetarnych, gdzie nie egzystują prawa grawitacji. Ich poczucie równowagi jest absolutne – czują się doskonale w pozycjach pionowych, skośnych i horyzontalnych, mogą również płynąć, a raczej szybować z głową w dół, o ile pojęcie „dołu” istnieje w terenach pozaziemskich. Posiadają one także znakomicie rozwinięty zmysł humoru, połączony z przedziwnymi zdolnościami przekształcania się, przenikania się nawzajem oraz formowania figur nieprzewidzianych zupełnie logiką, a także niezgodnych z prawami ewolucji. Na przykład ręce, a raczej rączki, drobne i delikatne jak kwiatki czy rozczapierzone ukwiały, wyrastają im z głowy, z brzucha, z pleców. Zresztą te w życiu człowieka bardzo użyteczne członki służą tym dziwoludkom jako ozdoby (a może jako lotki do szybowania w bieli papierowych przestrzeni?). Malutkie stopki również są już tylko organami szczątkowymi – nie depcą one ani ziemi, ani bliźnich, lecz są często obute w śliczne trzewiczki, ozdobne i staromodne.

Uśmiechnięte usta i przezroczyście oczy mają wyraz łagodny, marzycielski i naiwny. Lecz pod tą maską anielską kryją się lubieżne namiętności, a może po prostu zdrowe apetyty seksualne. W każdym razie związki między dziwoludkami dwojga płci są niepozbawione erotyzmu.

Ponieważ postacie ich są dwuwymiarowe i przezroczyście, można zauważyć w niektórych myśli, a także (przypuszczam, że w kobiecych) formujące się embriony,

zaznaczone grubszą i nierówną kreską, podczas gdy osobniki dorosłe obrysowane są przeważnie cieniutką i płynną czarną linią.

Od czasu do czasu w tym przedziwnym mikrokosmosie pojawiają się nagle przedmioty nieznanego użytku i kształtu. Są one w formach zbliżone do prostokątów i trapezów, ale zauważyłam również kwadrat z okrągłą dużą dziurą pośrodku. Wszystkie te przedmioty mają zawiasy.

Dziwoludki są niewątpliwie bardzo muzykalne i lubią tańczyć – komponują się one w bardzo harmonijne i piękne balety o ciekawych układach choreograficznych, raczej nieklasycznych. Pośród instrumentów muzycznych znajduje się klawiatura, spoczywająca na kolanach samca, który – sądząc z wyrazu twarzy, uduchowionej i natchnionej – zamierza zagrać *Poloneza A-dur* Chopina. Zamiar ów podkreśla ma-lutki fragmencik wyciętego papieru, przyklepionego do rysunku w kolorze różowo-fioletowym. Naklejka ta wprowadza akcent niespodziewany, a jednocześnie doskonale równoważy pięknie skomponowany rysunek o cieniutkiej czarnej płaszącej kresce, która opisuje i określa wszechświat fantastyczny, czarujący i zabawny.

Wyobraźnia Franciszki Themerson i jej dłoń, uzbrojona w aerograf wypełniony czarnym atramentem, wyczarowują nieprzewidziane i fascynujące rysunkowe opowiadki, niezwykle zabawne i poetyckie „komiksy”, pełne humoru i polotu, a jednocześnie dziecinnie świeże i naiwne, mimo że ich autorka jest osobą dojrzałą i obciążoną, poza talentem, wielką wiedzą i kulturą malarską.

„Tydzień Polski” 1965 nr 17

## MALARSTWO JANA LE WITTA

Któregoś popołudnia, mniej więcej dwa lata temu, przechadzałam się na Place Vendôme, rozkoszując się wdziękiem jego proporcji, czystością symetrii, pięknnością perspektywy. Okrążałam go powoli i oczywiście zatrzymywałam się przed witrynami sklepów jubilerskich, gdzie iskrzyły się bezcenne klejnoty w wyszukanych oprawach.

Nagle zatrzymałam się zaskoczona: na jednej z wystaw znajdował się niewielki obrazek, który lśnił barwą najszlachetniejszych topazów. Obrazek nazywał się „Szkłana góra”, był namalowany przez Jana Le Witta i wystawiony w galerii Laclouche. Odbywał się tam właśnie pokaz prac polskiego artysty, a obecnie wystawa jego malarstwa w muzeum w Antibes<sup>48</sup> została przedłużona do połowy listopada. We wspaniałym średniowiecznym pałacu Grimaldich, gdzie znajdują się freski, malowidła i ceramiki Picassa oraz płótna de Staëla, dzieła niewielu tylko wybitnych artystów naszego stulecia zostały dotychczas wystawione.

Jan Le Witt zadebiutował jako malarz dopiero w roku 1947. Przed tym znany był jako doskonały grafik, współpracujący przez długie lata z Himem. Pamięta z Warszawy ich pierwszy plakat „Nowej Galatei”, pamiętam dowcipne i uroczne ogłoszenia leków magistra Klawego, no i przede wszystkim pięknie zilustrowaną *Lokomotywę* Tuwima, która zawędrowała nie tylko pod strzechy, lecz także pod dachy królewskiego pałacu.

Do Londynu spółka Le Witt i Him przyjechała w 1937 roku, zaproszona na wystawę przez British Council. Od tego czasu obaj artyści osiedli tutaj na stałe. W ich pracowni powstały doskonałe plakaty i rysunki, których charakter i styl wywarły głęboki wpływ na angielską grafikę użytkową.

Powołaniem jednak Jana Le Witta była „czysta” sztuka. Jako siedemnastoletni chłopak uciekł z domu rodzicielskiego, gdyż ojciec jego chciał, by studiował prawo. Błąkał się po świecie, mając się różnych rzemiosł i zawodów, aż wreszcie wyłądownął najpierw w Warszawie, a później w Londynie jako grafik, zdobył sławę i pieniądze, lecz porzucił i tę intratną dziedzinę sztuki dla malarstwa, które go uwiodło, omamiło, ale także odkryło swe wdzięk, powaby i tajemnice.

W obrazach Le Witta wkraczamy w świat dziwny, olśniewający. Świat barw i kształtów powiązanych w doskonałe harmonie, falujących melodyjnym rytmem, pulsujących życiem. Formy powstałe w wyobraźni artysty są tak mocne i solidne, tak rzeczywiste i konkretne jak te, pośród których żyjemy. W przestrzeniach nasyconych głębokim kolorem, zbudowanych grubymi warstwami farby, wynurzają się kształty dziwacznych minerałów, nieznanymi organizmami, łądami i mgławicami. Przedmioty, pejzaże, pojęcia, wyobrażenia przekształcają się w esencję czysto malarską, w kolor, formę, farbę, materię kosztowną, piękną i zmysłową. Wszechświat owych wizji poetyckich, podlegający prawom grawitacji plastycznej, układa się w konstelacje zespolone i mocne, a nazwy obrazów są niejako kluczem do tych sezamów barw świetlistych, głębokich i szklanych.

Płótna Le Witta posiadają pewną ważkość i monumentalność określoną nie tylko ich wymiarami, zewnętrzną wielkością, mają one ciężar zawartości emocjonalnej i poetyckiej, a także jest w nich ciężar gatunkowy doskonałej klasy. Każda plamka koloru jest niezbędna, istotna, wyczuta, położona z głęboką rozważą. Le Witt bowiem łączy w sobie poetę i wizjonera z doskonałym rzemieślnikiem. Wspaniała świetlistość jego barw, bogactwo jego faktury są wynikiem nie tylko intuicji, lecz także znajomości materiału, fizycznych i chemicznych właściwości farby. Grubości nawarstwieni pigmentu, ilość żwiru, oleju czy innych składników są dokładnie wyważone, wykalkulowane. Kolor nie szernieje, nie zblednie, nie zmienia się z biegiem czasu.

Ta wyrafinowana doskonałość techniczna, która uwypukla i sublimuje urodę koloru obrazów Le Witta, przejawia się również w rzeźbach ze szkła wykonanych w Murano i w kobiercach wedle jego projektów tkanych w Aubusson. Wystawa w muzeum w Antibes obejmuje prace olejne, gwasze, rysunki, szkła oraz tkaniny i ukazuje oryginalność, wielostronność talentu polskiego artysty.

„Tydzień Polski” 1965 nr 45

## W POLSKICH GALERIACH

### Drian Galleries

Po pejzażach Daniela Burdina i kompozycjach Donalda Younga, które bawiły i zaskakiwały groteską oraz oryginalnością koncepcji, obecna wystawa „Grupy H”<sup>49</sup> w Drian Galleries przenosi nas w świat malarstwa eksperymentalnego, skłaniającego się raczej w stronę ekspresjonizmu. „Grupa H” powstała piętnaście lat temu, ponieważ większość jej członków mieszkała podówczas w Hendon, stąd wypłynął intrygujący inicjał w jej nazwie. Członkowie grupy zbierali się co pewien czas, dyskutowali i krytykowali nawzajem swoje prace. Wspólnym celem grupy był twórczy eksperyment w dziedzinie sztuki plastycznej w każdym kierunku. Swobodnie wybranym przez poszczególnych artystów. Po pewnym jednak czasie malarstwo

abstrakcyjne – zarówno konstruktywistyczne, jak i ekspresjonistyczne – stało się tendencją przeważającą, lecz nienarzuconą żadnym statutem czy programem.

Po piętnastu latach luźnych, a jednocześnie trwałych związków członkowie grupy dokooptowali wielu nowych artystów, mieszkających już daleko poza podmiejskim Hendonem i przyłączyli się do większego związku „Arts Together”, który jednoczy poetów, pisarzy, muzyków, filmowców i który publikuje broszury „Writers Forum” oraz nieregularnie ukazujące się pismo „And”. Sekretarzem „Grupy H” jest poeta i malarz, Bob Cobbing.

Ponieważ „Grupa H” nie reprezentuje jednego kierunku, wystawione prace mają bardzo różnorodny charakter, lecz mają także jedną wspólną cechę: są na dobrym poziomie i są uczciwe, choć zdarzają się i między nimi „gimmicki” w rodzaju ruchomych „rzeźb-maszyn” jak „Cacophonous-Kleptomania” Dawida Rothmana, lub obrzydliwe surrealistyczne assemblaże Johna Nuttalla, świadczące o chorobliwej, chyba masochistycznej (a może raczej sadystycznej?) wyobraźni ich autora. Białe, przerażające aż śmieszne prawie widma obrazów Warrena, przypominające nieco rysunki Cocteau z „Opium”, bardziej interesują chociażby przez swą urozmaiconą fakturę. Są to typowe przykłady wybujałego ekspresjonizmu, z lekka zabarwionego „pop-artem”.

Poza tymi efektownymi eksperymentami, które są oddźwiękiem wcześniejszych doświadczeń dadaistów i surrealistów z pierwszych dziesiątków lat naszego stulecia, na wystawie „Grupy H” znajduje się wiele prac poważnych i dużej jakości. Piękne, a także i efektowane są kompozycje z perspeksu, metalu i światła Jennifer Pike. Wyglądają one jak świetliste kwiaty wykwitające z głębokiej aksamitnej czerni tła. Reliefy Dave Trace’a są jasne i czyste w swej konstrukcji, a płaskorzeźby Watkina mimo swych surowych geometrycznych form mają pewien sensualizm, wypływający zapewne ze szlachetności materiału (drzewa) i jego bogatego ciepłego kolorytu. Dwa niewielkie obrazki Alana Bakera zachwycają wdziękiem, subtelnością faktury, tak samo jak czarno-białe i szare monopie Cobbinga, wrażliwe i pełne polotu.

Ale nade wszystko zainteresowały mnie obrazy Franciszki Themerson. Jej niedawne doświadczenia, związane z projektowaniem dekoracji do teatru kukielkowego w Sztokholmie („Ubu Roi” i „Opera za trzy grosze”), niewątpliwie odbiły się w jej malarstwie. Te nowe prace nie były dla mnie zupełną niespodzianką, widziałam bowiem fotografie jej dekoracji, ale uderzyły mnie one swym mocnym kolorem, który u Themersonowej był zawsze delikatny i lekki, rozwiewający się jakby na białym tle grubego podkładu farby, poprzecinanego głębokimi bruzdami rysunku. Tło pozostało nadal białe, lecz czarne linie, grube i mocne, podkreślają szkielet kompozycji i kontrastują z kilkoma plamami barwy dźwięcznej i czystej. Tło białe jest gładkie, ale pojawiają się pewne wariacje w fakturze – gdzieś tam zostają wprowadzone nowe materiały. Jak twierdzi artystka, jej obecne prace są właściwie jeszcze w fazie przejściowej, są jeszcze niezupełnie skryształizowane. Dla mnie „Szkic do dekoracji”, dwie „Obecności” mimo swej pozornej prostoty kryją w sobie istotną obecność artystki i jej wewnętrzny emocjonalny ładunek.

Gdybym nawet nie zajrzała do katalogu, skąd dowiedziałam się o pochodzeniu Jane Williamson (Cassel Gallery), odgadłabym z jej malarstwa, że pochodzi z północnej Anglii. W nastroju jej obrazów, w ich tematyce, w ich idyllicznej prawie naiwności, w ciemnych tonacjach kolorytu istnieją pewne cechy charakterystyczne dla malarzy z Yorkshire, Lancashire, z Durham czy Northumberland. I mimo że artystka wiele lat temu opuściła rodzinne Yorkshire, mimo tego że mieszka w pobliżu Londynu, te cechy znamienne przetrwały w jej twórczości. Odnalazłam w jej obra-



zach atmosferę północnych robotniczych miasteczek monotonnych uliczek pod szarym ciężkim niebem z grupami kobiet w niekształtnych płaszczach, dźwigających torby wypchane sprawunkami. Odnalazłam ciepłe wnętrza i krzątającą się „housewifą” przepasaną odwiecznym fartuchem, nalewającą niezliczone filiżanki herbaty dla siebie, dla sąsiadek, przygotowującą stopy sandwiczów i „chipsów” dla zgłodniałych dzieci i męża.

Malowane cienko delikatnymi, jakby nieśmiało uderzeniami pędzla, te małe obrazki o niskich tonacjach, o formach uproszczonych naiwnie, nieomal dziecinnie, są szczere, bezpośrednie i posiadają wdzięk autentyczności.

„Tydzień Polski” 1966 nr 43

## MALARSTWO BONNARDA

Spędziłam osiem bitych godzin na wystawie obrazów Bonnard w Royal Academy i powrócę tam jeszcze raz przynajmniej, by zanurzyć się znowu w tej bani kolorów, w tym „Barwistanie” przepięknym. Wydaje się, że malowanie było u Bonnard funkcją tak naturalną i konieczną jak śpiew u ptaka. Ten niepozorny mieszcuch paryski o drobnej inteligentnej twarzy, o przenikliwym spojrzeniu ciemnych oczu, był jakby najwrażliwszą harfą eolską, z której światło wydobywało najwspanialsze gay i orkiestracje kolorystyczne.

Wystawa londyńska obejmuje tylko część twórczości Bonnard, lecz tych 345 prac – olejów, litografii i rysunków daje doskonały przekrój twórczości tego artysty, który przez osiemdziesiąt lat swego żywota chwalił piękno świata Bożego<sup>50</sup>.

Sztuka Bonnard nie jest wolna od wpływów: jest spokrewniona blisko z impresjonizmem, lecz korzeniami sięga szkoły weneckiej – jak „bonnardowska” jest „Nimfa i pasterz” malowana przez 90-letniego Tycjana! Świetlistość jego wnętrza i pejzażów stawia go w szeregi „luministów”, jego kobiety mają delikatny wdzięk Wateau i sensualizm Renoira. Oszczędność rysunku czasami przypomina Degasa, a czasami falistość linii przywodzi na myśl Van Gogha i Toulouse-Lautreca. W litografiach przebijają także echa japońskich drzeworytów... Niemniej jednak twórczość Bonnard ma absolutnie specyficzny i określony charakter. Podobny jest do niego początkowo w swej koncepcji i metodzie malarskiej Vuillard, serdeczny przyjaciel i drugi „intymista”, lecz Bonnard bardziej sensualny, żywy, pełen polotu i radości życia rozwinię swe możliwości szerzej i piękniej.

W swych wczesnych obrazach Vuillard i Bonnard zrywają wyraźnie z impresjonizmem, naturalizmem, „czystym kolorem”. Używają dużo czerni i kolorów ziemnych, wyklętych z palety impresjonistów. Vuillard pozostanie w tych smagłych, niskich tonacjach. Bonnard jednak, który zaprzyjaźnił się także z Monetem, powróci do kolorów jasnych, radosnych, naświetlonych. Zachwyci go słońce południa, zmienność barwy i kształtów pod wpływem światła, cienia i ruchu. Światło rozczepia i deformuje przedmiot, czasem wtapia go, rozpuszcza w otoczenie, czasem zarysowuje ostrą sylwetkę o niespodziewanej formie. Kolor zmienia się bez przerwy. Bonnard swą czułą, nadczułą wrażliwością notuje te ciągłe metamorfozy rzeczywistości i na powierzchni płótna utrwała wizje utkane z najdelikatniejszych, najdziwniejszych zestawień. Pokój z uchylonym oknem lśni złotawymi blaskami bursztynu, w którym zawisa pomarańczowa larwa ciała kobiety. Biała struga światła spływa po linii pleców i wybiega na przód obrazu bielą draperii upstrzonej rysunkiem lekkiego wzoru.

Woda w wielkiej wannie mieni się tonami opalu. Kafelki podłogi zmieniają się w najszlachetniejsze turkusy i szmaragdy. W opalizującej wodzie różowi się podłużna perła kąpiącej się Marii-Marty, cierplivej modelki i żony artysty. Jej wysmukłe ciało, o małej, nieco ptasiej okrągłej głowie, jest źródłem ciągłego natchnienia, ciągłej podniety artystycznej.

Zresztą każdy dzień przynosi nowy pejzaż za oknem, każdy owoc uśmiecha się i nęci soczystą, rozkoszną barwą, niebo i morze mienią się i zmieniają co chwila, cały świat jest kalejdoskopem barw i kształtów, które olśniewają, kuszą i uwodzą. Bonnard co dzień odkrywa ów świat nowy, piękny i utrwala go na płótnie, przetwarza w wizje, poematy o urodzie zaskakującej i niepowtarzalnej.

Każdy obraz Bonnarda jest odkryciem rzeczywistości, odkryciem nowej formy, odkryciem struktury kompozycji i przestrzeni malarskiej. Każdy kawałek płótna obrazu jest wynikiem głębokiej pracy i wiedzy malarskiej. I każde leciutkie muśnięcie pędzla jest niezbędną częścią architektury obrazu. W tym panteistycznym malarskim wszechświecie najdrobniejszy przedmiot, najmniejsza plamka posiadają swą wagę i znaczenie. Głowa modelki jest równie integralną częścią obrazu jak owoc lub kwiatek na perkalowym obiciu krzeselka.

A Bonnard buduje obraz mądrze i solidnie. Rysunek jego jest uproszczony i zwięzły; w swym doświadczeniu pozwala sobie na nieprawdopodobne kolorystyczne sztuki żonglerskie, które nie tylko zaskakują i zachwycają, lecz odkrywają także nowe możliwości i ucza.

Z czasem kształty i barwy stają się coraz bardziej abstrakcyjne i pozornie oderwane od natury. Niektóre pejzaże robią wrażenie wschodnich, dekoracyjnych batików, a jednocześnie dają obraz świata zadziwiająco prawdziwy i zmysłowy. Bo malarstwo Bonnarda jest bardzo sensualne, tylko sensualizm jest subtelny i wysublimowany. Jego akty nie mają zwierzęcego wdzięku kobiet Degasa ani soczystej puszystości modelek Renoira. Zmysłowość wynika z samego bogactwa, pełnego radości koloru, z rozkoszy w rozsmakowywaniu się niespodziewanymi i subtelnymi zestawieniami barw, z delikatności powierzchni płótna oraz tematyki obrazów. Tematyki, która jest przetransponowaniem życia codziennego w czystą materię malarską i w czystą poezję wizualną.

Ten wysublimowany sensualizm i hedonizm Bonnarda nadają jego obrazom specjalne znaczenie: są one kompletną akceptacją życia, są pieśnią radości życia i światła, którą można porównać z *Hymnem do słońca* świętego Franciszka z Asyżu.

Twórczość Bonnarda wywarła (i wywiera nadal) głęboki wpływ na nowoczesne malarstwo polskie. Całe pokolenia młodych adeptów sztuki pięknej kształcą się u profesorów, którzy studiowali u Pankiewicza – „bonnardysty” *par excellence* i jego uczniów, byłych „kapistów” jak Cybis, Samborski, Ejbisz, czy zmarły Potworowski. W obrazach Jaremy, Lutki Pink czy Potworowskiego „bonnardyzm” przeradza się w sztukę abstrakcyjną, u Czapskiego w ekspresjonizm, w malarstwie Henryka Gotliba, które jest prawie naśladownictwem, zatracą wyrafinowaną subtelność i staje się bardziej zmysłowy, natomiast u Ruszkowskiego intensywniejsza barwa, ostrzejsze kontrasty i dekoracyjność tworzą nowe cechy i aspekty określone zupełnie inną i silną indywidualnością.

Malarstwo Bonnarda otwiera nowe pola ciągłych odkryć i poszukiwań. Jest ono jakby pomostem między sztuką figuratywną a abstrakcyjną: z jednej strony opiera się na rzeczywistości, która jest nieprzebrany źródłem barw, kształtów i wrażeń, a druga strona wybiega w równie nieograniczoną dziedzinę wyobraźni ludzkiej.

## POLSKIE WIOSENNE WYSTAWY W LONDYNIE

Wiosna, mimo że zimna dżdżysta, najwyraźniej pobudza inicjatywę polskich artystów, których obrazy pojawiły się nagle licznie w galeriach londyńskich.

W okresie Wielkiego Tygodnia odbyła się wystawa obrazów Danuty Modzelewskiej w New Gallery pod tytułem „Ewokacje”. Prace młodej malarki, oparte na tematyce zaczerpniętej z Biblii i Nowego Testamentu, są w samym swym założeniu rodzajem ilustracji malowanej z dużą inwencją i temperamentem. Kompozycje te, jasne i przejrzyste w konstrukcji, choć rysunek białej linii jest nerwowy i barokowy – mają gorące tonacje koloru, o przewadze złota, płomiennych czerwieni i czerni, podkreślone gwałtownymi akcentami zimnej zieleni lub turkusowych błękitów. Bogactwo i zmysłowość barwy tworzą nastrój raczej wschodniego przepychu, aniżeli religijnego mistycyzmu związanego ze świętem Zmartwychwstania, nie mniej jednak wizja Modzelewskiej jest dość oryginalna i interesująca. Artystka studiowała historię sztuki w University College w Londynie, wystawiała indywidualnie w Melbourne, Canberze i Los Angeles.

Londyńskim i w ogóle malarskim debiutem był pokaz prac Jadwigi Strawińskiej<sup>51</sup> (Biblioteka Polska). Studiowała ona także historię sztuki, jeszcze przed wojną w Poznaniu, a potem malarstwo w londyńskiej St. Martin School of Art. Ponieważ zna dość słabo język angielski, więc ten krótki okres nauki bynajmniej nie wpłynął na charakter jej malarstwa i pozostało ono świeżą, bezpośrednią i bezpretensjonalną sztuką dziecka, które maluje świat, raduje się jego barwą i różnorodnością form, co dzień odkrywanych na nowo. Malarstwo jej uderza żywym, mocno kontrastującym kolorem: żółtawe korony drzew odcinają się ostro od modrego nieba, czerwienie i fioleły iskrzą się na tle zieleni, żółta suknia i ciepła różowość ciała rysują się na niebieskawych draperiach. Kolory łowickiego kilimu są jaskrawe, lecz dobrze zestawione. Portrety, akty, pejzaże pani Strawińskiej przypominają niekiedy malowidła wczesnych włoskich średniowiecznych mistrzów. Można w nich odnaleźć ten sam wdzięk naiwności, oszczędność, prostotę rysunku i kompozycji. Brak tzw. akademickiej szkoły bynajmniej nie szkodzi jej talentowi, przeciwnie, pomaga w odkrywaniu własnych uproszczeń, własnych wypowiedzi we własnej plastycznej formie, która odzwierciedla jej naiwny, uroczy i uśmiechnięty świat.

W inną zupełnie atmosferę wprowadzają nas rysunki „Czarne i białe” pani Haliny Sukiennickiej<sup>52</sup>, wydane w tece drukowanej w Oficynie S. Gliwy, których oryginały zostały wystawione w Sali Polskiej YMCA. Oprawa graficzna, układ liter, druk, doskonałość odbitki rysunków teki łączą się w piękną i wytworną całość. Do przedmowy, napisanej przez prof. Bohusza-Szyszkę, trudno cokolwiek dodać, można się z nim tylko zgodzić, że rysunki te określają talent p. Sukiennickiej, jej mocną indywidualność, jej styl malarski i wizję pełną ekspresji, której żywość imaginacji temperuje jasność logiki i intelektu. Owe niewielkie na wpół abstrakcyjne obrazki nazwałabym raczej czarno-białym malarstwem: plamy czerni kontrastujące z bielą, szarości rozwodnionego tuszu o delikatnych niuansach sugerują światło, przestrzeń i kolor.

Po trzech latach przerwy odbyła się znowu w Galerii Grabowskiego wystawa obrazów Caziela<sup>53</sup>. W owym krótkim okresie czasu w malarstwie jego zaszły bardzo głębokie zmiany. Wydawałoby się, że wyszedł on nagle z lasu wysmukłych pionów i mrocznych barw, z nastroju lirycznej melancholii na jasną rozległą polanę, pełną

światła i radości czystego dźwięcznego koloru. Gotyckie, statyczne piony rozbiegły się, rozbiły, zamknęły się w kształty drobne, zróżniczkowane, właściwie geometryczne, rozrzucone na białym tle w rytmie ruchliwym i tanecznym. Te mozaiki rozmaitych barw i form, rozsypane luźno na białej przestrzeni, wiążą się w kompozycje harmonijne, dobrze, mocno zbudowane. Pewne nieregularności owych kwadracików, kółek, elips, trójkątów, ich różnorodność i ruchliwość nadają im piętno życia, a jasna barwa promieniuje radość, wibruje światłem. Malarstwo Caziela, obecnie czysto geometryczne, abstrakcyjne, jest spokrewnione z twórczością artystów grupy „Stijl” lub Albersa, czy Sophie Taeuber-Arp, lecz jednocześnie różni się bardzo dynamiką płaszącego rytmu i słowiańską żywością wesołego koloru.

W nieoczekiwanym miejscu, bo w kościele All Hallows on the Wall, w samym centrum londyńskiej City, zostały wystawione obrazy Andrzeja Dzierżyńskiego<sup>54</sup>, plon jego podróży do Meksyku. Podobnie jak zeszłoroczne prace z podróży do Izraela, są one bezpośrednią, pełną temperamentu i młodzieńczego entuzjazmu interpretacją egzotycznych krajobrazów o wspaniałym kolorze, o dziwacznych konglomeratach kształtów, gór, drzew, architektury. Lśniące jak emalia, ciężkie impasto nie tylko potęguje brzmienie intensywnych kolorów, szmaragdowej zieleni, szkarłatów, fioletów, pomarańczowych żółci, lecz położenie farby szpachlą czy szerokim pędzlem podkreśla, buduje kształt, przestrzeń i rytm kompozycji. Dzierżyński, niewątpliwy kolorysta, obdarzony również wycuciem pejzażu, w swej krótkiej, zaledwie jedenastoletniej karierze artystycznej zrobił duży bardzo postęp. Lecz w spontaniczności jego gestu, w jego efektownym, soczystym kolorystyce brak czasem głębszej treści, subtelniejszej analizy formy plastycznej. Niektóre pejzaże są tylko dekoracyjną plamą barwy, natomiast w wielu innych, w ich wyszukanych zestawieniach koloru, w dynamice formy odnaleźć można istną urodę poetyckiej i malarskiej metafory.

Dwa lata temu Leeds City Art Gallery urządziła retrospektywną wystawę malarstwa Zdzisława Ruszkowskiego i jednocześnie ukazała się doskonale napisana monografia o jego twórczości pióra J.P. Hodina, krytyka sztuki. Rzadko który artysta zamieszkujący tę wyspę zasługuje na tak szacunkowe i należne mu w pełni wyróżnienie. Ostatni jego pokaz londyński w Leicester Galleries<sup>55</sup> obejmuje 22 nowe prace: portrety, pejzaże, martwe natury, zaskakujące i niezwykle ciekawą koncepcją, świeżością wizji, mądrością i wiedzą malarską. Piękny koloryst, soczysty, o odważnych kontrastach, zdecydowana forma, nieco barokowa w swych falistych konturach, a przy tym oszczędna i zwięzła, zmysłowe bogactwo faktury – tworzą kompozycje krzepkie i zwarte. Twórczość Ruszkowskiego opiera się na tradycji sztuki Zachodu, sięga korzeniami do szkoły weneckiej, wyrasta bezpośrednio z postimpresjonizmu francuskiego, a przede wszystkim z „bonnardyzmu”. Lecz bynajmniej nie jest on naśladowcą francuskiego mistrza – jego indywidualność, jego talent, jego oryginalne widzenie, pełne polotu, poezji i prostoty, składają się na specjalny charakter, swoisty styl jego malarstwa.

Ruszkowski, jak doskonały kompozytor-wirtuoz, tworzy z kształtów i barw akordy, gamy, tonacje, dysonanse, wspaniałą materię malarską, nad którą panuje, w którą wciela treść i w której wyczuwa się jego wrażliwość, umiar, kulturę oraz wewnętrzną dyscyplinę.

Tą samą prawie drogą – poprzez krakowską Akademię, paryskie studium Pankiewicza i postimpresjonizm francuski szła także twórczość Józefa Czapskiego<sup>56</sup> (Galeria Grabowskiego), lecz odkrywa on rzeczywistość mniej piękną i szczęśliwą. Inna, cichsza, bardziej mroczna jest melodia jego kolorów. Czapskiego nie zachwyca, nie uszczęśliwia zmysłowość formy, światła i barw – chociaż zdarza się, jak np.

w obrazie z niebieską draperią na konsoli lub w niektórych martwych naturach, że sama barwa i kształt pobudzają jego malarski instynkt, ale przede wszystkim stara się on wypowiedzieć formą, zestawieniem, natężeniem koloru i kompozycją swój wewnętrzny stosunek do świata. Jest on ekspresjonistą, z za którego ramienia wychyla jednak głowę dawny „kapista”, czasem nieśmiało, czasem śmieiej, lecz na ogół w użyciu elementów plastycznych w wymownych wypowiedziach rysunków ekspresjonista zwycięża. Aura jego obrazów, ich przytłumionych smagłych tonacji, ich matowych złamanych kolorów – z małymi wyjątkami – jest raczej melancholijna, gorzkawa.

Jednocześnie z wielką retrospektywną wystawą malarstwa Henryka Haydena w paryskim Musée d'Art Moderne<sup>57</sup>, galeria Waddington<sup>58</sup> w Londynie pokazuje jego prześliczne gwasze. Niejednokrotnie pisałam już o tym polskim Mohikaninie szkoły paryskiej. Jego prace urzekają prostotą, urodą, wielką kulturą i talentem. Na pewno warto je obejrzeć.

Na zakończenie wspomnę jeszcze o portretach Barbary Tarnowskiej i karykaturach Bolesława Leitgebera<sup>59</sup>, wystawionych w galerii Cassel.

Portrety Tarnowskiej przypominają nieco okładki amerykańskiego „Time’u”: bardzo dokładne, niemal fotograficzne podobizny ładnych dzieci i zamożnych pań, przedstawicielek lepszej połowy ludzkości Urugwaju, gdzie artystka stale mieszka. Jedynie w tłach portretów, w dwóch pejzażach i w nielicznych martwych naturach malarka pozwala sobie na większą swobodę, na żywsze, bardziej malarskie położenie farby. I właśnie w tych obrazach widać, że posiada ona pewien temperament, pewne wyczucie koloru, niewyłowione w zbyt „ładnych” i gładkich portretach, malowanych jak naturalistyczne miniaturki.

Karykatury Leitgebera, a raczej satyryczne alegorie, w których różne potworki-zwierzęta uosabiają wady, przywary i swary *homo sapiens* i *homo politicus*, są pełne ironii i głębokiej znajomości psychiki ludzkiej, no i polityki. Nic dziwnego. Leitgeber od długich lat urzęduje w Genewie, w siedzibie organizacji narodów tzw. „zjednoczonych”, miał więc ogromne możliwości pogłębiania swej wiedzy o naturze ludzkiej i naturze wielkiej polityki. Wiedza ta bynajmniej nie polepszyła jego opinii o rodzaju człowieczym. Te podkolorowane rysunekki wyglądają znacznie lepiej i zyskują na wyrazie jako czarno-białe reprodukcje, wydane w albumie przez ich autora.

„Tydzień Polski”, 25.05.1968

## SETNA WYSTAWA W GALERII GRABOWSKIEGO

W Galerii Grabowskiego odbywa się obecnie setna wystawa, zbiór rzeźb i obrazów artystów, którzy w ciągu dziewięćdziesięciu lat istnienia tej galerii pokazywali w niej swe dzieła<sup>60</sup>.

Jest to pokaz nie tylko barwny i rozmaity, ale przede wszystkim bardzo charakterystyczny: Grabowski od samego początku stworzenia swej galerii stał się niejako pionierskim propagatorem sztuki nowoczesnej. Pokazał on również publiczności londyńskiej prace wielu polskich artystów, zupełnie jeszcze tutaj nieznanymi, i dał możliwość zapoznania się z twórczością artystów młodego pokolenia Brytyjczyków i z zagranicy.

W jego galerii odbywały się pierwsze wystawy Związku Polskich Plastyków w Wielkiej Brytanii, tam wystawiali Baranowska, Bohusz-Szyszko, Beutlich, Cazieli,

Czapski, Ilnicki, Frenkiel. Kościałkowski, Turkiewicz i wielu innych artystów z emigracji. Tutaj można było zobaczyć piękną wystawę tkanin z Polski, obrazy Dominika, Fangora, Krystyna Zielińskiego i Stażewskiego, artyści starszego pokolenia, którego relief jest chyba najlepszym eksponatem na ostatnim pokazie.

W Galerii Grabowskiego debiutowali Benjamin, Hockney, Tessa Jaray, Kidner, Sandle, Setch, Wall, młodzi malarze i rzeźbiarze angielscy o nazwiskach dziś już znanych na międzynarodowym rynku sztuki i w galeriach po obydwóch stronach Atlantyku. Grabowski „odkrył” wiele młodych talentów, pokazał szereg więcej lub mniej interesujących prac, prawie zawsze śmiałych i odważnych w koncepcji, w użyciu nowych materiałów, nowych form – nawet jeśli osiągnięte rezultaty nie zawsze były zadowalające. I właśnie w Galerii Grabowskiego publiczność polska i angielska może po raz pierwszy zetknęła się z wizją młodego pokolenia, wychowanego na telewizji, „Disneylandzie”, nylonie i plastyku, z wizją świata, który przez nas został stworzony... Ta wizja otworzyła nam oczy na to, co widzą młodzi, co myślą i co chcą pokazać. Można nie lubić, nie zgadzać się z tym nowym światem, lecz istnieje on i narzuca nam nową rzeczywistość plastyczną, nową sztukę, wykwitającą – wbrew pozornej negatywnej „rewolucyjności” – z tradycji sztuki Zachodu. Sztuka młodzieńcza, pełna entuzjazmu i wigoru, oparta nie tylko na „gimmiku”, lecz także na poważnym (często) intelektualnym podłożu. Odnajdziemy w niej echa kubizmu, surrealizmu, dadaizmu, geometrycznej i lirycznej abstrakcji oraz sztuki ludowej.

W każdym okresie wybijają się dzieła rzeczywistych talentów, w każdym okresie nie nazbyt liczne. Wśród prac artystów z Galerii Grabowskiego na pewno ich nie brak.

Gdy życzyłam właścicielowi galerii wielu, wielu setek następnych wystaw, odrzekł że nie, że za dużo pracy, zmartwień i znoju. Ale znając jego entuzjazm i energię, myślę, że doczekamy się co najmniej dwusetnej wystawy?

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 13.07.1968

## JUBILEUSZOWA WYSTAWA MARIANA BOHUSZA

Jubileuszowa wystawa obrazów profesora Mariana Bohusza-Szyszki w Drian Gallery ukazuje drobną tylko część jego pięćdziesięcioletniej pracy malarskiej<sup>61</sup>. Zaledwie 30 płócien i kilka rysunków z różnych okresów czasu dają raczej ostry skrót perspektywiczny szerokiej twórczości tego artysty, a jednak określają konkretnie charakter jego sztuki i w pewnej mierze także – charakter człowieka. Malarstwo to jest jakby kantatą śpiewaną barwą na cześć życia, jednej z form boskości, poprzez którą doznajemy i poznajemy Boga.

Ze wszystkich obrazów prof. Bohusza-Szyszki promieniuje światło i radość koloru, wybuchającego lawą tonów gorących, nasyconych, soczystych.

We wcześniejszych jego pracach przebijają wpływy postimpresjonizmu, wyraźne zwłaszcza w doskonałym autoportrecie artysty w zielonych i pomarańczowych tonach – pierwszym obrazie namalowanym w Anglii w 1948 roku. Wkrótce potem artysta wyzwala się z obcych nalatów, znajduje swój własny styl zbliżony do niemieckiego ekspresjonizmu. Grube warstwy farby, rzutowane z pasją, tworzą formy-symboly, budują kompozycje, które swym gwałtownie pulsującym rytmem wyrażają wewnętrzne napięcie, patos wyzwalających się idei, materializujących się w kształcie malarskim wydawałoby się spontanicznym, a przecież niejednokrotnie krystalizującym się i narastającym przez długie lata. Tak na przykład kształtowała

się powoli ostateczna wizja „Zesłania Ducha Świętego”; widziałam różne fazy przejściowe tego obrazu, szkielet kompozycyjny jest ciągle ten sam, ta sama pozostała również ogólna tonacja koloru świetlistego, rozżarzonego szkarłatami, jasną żółcią, głęboką ultramaryną, lecz zmieniały się natężenia barwy, pewne układy, zestawienia i nasilenia kontrastów; zmieniała się także faktura, rytm uspokajał się, dotknięcia pędzla stały się krótsze, subtelniejsze, za to warstwy farb narastały, tworząc coraz to grubszą, cięższą powierzchnię, jakby chropowatą mozaikę, kontrastującą swą zmysłowością — również jak i kolor — z treścią obrazu, z jego głęboką, ekstatyczną religijnością i mistyczną symboliką.

Tak samo latami formowały się dwa inne obrazy, ilustrujące Nowy Testament: „Ukrzyżowanie” i „Zdjęcie z Krzyża”. Zasadnicza koncepcja kompozycji wynikała — wydaje się — z impulsu, przetrwała i nie zmieniała się. Natomiast w czasie realizacji malarskiej uspokoił się wewnętrzny rytm, tonacje kolorystyczne są głębsze, nieco niższe, ale spontaniczność, napięcie emocjonalne nie utraciły nic ze swej świeżości i bezpośredniości. Z czasem forma plastyczna dojrzewała, osiągnęła wreszcie swój punkt szczytowy.

Sądzę, że obrazy Bohusza-Szyszki o treści religijnej przedstawiają najciekawszy aspekt jego sztuki, gdzie żarliwa wiara i religijny mistycyzm wypowiadają się w formie monumentalnej i uproszczonej, wyrastającej z symfonii rozgorzałych barw, z bogactwa ciężkiej, zmysłowej materii malarskiej.

Niestety, na wystawie są tylko dwa pejzaże i dwie martwe natury, malowane szeroko i swobodnie. Inną nieco technikę stosuje artysta w portretach, zbliżoną nieco do jego fazy postimpresjonistycznej. Zapewne, portret narzuca pewne ograniczenia i pewne konwencje. Prof. Bohusz-Szyszko doskonale odzwierciedla charakter i podobieństwo modela, co uwidacznia się bardzo wyraźnie w wizerunkach dra L. Kielanowskiego i syna artysty. Kolor — jak zwykle — jest nasycony i mocny, lecz kompozycja bardziej statyczna, a faktura bardziej powściągliwa, spokojniejsza. Tylko dwa portrety, panów Physicka i Lyndona, zbudowane są z ruchliwych, szerokich pasów farby, tworzących zawiłą kaligrafię malarską.

Szkoda, że ta jubileuszowa wystawa pokazuje tak niewielką ilość prac malarza, który od chwili ukończenia wydziału sztuk pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie w 1923 roku, przez 50 lat — można by powiedzieć — nie wypuścił pędzla z ręki<sup>62</sup>. Nawet w okresie wojny (drugiej), w obozie jenieckim w Niemczech, porucznik Marian Bohusz-Szyszko wykonał 400 portretów swych kolegów współwięźniów. Nie wszystkie prace są na jednakowym poziomie, lecz prawie wszystkie etapy rozwoju twórczości są interesujące. Widać na przykład w pewnym okresie w rysunkach, początkowo po akademicku poprawnych — nagły przełom, nagłe wyswobodzenie się indywidualności z przyswojonych sobie form; widać, jak artysta zaczyna wypowiadać się spontanicznie czarną falistą linią pełną ekspresji, wrażliwości, pełną energii i dynamizmu, tak jak i jego malarstwo wyrażającą bogactwo fizycznego życia i myśli. Zbudował on wokół swej koncepcji sztukę bardzo osobistą, o bardzo swoistych charakterystycznych cechach. Głęboka mistyczna wiara i radość życia stanowią dwa główne elementy koncepcji tej sztuki — z nich wyrasta jej forma plastyczna.

Nie przytaczam biograficznych notatek z życia Mariana Bohusza-Szyszki — można znaleźć je w katalogu. Nie wyliczam licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych, które odbyły się w wielu miastach i wielu krajach. Nie piszę nawet o jego szerokiej działalności pedagogicznej, ani o jego życiu prywatnym, o którym wiem niewiele — mam wrażenie, że wszystko, co można było na ten temat powiedzieć,

zostało powiedziane przez licznych i znakomitych mówców na wieczorze zorganizowanym ku czci jubilatą przez jego przyjaciół, uczniów i wielbicieli. W kilku mych poprzednich recenzjach pisałam o jego twórczości, talencie, energii i wiedzy malarzkiej. Pojawiły się również niejednokrotnie w prasie angielskiej doskonałe artykuły o malarstwie prof. Bohusza-Szyski krytyków tej miary, jak (zmarły) Eric Newton lub Pierre Rouve. Obydwaj podkreślają nie tylko walory malarskie jego sztuki, „wirtuozerię techniki”, ale także monumentalność, „grandeur” i spirytualizm promieniujący z jego obrazów, w których idea abstrakcyjna wyraża się kompozycją figuratywną.

Radzę wszystkim, którzy interesują się twórczością prof. Bohusza-Szyski, odwiedzić St. Christopher Hospice, ośrodek dla nieuleczalnie chorych w swym ostatnim etapie życia. Siedemdziesiąt prac profesora – płócien, akwarel, rysunków – o tematyce opartej na Nowym Testamencie, promieniuje urodą bogatej barwy i głęboką, radosną wiarą, wzbudzając otuchę i nadzieję w tych, którzy jej tak bardzo pragną i potrzebują.

Chyba ukoronowanie twórczości malarskiej.

„Tydzień Polski”, 27.01.1973

## MALARSTWO JANINY BARANOWSKIEJ

Nie wiem, ile to lat upłynęło, kiedy widziałem pierwszą wystawę obrazów Janiny Baranowskiej – wydaje mi się, że odbyła się w lokalu SPK bardzo dawno temu, lecz jak przez mgłę przypominam sobie 2 prace, które widocznie uderzyły mnie swą treścią malarską, zestawieniem barw: odcieniów czerwieni i lazurów, poetycką atmosferą. Podobne gamy kolorystyczne, jak i charakterystyczne „pismo” malarskie odnajduję znowu w ostatnich pracach artystki, pokazanych obecnie w Galerii Grabowskiego<sup>63</sup>, jak również specyficzną aurę, aurę sennych marzeń, wspomnień, przeżyć dawnych lub świeżych, przetransponowanych wyobraźnią malarki w kształt plastyczny iskrzący się bogactwem formy i barwy.

Nie można przejść obojętnie obok obrazu Baranowskiej – przywołuje on widza siłą kolorytu, intryguje treścią anegdoty przetłumaczoną na język czysto malarski. Wycucie koloru jest, oczywiście, darem wrodzonym, jest jak naturalny tembr głosu, który może być piękny, może być odpychający lub po prostu niezauważalny; „tembr” kolorytu Baranowskiej jest jak piękny mezzosopran: głęboki, zmysłowy, ciepły, o wielkiej rozpiętości świetlistych tonacji. Dominują gorące czerwienie: karminy, cynobry, tony pomarańczowe. Rywalizują z nimi odcienie błękitów – mocne, zimne ultramaryny, cieplejsze kobalty, jakby przezroczyste, promieniujące wewnętrznym światłem. Kontrastujące akcenty szmaragdowych zieleni, fioletów czy plam żółtawych uwypuklają intensywność brzmienia gam kolorystycznych.

Formę opływa zdecydowany kontur – linia faluje, pulsuje żywym rytmem i wraz z kolorem buduje przestrzeń lub raczej przestrzenie obrazu, którego treść odbywa się jednocześnie nie tylko na różnych planach, lecz także i w zwielokrotnionym czasie. Dziewczyna z głową opartą na dłoni, siedząca przy stole, na którym stoi czajnik, znajduje się jednocześnie na pierwszym planie i w głębi obrazu wraz z postacią obejmującego ją mężczyzny. Istnieje więc ona w czasie teraźniejszym, utrwalonym na powierzchni płótna, a równocześnie przeżywa albo czas przeszły „odnaleziony”, albo przyszłość, czy też – może – własne marzenia, które odbywają się w iluzorycznych perspektywach zbudowanych rysunkiem, zmniejszających się kwadratów i perspektywą barwy falującej różnorodnym napięciem swych optycznych walorów.



Jak każdy z nas, Baranowska przeżywa rutynę codzienności: budzi się rano, pracuje, wraca do domu, przygotowuje obiad, patrzy na telewizję, idzie spać — lecz jej przeżycia jak ziarna zboża padają na grunt niezwykle chłonny i bogaty. Z tych codziennych wydarzeń wyrastają jakieś egzotyczne kwiaty i układają się w bukiety urzekające urokiem poezji i urodą barwy. Wydaje mi się, że Baranowska po prostu myśli kategoriami malarstwa, i te myśli, komentarze oraz asocjacje fragmentów przeżytej rzeczywistości, przesączone poprzez imaginację, wypisuje pędzlem na płótnie.

Często w tych transcendentalnych przestrzeniach i czasach malarskich odbywają się głębokie dramaty: otwarte usta wołają o pomoc, przerażona dłoń wybiega na pierwszy plan obrazu, kontrasty barw brzmią ostrym dysonansem, a przecież owe falujące, pełne ekspresji formy, owe bujne intensywne kolory podlegają dyscyplinie kompozycji, która zamyka je w pewnym rytmie, rygory geometrycznej nieomal konstrukcji, zsumowane na przestrzeni prostokąta płótna.

Umiejętność uporządkowania się wewnątrznej dyscyplinie, a przede wszystkim umiejętność stworzenia sobie dyscypliny, dowodzi o dojrzałości artystycznej i intelektualnej. Intuicja, talent, imaginacja są oczywistą podstawą każdej artystycznej twórczości — inteligencja oraz praca są konieczne do jej rozwoju. Baranowska posiada owe cechy, dlatego jej malarstwo staje się coraz bardziej dojrzałe i interesujące. Zdobyła ona dzięki wytrwałej pracy duże doświadczenie malarskie, wyrażające się chociażby w samym sposobie położenia pigmentu — farby olejnej, gwaszu czy pastelu; faktura jej obrazów jest zmysłowa, żywa i subtelna. Dzięki swej wyobraźni, dociekliwości i ciągłym poszukiwaniom własnych form ekspresji Baranowska odkrywa w sobie — a także i nam — coraz to nowe i piękne możliwości malarskie.

„Tydzień Polski” 1975 nr 5

## LETNIE WYSTAWY POLSKIE

Jubileuszowe letnie pokazy sztuki brytyjskich artystów nie wzbudziły we mnie zachwyty ani entuzjazmu. Niewątpliwie najbardziej interesujące były asamblaże Władysława Hasiora<sup>64</sup> wystawione w westybulu Festival Hallu. Duża przestrzeń, wysokość, biel ścian, doskonale światło uwypukliły dziwaczną, niesamowitą urodę niezwykle dziwnych dzieł polskiego artysty. Jakkolwiek owe zestawienia różnych przedmiotów lub fragmentów najrozmaitszych obiektów i tworzywa są przeważnie trójwymiarowe, robią one wrażenie malarstwa — są jak piękne, pełne barwy obrazy malowane nie farbą, lecz kolorowymi materiałami: aksamitami, wełnami, jedwabiem, frędzlami, haftami... Czasem na atlasowym tle świecą brudną bielą dziecinne pantofelki, czernią się włochate kawałki futra, lśnią paciorki, skrawki wstążek, zwisają płowe sznurki lub różowe szczątki połamanych lalek... Tworzą one fantastyczną rzeczywistość, poetycką, dziwaczną nadrzeczywistość snu, zaskakującą nieoczekiwaną symboliką, snu pełnego dziecinnych strachów wyrosłych z baśni opowiadanych późną wieczorną porą, z marzeń koszmarnych zarojonych postaciami, stworami, symbolami odwiecznych legend i wierzeń ludowych zakorzenionych w głębokich pokładach podświadomości. Owe przedziwne wizje wcieliły się, zmaterializowały w wielkie chorągwie, feretrony, tryptyki, ołtarze do chyba czarnych diabelskich mszy. Rzeźby czy zaszklone obrazy, ograniczone czterokątnymi ramami, zamykają świat urzekający, sklecony z różnorodnych elementów plastycznych,

przemawiają językiem mocnym, sugestywnym, pełnym tajemniczej poetyckiej treści. Dzieła Władysława Hasióra fascynują, zachwycają, przykuwają uwagę niezwykłością koncepcji i formy, zadziwiają niezwykłością asocjacji, urzekają pięknymi barwami, zastanawiają symboliką, czasem zaczerpniętą z religii, czasem opartą na ludowych mitach, czasem wywodzą się po prostu z wyobraźni, z wewnętrznych przeżyć czy wspomnień twórcy; przyciągają, a jednocześnie odpychają, wieje z nich bowiem atmosfera dekadencji, przypominają, że czas, woda, ziemia, ogień, powietrze są nie tylko elementami życia, ale i zniszczenia, przemijania. Czas przetwarza, zniekształca dzieła i życie ludzkie – niestałe efemerydy. Niestety, obawiam się, że te piękne twory Hasióra, owe asambláže-metafory plastyczne, są również tylko efemerydami. Materiały, z których zostały stworzone, są zbyt nietrwałe, zbyt delikatne i widać, jak czas już zaczął niszczyć robotę. Obawiam się że za kilka lat te magiczne poematy materii zbutwieją i w proch się obrócą. A może w jakich muzeach, w jakich szklanych gablotach uda się przechować bodaj kilka eksponatów, rzeźb, chorągwi czy obrazów Hasióra, świadczących o jego wielkim talencie i niezwykłej wyobraźni.

Oprócz Władysława Hasióra jeszcze dwóch polskich malarzy z kraju pokazało swe prace w Londynie: Ewa Kuryluk i Karol Zieliński. Ewa Kuryluk brała udział w zbiorowej wystawie w Gallery Fisher, jednej z najlepszych londyńskich galerii, gdzie z trzech swoich płócien sprzedała jedno, więc jak na debiut dość duży sukces. Jest ona przedstawicielką młodego pokolenia i mocno tkwi w teraźniejszości. Prace jej są realistyczne, nie surrealistyczne, ale raczej spokrewnione z tak zwanym „superrealizmem”, gdzie obiekt odtworzony jest prawie z fotograficzną dokładnością. Ewa Kuryluk podkreśla jednak tylko pewne szczegóły, uwypukla tylko pewne momenty, relacje przedmiotów, tworząc swój prywatny, subiektywny obraz świata, odzwierciedlający nie tylko jej wizję malarską, lecz również w pewnym sensie jej filozofię i stosunek do życia. Jest to wizja świeża, młodzieńcza i mimo statycznych raczej kompozycji pełna wewnętrznej dynamiki, wigoru.

Plaskie plamy jasných kolorów, chociaż raczej o tonach matowych, złamanych, promieniają światłem; światłocien ograniczony wyrażnym, lecz lekkim konturem, nie tworzy ostrych kontrastów, natomiast duże mocne formy postaci kontrastują z drobnymi przedmiocikami, rzuconymi gdziegdzie na gładką jasną przestrzeń rozległego tła. Owe obiekty, figurki ludzi lub zwierzątek, często jakby luźno połączone nicią czy sznureczkiem, są w pewnym stopniu symbolami lub raczej aluzjami anegdotycznymi i stwarzają pewne spięcia kolidujące z pozornym spokojem niby „fotograficznego” obiektywizmu.

Mam nadzieję, że Ewa Kuryluk, która zaledwie przekroczyła trzydziestkę (a ma już za sobą, poza kilkoma wystawami również trzy napisane przez nią książki o sztuce), będzie mogła w Londynie zorganizować indywidualną wystawę swych prac, co pozwoli na głębsze zapoznanie się z jej malarstwem.

Karol Zieliński (Drian Gallery) należy do starszego, jeszcze „przedwojennego” pokolenia; początkowo wraz ze swym ojcem odnawiał freski i malowidła kościelne, a przed wojną 1939 roku zapisał się do Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych; ukończył ją dopiero w 1955 r. Wpływy jego profesora, „kapisty” Jana Cybisa, oraz postimpresjonizmu francuskiego są w malarskie Zielińskiego bardzo wyraźne. Jego pejzaże słoneczne, świetliste, mają barwy żywe, a jednocześnie miękkie i rozproszone, jakby przepojone lekką wilgocią. Świeże zielenie, jasne czerwienie, plamy błękitów tworzą dźwięczne harmonie, budują „powietrzną”, przestrzeń krajobrazu tak bardzo swojego, bardzo polskiego nie tylko w kształcie drzew, w układzie architektury wzgórz, płaszczyzn, domów, kościołów, wsi i miast, ale także o znajomej atmosferze zewnętrznej i wewnętrznej.

Myślę, że tę atmosferę można było też odnaleźć w obrazach Halimy Nałęcz, których wystawa zainaugurowała nowy sezon Drian Gallery. Pozostała obecnie połowa galerii – właśnie ślicznie odświeżonej – jest niewątpliwie tą „lepszą połową”, a płótna Halimy Nałęcz stworzyły nastrój ciepłego, pogodnego lata swym pięknym, bujnym kolorytem, zmysłową radością życia. Halima tylko „ciałem” żyje w dżdżystym Londynie, jej świat malarski mieści się w innych, piękniejszych wymiarach imaginacji. Malarstwo jej otwiera nam drzwi do bajecznej rzeczywistości skąpanej blaskiem słońca, poezji, promieniującej urokiem ciepłej, sensualnej barwy i pozwala nam przeżywać chwile pełne czaru i uśmiechu.

W sali wystawowej POSK-u odbyła się pierwsza wystawa prac artysty polskiego już urodzonego w Anglii, Roberta Koeniga. Rzeźby w drzewie – materii, którą Koenig doskonale „czuje” – na wpół lub czysto abstrakcyjne, mają raczej sugestywne, interesujące formy: ciężkie, obłe, jakby „niedociosane” bryły zwisają z horyzontalnych żerdzi, zaś „obrazy” czy płaskorzeźby prawie płaskie, niby martwe natury, są dekoracyjne i lekkie w przeciwieństwie do rzeźb, zawieszonych w trójwymiarowej przestrzeni. Debiut niewątpliwie interesujący, tym bardziej, że młody artysta dopiero wkracza w twórczość plastyczną.

Muszę jeszcze wspomnieć o nowym sukcesie paryskim Inki Sobień, malarki z Londynu, która do zeszłorocznego Srebrnego Medalu, otrzymanego na Salonie Wiosennym w „Grand Palais” dołączyła Złote Palmy i Złoty Medal zdobyte na Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Saint-Germain-des-Près 1977 roku. Festiwal urządzany jest każdego roku pod egidą „Académie des Beaux Arts de Paris” oraz „Société d’Encouragement au Progrès”. Z sześciu wystawionych obrazów trzy zostały sprzedane. Prace Inki Sobień widziałam w jej londyńskiej pracowni. Mam nadzieję, że wkrótce będzie je można także zobaczyć w jednej z londyńskich galerii.

„Tydzień Polski”, 8.10.1977

## WYSTAWY MALARSKIE W LONDYNIE

Panią Zoe Pierzchało-Piasecką nazwałabym talentem z bożej łaski. Zaczęła malować dość późno – już pod jesień swojego życia i mimo studiów w różnych szkołach sztuki pięknej, gdzie opanowała rzemiosło malarskie i ceramiczne, zachowała świeżość swej wizji, nieskażonej żadnymi obcymi nalotami i dziecinną prawie prostotę widzenia, odczucia zjawisk codziennego życia. Tematyka jej obrazów właśnie odtwarza tę otaczającą ją rzeczywistość: portrety dzieci, przyjaciół, zwierząt, akty kobiece, zapewne malowane w trakcie studiów, martwe natury... Wiele obrazów z ostatniej wystawy w Alpine Gallery znalazłam już z poprzednich pokazów p. Pierzchało-Piaseckiej, lecz za każdym razem ilekroć stykam się z tym malarstwem uderza mnie jego specyficzna atmosfera, jego szczerość, bezpośredniość i wielka, niezwykła prostota, które łączą się z poczuciem formy, kompozycji, a przede wszystkim z urodą kolorytu. Barwy lekkie, pełne światła, o subtelnych zestawieniach, są dobrze zbalansowane, położone dość dużymi plamami i użyte raczej z umiarem i ekonomią. Lekkość kolorytu podkreśla również lekkość delikatnej faktury. Za każdym razem czaruje mnie srebrzysty koloryt i spokój aktu dziewczyny, odwróconej plecami, i za każdym razem zachwyca mnie obraz „Dziewczyna na schodach” swą śmiałą kompozycją, swymi zestawieniami bieli i czerwieni, jakże wyszukany w bogactwie, w subtelności swych odcieni.

Dobre, mocne są również niektóre portrety i bardzo interesująca kompozycja „Gra w karty”, która wyróżnia się swym ciemnowym, zielonkawym kolorytem. Na wystawie w Alpine Gallery, gdzie artystka pokazała 63 obrazy – dorobek kilkunastu lat – znalazły się także jej ceramiki. Duże ciężkawe wazy i wazony, monumentalne w prostocie swych kształtów, o pięknych, wyszukanych tonacjach polewy, świadczą o znakomitym wyczuciu formy, materii, o doskonale opanowanym rzemiośle.

Nazwałam Zoe Pierzchało-Piasecką artystką z bożej łaski, gdyż sztuka jej wypływa z podświadomości, z czystej intuicji, która wytacza kierunek jej twórczości, niejako kieruje jej dłonią. Tego samego rodzaju fenomenem była, zmarła przed kilku laty, Halina Korn. Na wystawie w Foyer teatru Lyric, malarzy tzw. „naiwnych”<sup>65</sup> jej obrazy wyróżniają się nie tylko bogactwem gam kolorystycznych, ale także oryginalnością tematyki oraz rozwiązań kompozycyjnych.

W innych zupełnie kategoriach mieści się malarstwo Marka Żuławskiego. Obecna wystawa jego obrazów w Ben Uri Gallery<sup>66</sup> jest rezultatem podróży artysty do Izraela, gdzie wręczono mu najwyższe odznaczenie, przyznane zmarłej matce i bratu za ocalenie życia Żydom w czasie okupacji niemieckiej Polski. Prace abstrakcyjne, właściwie pejzaże – po raz pierwszy w jego malarstwie bez ludzkich postaci – są daleką już reminiscencją miejsc, które zwiedził w Ziemi Świętej. Powstały one w kilka miesięcy po jego powrocie do Londynu i jeśli noszą nazwy różnych miejsc, to bynajmniej nie są one ich spontaniczną i bezpośrednią interpretacją malarską; są właściwie echem lub raczej poetyką, malarską elipsą doznań wizualnych oraz emocjonalnych nad Morzem Martwym, nad Jeziorem Galilejskim, czy na pustyni Negewu.

Oczywiście, impuls twórczy Żuławskiego – jak u każdego artysty – wyrasta ze źródła intuicji i podświadomości pod wpływem bodźca zewnętrznego: zobaczenia – i z przeżycia emocjonalnego, momentu „krótkiego śpięcia”, w którym zawiązuje się koncepcja malarska. Zanim owa koncepcja przekształci się w ostateczną formę plastyczną, przechodzi ona przez różne fazy: z fazy emocjonalnej zostaje przesączona poprzez filtr analizy intelektualnej, by przerodzić się w końcu w uproszczoną syntezę malarską, prawie symbol, który swą formą i kolorem wyraża przeżycia artysty, odtwarza wewnętrzną i zewnętrzną atmosferę jego wizji. Aby odczuć aurę tych monumentalnych pejzaży Żuławskiego, tak bardzo uproszczonych, zbudowanych na rytmie horyzontalnym: niebo i ziemia, niebo i morze – często z kulistą, żółtą plamą księżycą lub zachodzącego słońca, trzeba dość dużej dozy skupienia i kontemplacji, wtedy można nijako „wejść” w głębokie przestrzenie pełne powietrza, wibrujące upalnym światłem, intensywnym kolorem, dramatycznym w napięciu, a jednocześnie subtelnie zróżnicowanym. Wystawę uzupełniają i bardzo z nią kontrastują – serigrafie (silk-prints), ilustrujące biblijną przypowieść o Zuzannie w kąpielu. Sześć pełnych wdzięku i uśmiechu, niewielkich obrazków o przewadze tonów czerwieni i fioletołów, o nastroju lekko erotycznym ukazują inny zupełnie charakter twórczości Żuławskiego.

W Galerii POSK-u odbyła się pośmiertna wystawa malarstwa śp. Stanisława Mikuły<sup>67</sup>. Prac, niestety, niedużo i zgromadzonych z wielkim wysiłkiem przez Zofię Terné, wdowę po artyście. Zaledwie kilkanaście płócien, akwarel, rysunków, projekt dekoracji teatralnej, jeden plakat – to wszystko, co można było odnaleźć wśród wielu rozproszonych po świecie prac śp. Mikuły.

Ci, co znali artystę, na pewno dobrze pamiętają tę pełną wdzięku, malowniczą postać Cygana, typowego lwowskiego „batiara”, promieniującą humorem i radością życia. Mało kto wiedział – nawet przyjaciele – że był malarzem obdarzonym dużym talentem. Nie dbał o sławę i nie dbał o swe prace – malował gdy miał ochotę

– za mało i za rzadko – i gdy był w potrzebie. Bywał co prawda w potrzebie dosyć często, ale wiadomo przecież, że z malarstwa trudno jest wyżyć, potrafił więc żyć z dnia na dzień, nie dbając o jutro.

Obrazy, które p. Zosia wystawiła w Galerii POSK-u, świadczą i o dużych zdolnościach, i o kulturze malarskiej śp. Stanisława Mikuły – studiował on we Lwowie i w Paryżu – a także o jego wrażliwości kolorystycznej. W pracach olejnych przeważają tonacje nieco ciemnawe, przyciszone, poza barwnym portretem żony w teatralnym kostiumie, natomiast akwarele – pejzażyki z Italii – utrzymane w tonacjach jasnych, tak samo jak śliczny, pastelowy portret dziewczynki. W pracach olejnych: w martwych naturach, w ślicznych małych portrecikach, a przede wszystkim w dużym batalistycznym obrazie, wrażliwa i ruchliwa faktura podkreśla budowę kompozycji. Na wystawie brakło dwóch obrazów-mozaik, które artysta wykonał dla londyńskiego hotelu George i na pewno wielu innych prac, znajdujących się w prywatnych rękach, lub jak „Madonna Mikulińska” w kościele bretońskiego – Comblessac, znajdujących się na szlakach wędrowki polskiego żołnierza.

„Tydzień Polski” 1982 nr 50

## MALARSTWO PIOTRA POTWOROWSKIEGO

Z wielkim wzruszeniem szłam na otwarcie wystawy malarstwa Piotra Potworowskiego<sup>68</sup> w Bloomsbury Gallery (University of London Institute of Education). Nie widziałam jego prac przeszło 25 lat, a mogę przecież powiedzieć, że śledziłam raczej z bliska rozwój jego twórczości od czasu mego przyjazdu do Londynu w 1947 r. aż do jego wyjazdu do Polski w 58 r., dokąd pojechał na kilka miesięcy i gdzie pozostał do swej przedwczesnej śmierci w 1962 r. Dość często bywałam w jego pracowni na St. John's Wood, a gdy później został profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Corsham Court, utrzymywałam z nim stały kontakt i widywałam jego prace czy to na wystawach, czy też w jego londyńskim studio. Ostatni raz spotkałam go w Hove, gdy przyjechał nas odwiedzić tuż przed swym wyjazdem do Polski. Później sporadycznie tylko widywałam jego płótna na rzadkich zbiorowych wystawach współczesnego malarstwa polskiego w Paryżu lub w Londynie. Zetknięci się z tymi obrazami było zawsze dla mnie głębokim przeżyciem: są one bowiem jakby kwintesencją malarstwa pełnego głębokiej wewnętrznej treści, czystą poezją zamkniętą w doskonały kształt plastyczny. Czytając wstęp do bardzo pięknie wydanego katalogu, odnalazłam oddźwięk moich odczuwań w wypowiedziach dwóch angielskich malarzy, byłych kolegów Potworowskiego, wykładowców w Corsham Court, którzy tak jak ja reagowali na jego obrazy, tak samo jak ja byli pod urokiem jego pięknego kolorytu, połączonego z prostotą kompozycji i z wyrafinowaniem faktury. A przede wszystkim pod urokiem jego oryginalnej, pełnej poezji koncepcji.

Pierwszy raz zetknęłam się z obrazami Potworowskiego na wystawie „Kapistów” (Komitet Paryski), urządzonej w klubie Polonia w Warszawie. Byłam wtedy na drugim roku mych studiów w Akademii Sztuk Pięknych i pełne koloru, światła, powietrza malarstwo kapistów wywarło na mnie ogromne wrażenie. W wiele lat później, w czterdziestym roku spotkaliśmy Potworowskiego we Lwowie, widywaliśmy go prawie codziennie, zaprzyjaźniliśmy się i postanowiliśmy razem przedostać się na Litwę, a stamtąd do Szwecji. Niestety mąż mój został unieruchomiony atakiem ischiasu – Potworowski znikł – w 43 r. ze Szwecji przedostał się do Anglii, dokąd

w cztery lata później — bardziej okreźną drogą — i my dotarliśmy. Nawiązałam znowu kontakt z nim i z jego malarstwem. Zmieniło się ono bardzo: hedonistyczne, pełne radości barwy zbladły, stały się bardziej subtelne, bardziej wyrafinowane; zmieniła się też atmosfera: promieniująca intensywnym skupieniem i ciszą. Potworowski w dalszym ciągu malował z natury — lecz jego obrazy były właściwie abstrakcyjne. Coraz bardziej odbiegały od realnego obiektu, stwarzając rzeczywistość malarską, syntezę barw i form logicznie związanych wewnętrzną dyscypliną, a tak wymownych i tak sugestywnych, że są one jakby ekstraktem malarskiej treści, przekazem wizualnym ujrzenia, odczucia i przeżycia artysty. W swym dążeniu do prostoty, w jasności swej geometrycznej prawie kompozycji Potworowski jest klasykiem, lecz jego wizja, głęboko poetycka koncepcja, są bardzo romantyczne. Często pojawiają się w jego obrazach dziwaczne formy — jakby insekty, jakby kabalistyczne znaki o pełnej znaczenia tajemniczej treści, pełne nienazwalnych sugestii, związane jednak dyscypliną wewnętrznego rytmu kompozycji. Potworowski zaskakuje przede wszystkim urodą swego kolorytu, śmiałością, subtelnością zestawień; oczarowuje niemal „ekwilibrystką” barwy doskonale zbalansowanej niezwykle wrażliwością, doskonałym umiarem, które łączą się z wytrwałością faktury narastającej warstwami delikatnych dotknięć pędzla, tworząc materię utkaną jakby ze światła i pigmentu.

W 1956 r. dostałam list Potworowskiego z cytata Delacroix: „Malarstwo jest swego rodzaju magią; przyszło mi na myśl, że najuboższy materiał — jak np. kawałek brudnego worka od węgla, można przekształcić w wizerunek pustyni czy morza, i można wywołać w oczach widza istnienie konkretnej rzeczywistości. Należy odrzucić tradycyjną technikę i jej łatwe powaby!”

Myślę, że w tym mniej więcej czasie Potworowski zaczął właśnie eksperymentować „z najuboższą materią”, ze skrawkami płócien, juty, drzewa, itp. i zaczął tworzyć swoje collage jednak nie rezygnując z „powabów” farby, którą podmalowywał swoje abstrakcyjne — prawie — kompozycje. Technika collage’u była jeszcze jednym rodzajem tworzywa, które wzbogaciło fakturę Potworowskiego i pozwoliło na dalsze eksperymenty „w poszukiwaniu cichej prostoty, która jest najpotężniejszą formą którą artysta rozporządza” (cyt. Z listu Potworowskiego). Do tej „cichej prostoty” Potworowski dotarł w czasie swego piętnastoletniego pobytu w Anglii. Powoli odszedł od elektrycznego „kapizmu” i stworzył swą własną fascynującą, głęboko poetycką i oryginalną rzeczywistość malarską. Nowa atmosfera i psychiczna podnieciła jego imaginację, pobudziła jego twórczość malarską. Mieszkał długo na wsi — „przeziąkl” intensywną, soczystą zielenią, wilgotnym, rozproszonym, wiecznym zmiennym światłem, zetknął się z morzem, z nowym kolorytem i z nową mentalnością kolegów — artystów angielskich. Wszystko to było pobudzające i fascynujące i niewątpliwie wpłynęło na rozwój i charakter jego sztuki, jego wybitnie oryginalnej i autentycznej koncepcji malarskiej. Można w jego obrazach odnaleźć dalekie echa kubizmu, wpływy Bonnard, pewnie skojarzenia nawet ze sztuką Paula Klee — lecz indywidualność Potworowskiego jest mocno i wyraźnie określona swą niezwykle sugestywną wizją, swą poezją, subtelną, wspaniałą urodą koloru oraz faktury, swą prostotą kompozycji i formy, siłą swej głębokiej ekspresji. „Jednym — dla mnie — z najbardziej poetyckich obrazów na obecnej wystawie, jeszcze bardzo „bonnardowski” — jest „Duet”, gdzie dwie młode dziewczyny grają na skrzypcach i na flecie. W głębi pokoju na czerwonym fotelu siedzi trzecia panna słuchając muzyki. Księżyc — biała plamka zawieszona na granatowym niebie zagląda przez łuk wielkiego okna — pokój tonie w falującym niebiesko-różowym półmroku. Dwie jasne postacie na pierwszym planie, malutki czerwony punkcik abażuru, przy oknie pionowe pasy

firanki, z przodu czarna linijka fletu i skrzyżowane nóżki pulpitu, zatrzymują falisty rytm kompozycji, przepojonej nie tylko harmonią koloru, ale samą muzyką.

Wydaje mi się, że malarstwo Piotra Potworowskiego jest niepoślednim zjawiskiem zarówno w nowoczesnej sztuce polskiej, jak i w sztuce zachodnioeuropejskiej, z której wyrosło i do której należy.

„Tydzień Polski”, 26.05.1984

## POLSKIE WYSTAWY W LONDYNIE

Ostatnia wystawa rzeźb Jerzego Stockiego<sup>69</sup> (Drian Gallery), którego prace znalazłem w wielu już pokazów, sprawiła mi dużą niespodziankę. Zaskoczyła mnie swą zupełnie odmienną koncepcją, zarówno rzeźbiarską jak i malarską. Prace te – przeważnie płaskorzeźby w czarnym, lub srebrzystym metalu – martwe natury i pejzaże, zamknięte w mocno, jasno określone formy, są bardzo piękną i poetycką transpozycją natury. Na wpół geometryczne oraz rzeczywiste, organiczne kształty kojarzą się w kompozycje o zwężłej konstrukcji, harmonijne, o spokojnym rytmie, dekoracyjne, a jednocześnie interesujące swą wewnętrzną treścią.

Matowe czernie, subtelnie zróżnicowane – przechodzące od głębokich tonów sadzy aż do lekkich szarości – często kontrastują mocno z błyszczącym jak woda metalem, jak np. w „Greckim pejzażu”. Czasem na powierzchni jasnego metalu, ale jakby przyciszonych poziomo wyżłobionymi kreskami, rysują się ostrą czernią fragmenty architektury, czasem wyskakują wypukłe formy geometryczne naczyń lub naturalistyczne kształty liści, drzew, owoców. Właściwie te niewielkie płaskorzeźby są na pograniczu rzeźby, malarstwa i grafiki; są trójwymiarowe, lecz bogactwo rzeźbiarskiej faktury wiąże się z bogactwem i subtelnością tonacji kolorystycznej. Są one jak obrazy pełne przestrzeni, pełne światła, promieniujące własną atmosferą. Stocki ma swój specyficzny styl i specjalny nastrój. Doskonale rzemiosło, głęboka znajomość i opanowanie materii, w której tworzy, wiążą się z oryginalną koncepcją – bo chociaż w pracach jego można odnaleźć i naloty kubizmu i echa surrealizmu – przecież sztuka jego nosi wyraźne piętno autentycznej osobowości. Rzeźby, płaskorzeźby i assamblaże Stockiego zdradzają dużą imaginację, inwencję i nawet pewien zmysł humoru. Jego forma czysta i lekka jest pełna elegancji, a jednocześnie pełna ekspresji i poetyckich aluzji.

Mniej więcej rok temu odbyła się w Royal Academy of Art w Londynie wystawa starożytnej rzeźby Nigerii i Wybrzeża Kości Słoniowej. Uroda tych rzeźb, które powstały 3000–2000 lat temu, jest olśniewająca zarówno wykwinem swej klasycznej już formy, swą niezwykłą wyobraźnią i swą oryginalnością, swą techniczną doskonałością zarówno odlewów w brązie, czy rzeźb ciosanych w drewnie, czy w kości słoniowej. Wiemy, jak ogromny wpływ wywarła sztuka afrykańska na uformowanie się europejskiego kubizmu i ekspresjonizmu. Dlatego gdy zobaczyłem wystawę prac (Centaur Gallery) Anny Kujawskiej, która spędziła siedem lat w Nigerii, doznałam lekkiego rozczarowania, zwłaszcza po przeczytaniu przesadnie entuzjastycznego wstępu do katalogu. Być może, że spodziewałam się większej egzotyki, więcej wpływów, atmosfery, powiązań ze sztuką Czarnego Łądu; spodziewałam się sztuki – powiedziałabym – większego kalibru. Owszem, malowidła i kolaże na tykwach o nieregularnych, kulistych kształtach przypominających głowy ludzkie, są nieco podobne do murzyńskich masek. Patrzą one licznymi oczami, słuchają licznymi

uszami, przemawiają wielokrotnymi ustami, umieszczonymi w najbardziej niespodziewanych miejscach i nasuwają pewne nieokreślone asocjacje, tak samo jak niektóre tykwy, całkowicie pokryte malutkimi wizerunkami twarzy ludzkich, które stwarzają specyficzną fakturę i jednocześnie specyficzną surrealistyczną atmosferę. Owe tykwy są bodaj najbardziej interesującymi obiektami na tej wystawie. Niewielkie akwarele o przyjemnych, świeżych kolorach, pokryte ruchliwymi małymi organicznymi kształtami, przypominają mi preparaty oglądane pod mikroskopem. Rysunki często zaciekawiają swą kompozycją dziwacznie zestawionych części anatomii ludzkiej, związanych mocno w jeden organiczny kształt. Wystawa – może dlatego, że eksponaty umieszczone są w zbyt małej przestrzeni i raczej niezbyt korzystnie pokazane – wydaje się jakby nieskoordynowana; poza tym właściwie robi wrażenie, jakby była wstępem czy szkicem do większej wystawy, gdzie chętnie zobaczyłabym rysunki przekształcone w trójwymiarowe rzeźby o większej, bardziej monumentalnej formie, która uwypukliłaby jaśniej koncepcję młodej artystki.

Andrew Stahl jest również młodym malarzem – kilka lat temu ukończył studia w londyńskiej Slade School of Art, uwieńczone „Prix de Rome”, czyli dwuletnimi studiami w Brytyjskiej Szkole w Rzymie. Obrazy jego (Paton Gallery) świadczą o głębokim wpływie starożytnej sztuki – zwłaszcza późnych już malowideł i mozaik rzymskich – na jego malarstwo. W pewnym sensie są to wariacje na tematy malarstwa rzymskiego, kompozycje fragmentów uproszczonych, wystylizowanych przez artystę, lecz które zachowały swój nieomylny charakter. Nawet jasny szarawo-ławy koloryt tła obrazów, na którym rysują się brunatne sylwety nagich postaci lub jasnobrażowe kielichy wodotrysków z białymi pióropuszcami fontann, świadczy o bliskim rzymskim pokrewieństwie. Prace Stahla mają pewien wdzięk, są przyjemne, lekkie w swych jasnych tonacjach, raczej zabawne w swej interpretacji, pogodne w nastroju, lecz jeszcze zbyt bliskie, zbyt podobne do swego oryginału, niewiele jeszcze mówią o istotnym charakterze młodego artysty. Nasuwają mi się pewne skojarzenia z obrazami zmarłego niedawno włoskiego malarza Campigliego, który czerpał natchnienie ze sztuki Etrusków, jednakże potrafił stworzyć własną indywidualną i niepowtarzalną wizję malarską.

„Tydzień Polski” 1984 nr 30

## WYSTAWY W POLSKICH GALERIACH

Centaur Gallery obchodzi w tym roku 25-lecie istnienia. Na przełomie września i października w tygodniku „What’s on & Where to go” Michael Darwell napisał długi artykuł o powstaniu i dziejach tego przybytku sztuki pięknej i stosowanej, który narodził się z inicjatywy i ciężkiej pracy polskiego malarza Jana Wieliczki i jego (tubylczej) żony Dinah.

Początkowo „Centaur” zamieszkał w sklepie na Portobello Rd., i w malowniczym – nieistniejącym dziś – aneksie na ulicy Westbourne Grove. Po kilku latach państwo Wieliczkowie nabyli 18-wieczny dom w Highgate Village – gdzie na parterze znajdował się dawniej obszerny sklep rzeźnicki, a w tyle, w ślicznym ogrodzie dość duży chlew, obecna galeria obrazów. Historię Centaur Gallery opisałam kiedyś dokładnie w „Tygodniu Polskim” zatem wspomnę tylko, że sklep-antykwarnia (grota Alladyna, gdzie znaleźć można stare obrazy, porcelanę, szkło, biżuterię, sztuczne



kwiaty etc. I gdzie można spędzić długie godziny szperając wśród skarbów i nie-skarbów) i że galeria obrazów stała się pewnego rodzaju ośrodkiem kultury i sztuki ślicznego, zamożnego miasteczka Highgate, i że każdy wernisaż gromadził nieomal tłumy kolekcjonerów i amatorów obrazów czy rzeźb itp.

Tak było też na ostatnim otwarciu wystawy ceramiki Józefa Piwowara<sup>70</sup>, uzupełnionej pełnymi wdzięku, w kolorze obrazkami i grafikami Peter Jacquesa. Piwowar jest utalentowanym, poważnym, bardzo interesującym malarzem oraz doskonałym ceramikiem – powiedziałabym, że jest mistrzem tej trudnej, delikatnej sztuki, która wymaga i wielkiej znajomości tworzywa, i wielkiego doświadczenia technicznego w wypalaniu gliny i polew. Formy jego miniaturowych rzeźb – przeważnie pełne fantazji „wariacje” na temat konia – zaskakują oryginalnością, polotem koncepcji, niezwykłymi kształtami, zachwycają wyszukаныmi barwami lśniących polew. Niestety, w niewielkiej sali, raczej pokoiku, trudno było dostatecznie ocenić istotne walory tych małych arcydzieł wylepionych w glinie, zwłaszcza gdy pokój wypełnił się po brzegi widzami.

Jeśli „Centaur” wkracza w pełnię dojrzałości, to można powiedzieć że „Jablonski Gallery” zaczyna ząbkować i mam nadzieję że doczeka się także dojrzałości pomyślnej i dostatej, zwłaszcza że znajduje się w samym centrum artystycznego Westendu. Na razie właściciel galerii, pan Jabłoński dokonał nie lada wyczynu, przerabiając zaniedbaną i starzejącą się Woodstock Gallery na ładne, jasne i przestronne wnętrza o dużych i „dobrych” białych ścianach na których świetnie widać obrazy Stanisława Frenkla<sup>71</sup>, wymagające dość dużego „odejścia”; w drugiej, węższej sali zostały umieszczone bardzo ładne, delikatne, spokojne w kolorycie akwarele Petera MacKarella, kolegi Frenkla, również wykładowcy w London University Institute od Education.

Płótna Frenkla, pełne ruchu, pełne wewnętrznej dynamiki są niewątpliwie dziełami romantyka. Malarstwo Frenkla jest spokrewnione ze sztuką Goyi, Daumiera, Rouault, Ensora, niektórych surrealistów, ale nie w tematyce, nie w patosie. Jego tematyką jest życie codzienne, często sceny banalne, jak np. dziewczyny jedzące lody, lecz sposób widzenia tych wydarzeń, ich malarska interpretacja, pełna werwy, pełna humoru, sarkazmu jest bardzo poetycka i bardzo specyficzna. Frenkiel nie tylko na swój własny sposób komentuje rzeczywistość, deformuje ją, przekształca, ale ubiera ją również w niespodziewane zestawienia kolorystyczne, śmiałe, prawie agresywne, tak samo jak mocne, szerokie rzuty pędzla, ruchliwość dużej plamy barwnej, podkreślające żywotność wewnętrzną, temperament i pasję. Zdarza się także w niektórych obrazach – raczej spokojniejszych w geście – jak np. „Pochód Wielkopostny w Sewilli” lub scena z dziewczyną myjącą nogi, albo portret włoskiego aktora w roli kobiety, że Frenkiel zamknął w plastyczną formę i kolor, pewien nastrój, pewną przemijającą i magiczną chwilę. Właśnie owe nieuchwytnie momenty, głęboko poetyckie, fascynujące prawie, są – przynajmniej dla mnie – może największą zaletą malarstwa Stanisława Frenkla.

Na obecnej wystawie w Galerii Jabłońskiego znajdują się również niewielkie abstrakcyjne rzeźby Anette Rowdon; ruchliwe, żywe w swych barokowych, organicznych formach, stanowią one jakby komentarz do sztuki Frenkla, a jednocześnie kontrastują ze spokojnym, statycznym nastrojem akwarel MacKarella.

Gdy niedawno jeszcze odwiedziłam Drian Gallery, była ona w okresie „ostrego” remontu – tylko sala na parterze była odmalowana, odświeżona, a ze ścian uśmiechały się kwieciste pejzaże Halimy Nałęcz, promieniując łagodne, prześwietlone, jasne gamy barwy. W górnych salach piętrzyły się stosy rzeźb i obrazów niejedno-

krotnie znakomitych – część kolekcji zgromadzonej w trzydziestoletnim istnieniu galerii. Drian Gallery (również przerobiona ze sklepu rzeźnickiego...) jest najstarszą polską galerią w Londynie stworzona wyłącznie niezwykłą energią i pracą Halimy Nałęcz. Galeria ma swą wspaniałą przeszłość, ma swą tradycję i jest znana na międzynarodowym rynku sztuki.

Obecnie – jeszcze tylko w sali na parterze – została otwarta wystawa akwarel Diany Gardner. Są to bezpretensjonalne, bezpośrednie świeże pejzażyki, pełne przestrzeni i światła, namalowane z lekkością, z dużą subtelnością a jednocześnie swobodą, która świadczy o świetnym opanowaniu raczej trudnej techniki akwarelowej.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 28.11.1985

## WYSTAWA OBRAZÓW SUKIENNICKIEJ

Wystawa obrazów Haliny Sukiennickiej w Drian Gallery świadczy o niezwyklej żywotności artystki, która w wieku lat osiemdziesięciu nie tylko nadal usilnie pracuje, ale robi ciągle postępy. Paleta jej rozjaśniła się, zabrzmiała mocniejszym kolorem, przez co kompozycje – spokojniejsze również w rytmie – stały się pogodniejsze w nastroju<sup>72</sup>.

Halina Sukiennicka, prawnik z wykształcenia i zawodu – była adwokatem w przedwojennym Wilnie – zaczęła malować dopiero po przyjeździe do Anglii w 1947 roku. Studiowała w pracowni prof. Mariana Bohusza-Szyski, gdzie po kilku latach zdobyła dyplom i gdzie, niewątpliwie, uległa także wpływowi swego mistrza, ekspresjonisty „pur sang”; wpływy te można odnaleźć raczej w rysunkach artystki, lecz nie stała się ona nigdy naśladowniczką swego profesora – Sukiennicka posiada mocną indywidualność malarską, talent i wyobraźnię, bez której nie może powstać żadne dzieło twórcze. Owa wyobraźnia kształtuje jej wizję malarską, na wpół figuratywną lub abstrakcyjną, przeważnie jednak wypływającą z impulsu zewnętrznego, z przeżycia, z „ujrzenia” rzeczywistości i ze związanych z tym ujrzeniem asocjacji. Malarstwo Sukiennickiej jest zdecydowanie ekspresyjne, lecz konstrukcja obrazów wykazuje również dyscyplinę kubizmu, jak na przykład „Głowa” czy „Kompozycja sferyczna”, zbudowane z form geometrycznych (lecz nie o ostrych konturach), lub kubistyczny portret Józefa Conrada w zielonej tonacji.

W wieloletnim i obfitym dorobku malarskim Sukiennickiej można znaleźć – jak zresztą u każdego artysty – prace lepsze i gorsze. Początkowo malowała ona przeważnie w mrocznych, niskich tonacjach, o przewadze raczej brudnawych szarości. Na obecnej wystawie w Drian Gallery w obrazach doskonale wyselekcjonowanych i powieszonych, barwa rozjaśniła się, zabrzmiała dźwiękiem, a szarości, jeśli się pojawiają, są bardziej zróżniczkowane, szlachetniejsze.

Formy, najczęściej bardzo uproszczone, w niektórych kompozycjach są prawie aluzją czy symbolem przedmiotu obrazu: w „Kalifornijskim ptaku” mocne, jasne pasma koloru układają się w kształt prosty, nieomal geometryczny, sugerują one jednak swobodny, szczęśliwy wzlot ku światłu, ku słońcu.

Wzbogaciła się również nie tylko paleta, lecz i materia malarska Sukiennickiej: farba nawarstwiona, przecierana energicznymi ruchami szorstkiego, szerokiego pędzla tworzy fakturę żywą, ruchomą i całkowicie podległą konstrukcji kompozycji. Malarstwo Sukiennickiej powściągliwe, zdyscyplinowane, jest pełne ekspresji, jest wymowne, lecz niegadatliwe. Malarstwo mocne, o zdecydowanym charakterze.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 5.03.1986

## WYSTAWA MALARSTWA JANINY BARANOWSKIEJ

Wiele lat temu ujrzałam po raz pierwszy obrazy Janiny Baranowskiej na wystawie w dawnej kawiarni SPK – jeszcze wtedy mieszczącej się w pobliżu Gloucester Rd uderzyły mnie te dwa płótna swym subtelnym kolorytem i mocną, jasną kompozycją. Bodajże jeden z tych obrazów – przypominam je sobie jak przez mgłę – zobaczyłam znowu na ostatniej retrospektywnej wystawie malarstwa Janiny Baranowskiej w Wobourn, w pobliżu Wobourn Abbey, historycznej siedzibie Duke of Bedford.

Na ścianach trzech pięter antycznego domu powieszono sto prac z różnych okresów twórczości artystki, które ukazują – w wielkim skrócie – jej rozwój malarski. Baranowska maluje dużo i jej obrazy znajdują się w wielu prywatnych i publicznych zbiorach<sup>73</sup>.

Wystawa nazwana jest „Reflections” słowo to ma dla mnie podwójne znaczenie: refleksje i refleksy, rozważania i odbicia – bo malarstwo Baranowskiej jest wizją realnego świata odbitego, „zrefleksowanego” jakby na tafli szkła, albo po drugiej stronie „magicznego” zwierciadła. Kształty postaci i przedmiotów opływowe, zgeometryzowane i uproszczone, poruszają się w wielopłaszczyznowych przestrzeniach malarskich, w odległych, iluzorycznych perspektywach, zbudowanych zarówno kolorem, jak i krzyżującymi się liniami. Barwa intensywna, a jednocześnie subtelna, promieniuje atmosferą wewnętrznego pogody i spokoju. Świat malarski Baranowskiej jest transpozycją codziennego życia, codziennych zwykłych wydarzeń ujranych i przepuszczonych poprzez pryzmat jej poetyckiej wyobraźni, jest sumą jej bardzo osobistych „refleksji” przekształconych w wizję malarską. Dziś, po wielu latach doświadczeń Baranowska posiada wielką malarską wiedzę; jej ręka jest doskonałym narzędziem, które przekazuje w materii, w formie, w kolorze jej koncepcję malarską, jej wewnętrzne przeżycia i emocje.

Od wczesnych abstrakcyjnych lub ekspresjonistycznych obrazów, malowanych śmiało, szerokimi rzutami farby (wpływ jej nauczyciela Bomberga) lecz które ulegają dyscyplinie rygoru kompozycji – Baranowska przechodzi do kompozycji figuralnych, do interpretacji natury, lecz upraszczając formy i budując obrazy na geometrycznych jakby rusztowaniach. Malarstwo jej jest właściwie idealizacją rzeczywistości i w pewnym sensie – w swym geometryzmie zbliża się do malarstwa renesansowego Pierro della Francesca czy Uccello, gdzie boskość uwierciła się w doskonałości geometrycznej formy. Ale Baranowska przekazuje nam wizję świata bardzo ludzkiego, bardzo zwykłego i pogodnego. Tematy jej obrazów, jak: „Grzybobranie”, „Pływający w niedzielę”, „Cyrk”, „Wyścigi” czy podlondyńskie pejzaże, opiewają „życie człowieka uczciwego”, tylko ukazane w jakże pięknej formie.

Sztuka Baranowskiej nie jest dramatyczna, nawet kontrasty kolorystyczne, jak mocna czerwień i szmaragdowa zieleń, jak żółcie i błękity nie wywołują „krótkich spięć”, lecz układają się w harmonijne akordy, wiążą się w symfonie barw o tonacjach głębokich i nasyconych.

Pośród stu obrazów w Wobourn Gallery znajdują się prace olejne, niekiedy w dużych formatach, jak np. „Widok z ‘pubu’ St. George & Dragon” lub „Wyścigi w Ascot”, przeważnie jednak w średnich wymiarach. Sporo jest małych gwaszów o ruchliwych rytmach, raczej w jasnych gamach barwy (czasami przypominające fantazje malarskie Chagalla) wreszcie kilka ikon temperą malowanych na deskach pokrytych złotem – ikony te z rzadka miewają treść religijną, najczęściej przedstawiają

one sceny sielskie i idylliczne, lecz barwy położone na złotym tle lśnią jak drogocenne klejnoty.

Wystawa w Wobourn Gallery ukazuje rozwój twórczości Janiny Baranowskiej obecnie jako dojrzałą, wyraźnie określoną indywidualność malarską. Jest ona nie tylko świetną kolorystką, która doskonale opanowała techniki i materie malarskie, lecz jest ona obdarzona – obok talentu – wielką wyobraźnią, wielką wrażliwością i intuicją. Bez tej wrażliwości, bez tej poetyckiej imaginacji i głębokiej intuicji jej sztuka byłaby piękną, dekoracyjną kompozycją form i koloru, zawiera ona jednak głęboko liryczną treść i urzekającą magię, która jest istotą sztuki.

„Tydzień Polski”, 22.09.1990

Stanisław FRENKIEL

## SZTUKA ŻYDOWSKA

Artystów można dzielić na blondynów i brunetów, na wysokich i niskich; na Żydów, pół-Żydów, ćwierć-Żydów i nie-Żydów. Podział taki może mieć wartość dla antropologa; w sztuce niewiele znaczy, a zaciemnia historię namiętnościami patriotyzmu plemiennego czy parafialnego. W sztuce współczesnej sprawa pochodzenia artysty staje się coraz mniej istotna, ponieważ w gęsto utkanej cywilizacji naszych czasów obciążenia dziedziczne, węzły rodzinne i uprzedzenia sekciarskie tracą znaczenie wobec przemożnego naporu otoczenia na jednostkę i wszystko przenikającego rytmu życia współczesnego.

Książka *Jewish Art* jest wydawnictwem zbiorowym, mającym na celu przekonanie czytelnika, że Żydzi wytworzyli swoistą tradycję plastyczną, o której świat nie wiedział lub być może wiedzieć nie chciał<sup>74</sup>.

Zakaz konstruowania wizerunków ludzi i zwierząt od dawna uznany jest za przyczynę braku tradycji plastycznej wśród Żydów. Sporadyczne objawy twórczości plastycznej miały z zasady charakter odśrodkowy, ponieważ artyści żydowscy, napotykając wśród współwyznawców wrogi stosunek do swej twórczości, z konieczności ciążyli ku społeczeństwom ościennym. Dlatego też sztuka Żydów starożytnych nie ma nic wspólnego z trzonym sztuki żydowskiej, która opierała się na tradycji logistycznej raczej niż morfologicznej. Prawda, że istniało w średniowieczu wśród Żydów europejskich bogate zdobnictwo liturgiczne, jednakże odrębność jego polegała na swoistej użyteczności, a nie na odrębnym ujęciu stylistycznym, które na ogół było zapożyczone.

Kiedy w drugiej połowie XIX wieku zabłysnęli we Francji Pissarro, w Niemczech Liebermann, a w Holandii Israëls, w sztuce ich nie można się było dopatrzeć śladów wspólnoty plemiennych czy religijnej. Każdy z nich był stylistycznie bliższy swym nie-żydowskim kolegom, a łączyła ich kultura europejska, czasy, a nie pochodzenie. Absurdem jest pisać o „sztuce żydowskiej” w okresie od rewolucji francuskiej do niepodległości Izraela, natomiast można pisać o artystach Żydach czy też pochodzenia żydowskiego, którzy odegrali mniejszą lub większą rolę w sztuce europejskiej.

Przypuszczać można, że książka ma do pewnego stopnia zadanie apologetyczne, wynikające z pragnienia rozproszenia pozostałości pseudonaukowych hipotez eugenicznych z końca ubiegłego wieku. Teorie te, powstałe na gruncie politycznie umotywowanej nauki niemieckiej, sprowadzały się do hipotezy stałego antagonizmu Wschodu z Zachodem i twierdziły, że Germanie stali się spadkobiercami kultury klasycznej. Głoszono konieczność ratowania tej kultury przed naleciałościami Wschodu, w imię dogmatyki, według której Grecy kochali piękno i umiar, natomiast Żydzi, Fenicjanie i Kartagińczycy lubowali się w zmysłowości, przesadzie i hołdowali niskim namiętnościami. W studiach klasycznych objawiało się to przesadną czołobitnością wobec nacjonalistycznej kultury greckiej V wieku przed Chrystusem, a pogardliwą postawą wobec hellenizmu jako kultury przesiąkniętej Wschodem. Przedstawicielem tego dawno odrzuconego poglądu był u nas sławny klasycysta (germanofil), prof. Tadeusz Zieliński. Kłopotliwą sprawą był tutaj pogardliwy stosunek do chrześcijaństwa jako fi-

lozofii semickiej, jednak wybrnięto z tego szczęśliwie, podkreślając w nim dominującą rolę filozofii platońskiej. Hipotezy te od dawna pogrzebano i nie warto by się było nimi zajmować, gdyby nie to, że odbiły się poważnie na krytyce lat przedwojennych. Pisano, że Żydzi nie wytworzyli własnej sztuki nie na skutek zakazu religijnego, lecz na skutek dziedzicznego (rasowo) upośledzenia w postaci „zmarnienia zmysłu plastycznego”, tak, że zakaz był jedynie usprawiedliwieniem rasowego upośledzenia. Istniał też pogląd kompromisowy, przyznający Żydom wyobraźnię odtwórczą (sztuka estradowa), natomiast odmawiający im geniuszu twórczego. Były to oczywiście bzdury, ale przemawiały do półinteligencji jako argumenty o zastosowaniu społeczno-politycznym.

W tym świetle łatwo zrozumieć apologetyczny charakter książki, która chce udowodnić, że istnieje tradycja plastyczna wystarczająco odrębna od innych, by ją nazwać sztuką żydowską, szczególnie, że sentymenty te są okraszone patriotyzmem społeczeństwa izraelskiego, którego staraniem *Sztuka żydowska* się ukazała. Wyczuwa się uczuciową motywację *Sztuki żydowskiej* i dlatego też książka ta wprawdzie przyjemnie połechce narodową dumę czytelników-Żydów, lecz nie przekona niewiernych. Na to, aby przyjąć istnienie odrębnej sztuki żydowskiej, trzeba by ustalić charakter tej sztuki i jej cechy rozpoznawcze. A tego uczciwie nikt nie robi. Bo cóż ma wspólnego Epstein z Lipschitzem lub Soutine z Liebermannem? Czy można, nie znając autora, rozpoznać dzieło o neutralnej tematyce jako sztukę żydowską? Wprawdzie było sporo artystów, którzy malowali sceny z życia Żydów, ale nie wszyscy byli Żydami i dlatego do sztuki żydowskiej zaliczyć ich nie można. Z tych względów książka budzi poważne wątpliwości, które zwiększają się, kiedy napotkamy niesprawdzone informacje jako dowody historyczne. Czy fakt, że Zoffany zamieszkał w Londynie w domu żydowskim, dowodzi, że był Żydem? Spotkamy w książce sporo postaci współczesnych, które autorzy na podstawie odległej genealogii zaliczają do przedstawicieli sztuki żydowskiej. Czytamy o „żydowskich impresjonistach” (czym różnili się od francuskich?) lub o „żydowskich kubistach szkoły paryskiej”. W sztuce współczesnej udział Żydów jest taki sam jak w literaturze czy nauce i nie powinien nikogo dziwić.

Dla polskiego czytelnika rozdział o sztuce współczesnej jest interesujący ze względu na ogromną ilość artystów, których wydało środowisko żydowskie na ziemiach polskich. Nie wszyscy byli z Polską związani. Niektórzy wyjechali w dzieciństwie na Zachód lub do Ameryki, inni, urodzeni na Ukrainie, wiek dojrzały spędzili w Wiedniu lub Berlinie, a na starość osiedli w Palestynie. Dlatego też polski czytelnik wystrzeżać się musi odruchów imperializmu kulturalnego, aby nie anektować ich bez uzasadnienia dla Polski.

Jednakże byli tacy, którzy szkołą czy przynależnością kulturalną zasadniczo związani byli z życiem polskim co najmniej tak mocno, jeśli nie mocniej, jak ze swym tłem szczerpowym i religijnym.

Jednym z pierwszych był Maurycy Gottlieb (1858–1879). Gottlieb był uczniem Matejki, od którego wzięł rozmach i zamiłowanie do portretu. W ciągu krótkiego życia namalował niewiarygodnie dużo obrazów. Stopniowo wyzwalał się spod wpływu Matejki, zmierzając do stylu bardziej osobistego i subiektywnego. Zapowiadał się znakomicie, ale umarł młodo na gruźlicę i malarstwo jego zostało tylko wielką obietnicą. W polskiej sztuce był precedensem kulturalnym. Szczycili się nim wszyscy krakowianie bez względu na przynależność parafialną, bo stał się symbolem polskiej wspólnoty kulturalnej w epoce wschodzącego liberalizmu.

Pod koniec XIX w. wśród artystów ze środowiska żydowskiego wyróżnił się Samuel Hirszenberg (1865–1908), który uzyskał sławę scenami rodzajowymi z życia Żydów polskich.

Mojżesz Kisling był uczniem Mehoffera na akademii krakowskiej. Przed pierwszą wojną światową wyjechał do Paryża, gdzie zyskał wielką popularność. Malarstwo jego początkowo odznaczało się pewnym rozmachem, później jednak wpadło w cikliwą powtarzalność.

Poważnego kalibru artystą był Louis Marcoussis (Ludwik Markus), uczeń akademii warszawskiej, który odegrał istotną rolę w pierwszej fali kubizmu i pozostał do końca życia jednym z czołowych malarzy szkoły paryskiej.

Do tego samego pokolenia należy Henryk Hayden, urodzony w r. 1883 w Warszawie, który większą część życia spędził w Paryżu, oraz Eugeniusz Zak (1884–1926), o którym autor pisze „Russian born”, pomimo że urodził się w Częstochowie i całe życie mocno związany był z polskim malarstwem.

Leopold Gottlieb, brat młodo zmarłego Maurycego, urodził się w cztery lata po jego śmierci. W czasie pierwszej wojny światowej służył w legionach, gdzie rysował i malował wiele portretów, które później wisiały w krakowskim Muzeum Narodowym (m.in. „Rotmistrz Belina”). Po wojnie Gottlieb przeniósł się do Paryża. Był jednym z pierwszych ekspresjonistów w polskim malarstwie.

Wśród pomniejszych artystów, pochodzących z Polski, był zamieszkały w Paryżu Efraim z Grybowa (a nie z Lublina, jak podają autorzy). Był bardzo biedny i od dzieciństwa garbaty. Dotarłszy do Krakowa, dostał się na akademię do Mehoffera i zyskał poparcie krakowskich mecenasów, którzy udogodnili mu studia. W czasie pierwszej wojny światowej Mandelbaum, malując pejzaż pod Krakowem, został zaaresztowany przez policję austriacką pod zarzutem szpiegostwa. W czasie dochodzeń znęcano się nad nim i jakiś kapral usiłował wyprostować mu garb, tak że w końcu artysta w stanie skrajnej depresji usiłował popełnić samobójstwo. Odratowano go i ostatecznie zwolniono z więzienia, po czym staraniem przyjaciół został umieszczony w zakładzie dla nerwowo chorych pod Wiedniem. Malował tam portrety, przypominające stylem Van Gogha. Po wojnie wyjechał z żoną do Paryża, gdzie osiedlił się na lewym brzegu. Po zajęciu Paryża Niemcy w czasie jednej z obław wyciągnęli go z mieszkania i wraz z żoną zastrzelili.

Przed pierwszą wojną światową wielu artystów kształciło się w Wilnie. Nie wszyscy byli Żydami polskimi, ale łączyła ich swoista kultura chasydyzmu, który był w środowisku żydowskim jakby odpowiednikiem towianizmu, romantycznym nawrotem do średniowiecznej egzegezy i, podobnie jak polski romantyzm, przeniknięty nastrojami mesjanistycznymi.

Z okresu międzywojennego autorzy wymieniają m.in. Romana Kramsztyka, autora znanego portretu Lechonia, Zygmunta Menkesa i Jankiela Adlera zmarłego w r. 1949 w Londynie. Adler był rodem z Łodzi, ale prawie całe życie spędził za granicą, najpierw w Niemczech, potem we Francji, a w końcu w Anglii, dokąd przyjechał w mundurze polskiego żołnierza po klęsce Francji. Styl jego dopiero w Anglii osiągnął pełnię wyrazu i w ostatnich latach życia Adler zyskał uznanie i sławę.

Autorzy zaliczają do sztuki żydowskiej nie tylko dzieła Żydów, lecz również tych, którzy częściowo lub sprzed kilku pokoleń wywodzą się z rodzin żydowskich. Przy tym można się tu zetknąć z niezrozumiałą niekonsekwencją: z artystów współczesnych urodzonych w Europie wschodniej wymienia się tylko emigrantów. Wymieniwszy najbardziej podrzędnych artystów żydowskich na Zachodzie, autorzy pomijają zupełnie milczeniem artystów, zamieszkałych w Polsce, w Rosji, w Jugosławii i w Bułgarii. Jeśli podstawą sztuki żydowskiej jest rodowód artysty, dlaczego wyłącza się z niej żydowskich artystów w krajach rządzonych przez komunistów? Wszystko to sprawia, że książka ma charakter chaotyczny i nierzeczowy. Materiał faktyczny jest nieuporządkowany i roi się od nieścisłości: przekręco-

ne nazwiska, nazwy miejscowości i błędne daty (co najmniej w dwu wypadkach). Wszędzie pełno koligacji i bezwartościowej genealogii, natomiast zbyt mało miejsca poświęcono krytycznej ocenie twórczości artystycznej, którą zbyt powierzchowną frazeologią gazeciarską. A ostatecznym wrażeniem, które pozostaje po przeczytaniu, jest że za wiele powiedziano o Żydach, a za mało o sztuce.

„Wiadomości” 1962 nr 24(846)

## TRZY POLSKIE WYSTAWY

W Paryżu w Galerii Raymond Duncan odbyła się wystawa 14 obrazów Janiny Baranowskiej. Twórczość Baranowskiej weszła w fazę dojrzałości zamierzeń i pewności kierunku, osiągając spokojny i jak gdyby zwolniony rytm oraz statyczną równowagę pomiędzy delikatną wrażliwością a siłą wypowiedzi. Każda kompozycja jest osnuta dookoła konkretnego tematu, w którym zwykle jest zakłute w konkretność kształtu i koloru wydarzenie, a nigdy przedmiot czy osoba. Fenomeny ulegają rozkołysaniu i uogólnieniu przez wychowaną na abstrakcie wizję Baranowskiej i pozostają na pierwszy rzut oka wzorzystym kobiercem sygnałów formalnych. Obrazy Baranowskiej po dłuższym patrzeniu opowiadają o rytuałach księżycowych, lśniących gąszczach, wśród których kryją się niebiescy kochankowie, jeźdźcy i rozhasane bestie. Dawniejsze fantazje Baranowskiej rozgrywały się w pół-oświetlonych salach balowych, w mrocznych zagajnikach; teraz wszystko przeniosło się na Łysą Górę, gdzie niebo oblane jest siarką i fosforem, a ciała ludzkie płoną niebieskim acetylenem.

W Londynie w Galerii Grabowskiego Wojciech Fangor, przebywający od kilku lat na Zachodzie, wystawia wielobarwne tarcze koncentryczne<sup>75</sup>. Żarzą się one kolorową promienistością, a granice pomiędzy barwnymi obręczami zacierają się w nieuchwytnym przenikaniu, tak że soczewka oka na próżno stara się przystosować do domyślnego konturu, którego nie ma. Obecnie malarstwo Fangora jest wysublimowaniem czystej sensacji, wyrazem racjonalizmu empirycznego, w którym metoda epistemologiczna sama staje się przedmiotem poznania. Wydaje mi się, że gdyby angielscy filozofowie oświecenia próbowali wyjaśnić swe zasady metodą pogładową, znaleźliby szczególne upodobanie w tym malarstwie. Jeśli Fangor związany jest z popularną obecnie sztuką op(tyczną), są to węzły raczej luźne i chyba tylko przez wspólny pień tarcz kolorystycznych Delaunay'a. Fangor przeszedł w malarstwie radykalne metamorfozy stylistyczne, bo wslawił się w r. 1951 w Polsce „Matką Koreanką”, która pozostała do dziś dzień niepoślednim pomnikiem zbiorowych wzruszeń owej epoki. Obecnie uczy w Bath Academy (kiedyś dziedzina Potworowskiego) i stąd być może intuicyjna sympatia dla okresu oświecenia.

W nowo otwartej londyńskiej Barret Gallery (właścicielką jest malarka Czarnowska) Tadeusz Znicz-Muszyński wystawia prace olejne, akwarele i rysunki ostatnich czterech lat. Muszyński ustalił swój styl stosunkowo wcześniej, jeszcze w okresie studenckim, i od samego początku wypowiadał się formami oderwanymi. Niemniej, punktem wyjściowym pozostał u niego pejzaż, z którego wyłowił i oderwał sieć wyobrażeń topograficznych o mocnych akcentach. Stanowią one zwykle szkielet graficzny każdej kompozycji, na której Muszyński tka pajęczynę koloru. Muszyński związany jest wczesnymi studiami i sercem z kulturą włoską, ale jego kołyską artystyczną są nie tyle Włochy zabytków i muzeów, ile Włochy współczesne naszpikowane dzirydami wież wysokiego napięcia, koronkami szybów górniczych



i drutami prowadzącymi elektryczne pociągi po żelbetonowych wiaduktach. Dlatego w malarstwie Muszyńskiego jest pośpiech i zacięcie dramatyczne, które dopiero w ostatnich czasach uległo spokojnemu złagodzeniu i wypowiada pieszczotliwe pomruki ciepłych płatów koloru. Poza tym, tak jak do niedawna coraz trudniej było doszukać się źródła toru skojarzeń, którego ostatecznym wynikiem stawał się obraz na ścianie, dzisiaj pejzażowość tych kompozycji jest sprawą oczywistą i im mocniejsze są te węzły, tym lepszy i mocniejszy rezultat.

„Wiadomości” 1966 nr 16(1046)

## MALARSTWO CAZIELA

Caziel (Kazimierz Zielenkiewicz) po studiach w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wyjechał na kilka lat przed wojną do Paryża. Z akademii wyniósł niewiele prócz pewnych sympatii dla formalnej stylizacji (Pruszkowski) i tęsknoty za Paryżem. Główną ścieżką poszukiwań malarskich stał się dla niego kubizm, który w Paryżu osiągnął zenit około r. 1922 i w następnych latach ustalił się jako rejon stylistyczny zamknięty trójkątem Picasso-Braque-Léger. Caziel, należąc do drugiego pokolenia kubistów, przekroczył fazę kubizmu analitycznego i skoncentrował się na syntezie formalnej, którą Picasso zapoczątkował w wyniku podróży do Włoch i kontaktu z klasyczną sztuką.

Caziel nawiązał do klasycyzmu, a obecna wystawa w Galerii Grabowskiego jest przeglądem twórczości jednego z nielicznych artystów polskich nieobciążonego romantyczną chandrą lub chucią zdobnictwa<sup>76</sup>. Caziel nie ma nic wspólnego z falistymi izobarami północnoeuropejskiej uczciwości; należy do sztuki śródziemnomorskiej: jasnej, prostej i precyzyjnej – opanowanej raczej przez umysł niż przez gruczoły. Początkowo ukazywały się w jego obrazach prześliski form ludzkich, szczątków kobiety leżącej, luźnie skleconych łamigłówek pośladków, piersi i bioder. Późniejsze kompozycje nabierają zwałości tektonicznej, a z ludzkiej postaci (hélas!) pozostał symboliczny nagrobek w formie samotnej paraboli w tłumie graniastosłupów i walców.

W ostatniej latach Caziel zatęsknił za luzem nieładu i żywotnością form organicznych, bo wprowadza nieregularne i wijące się linie, jak gdyby wyciągając tęskną rękę do filuternych plemników Joana Miró, i buduje obrazy oparte na kontraście między strukturą a ruchem pozornie strukturze zagrażającym.

W dramacie dzikiego wina, oplątującego kolumnę dorycką Caziel, wydaje się być po stronie kolumny, zakochany w Braque’u „w prawidłach, które trzymają w ryzach namiętności”. Malarstwo to w naturze swej jest monumentalne i znajduje najlepszy wyraz w płótnach wielkiego formatu. Przecięte dla celów rynkowych do rozmiaru mieszkaniowego traci na oddechu i rozpędzie, a najlepiej osiąga swe zamierzenia w ramach układów regularnych o niskim środku ciężkości i spoistej architekturze.

„Wiadomości” 1966 nr 25(1055)

## WYSTAWA JANA KĘPIŃSKIEGO

Twórczość Jana Kępińskiego leży w dziedzinie sztuki stosowanej, podległej jak każda sztuka potrzebom rynku. W istocie każda twórczość artystyczna zależy od rynku, a Tycjan czy Picasso nie mniej od rynku zależeli, co Walt Disney czy Andy Warhol.

Z drugiej strony w każdej twórczości zachowuje się pierwiastek snucia marzeń sobie a muzom, który określa margines swobody i pole operacyjne natchnienia. Kępiński należy do niezwykłych wizjonerów sztuki użytkowej, którzy potrafią się swobodnie wypowiadać w ryzach zamówień i wymuszonej przestrzeni, bez zahamowań przechodząc z papieroplastyki w metaloplastykę i w płaskorzeźbę ścienną z metalu i emalii. Wszelki giętki materiał okazuje mu potulne posłuszeństwo, wyzwalając pozornie bez troskie i artystyczne przekonywujące rozwiązania. Na wystawie widzimy Orły Banku Barcleya, pasikoniki Martina, lwa z jednorogiem, obejmujących godło monarchii; prócz tego florę heraldyczną Szkocji czy Walii, a nawet mistyczną harfę Irlandii. Emblematy te wieńczą portale świątyni kapitalizmu, banki i hale wystawowe, dla których w ciągu lat Kępiński projektował dekoracje i gmerki.

Kępiński zaczął studia we Lwowie na wydziale ogólnym (modelowanie i rysunek), a przeniósł się do Warszawy na Akademię Sztuk Pięknych, w której poświęcił się sztuce stosowanej. Sukcesy w trakcie studiów sprawiły, że Akademii nie skończył i przyjął pracę w przemyśle na Śląsku, a później w Wilnie i w Warszawie. Podczas drugiej wojny światowej po krótkich walkach dostał się do niewoli niemieckiej i doznał końca wojny w oflagu. Po uwolnieniu dołączył do naszego wojska na Zachodzie i w końcu przyjechał do Anglii. W roku 1952 otworzył własną pracownię, w której zaprosił do współpracy innych polskich artystów, jak Antoniego Dobrowolskiego i rzeźbiarza Andrzeja Bobrowskiego. Zaczęto od tradycyjnie polskiej papieroplastyki, w miejsce której pojawiły się wkrótce wypukłe konstrukcje z blachy, miedzi, żelaza i stali nierdzewnej. Projekty Kępińskiego są zawsze ujęte dekoracyjnie, tworząc jednolitą kompozycję ze ścianą czy architrawem. Estetyka sztuki stosowanej podlega prawidłom form funkcjonalnych, na zasadzie której forma musi sprostać zadaniu, co z kolei determinuje materiały i technikę produkcji. Pomaga mu dzielnie żona Paulina, artystka malarka, wykształcona w Slade School of Fine Art. Kępiński projektuje stoiska na Międzynarodowe Wystawy na kontynencie Europy i w Ameryce. Projektuje również dekoracje dla baletu *Dziadek do orzechów*, inscenizowanego w telewizji BBC z Margot Fonteyn w roli głównej. Prócz tego zajmuje się fotografią i zostaje członkiem Królewskiego Towarzystwa Fotografiki. Ta szeroko zakrojona działalność twórcza ma jedną stronę ujemną: utwory jego to efemerydy nieobliczone na stulecia, które po aktualnym zastosowaniu ulegają likwidacji i ustępują miejsca innym, nowszym zamierzeniom. Na skutek tego twórczość Kępińskiego nie trafia do muzeów, a szkoda, bo wiele eksponatów to doskonale płaskorzeźby stylistycznie wysublimowane i urodziwe przez oszczędne zastosowanie materiałów.

Stylistycznie Kępiński tkwi korzeniami w surowej elegancji kubizmu, w klasycznej dyscyplinie brył i płaszczyzn ostrokątnych i samowystarczalnych. Artysta wypowiada się w krzywiznach regularnych, w formach zbliżonych do sześcianu, kuli i stożka, czczonych przez Platona i Cézanne'a. Wiek dwudziesty to aleja nagrobków pogrzebanych mód i faz stylistycznych. Nie znajdziemy w niej klasycyzmu, ponieważ występuje on jako niewygasły współczynnik sztuki Zachodu. Kępiński w nieustającej pracy twórczej przekroczył osiemdziesiątkę. Stylu nie zmienił, ale udoskonalił technikę i środki wypowiedzi.

Wystawa w POSK-u obfituje w ciekawe projekty dekoracyjne o nieskazitelnym rysunku, zdradzając umiejętność i intuicję w znajdowaniu optymalnych rozwiązań formalnych.

„Tydzień Polski”, 3.10.1992

## Mieczysław GIERGIELEWICZ

### WYSTAWA FOTOGRAFII POLSKIEJ W LONDYŃSKIEJ YMCA

Otwarcie II Światowej Wystawy Fotografii Polskiej na Obczyźnie, zorganizowanej przez Klub Fotograficzny Polskiej YMCA w Londynie, przeminęło bez większego wrażenia<sup>77</sup>. Poza garścią fanatyków, upierających się przy twierdzeniu, że fotografia nowoczesna stanowi dziś niezależne odgałęzienie plastyki artystycznej, poza przyjaciółmi wystawców (oczywiście nielicznymi, gdyż większość zdjęć pochodzi spoza W. Brytanii) i zaprzysięgłymi zwiedzaczami wszystkich wystaw polskich, gości można było policzyć bez trudu na palcach. A szkoda, prawdziwa szkoda, bo jest na co popatrzeć.

Chociaż fotografów-amatorów jest wśród nas немало, ogółowi naszemu brak właściwie uświadomienia w przedmiocie tych wartości artystycznych, jakie są do osiągnięcia za pomocą aparatu fotograficznego oraz późniejszych czynności technicznych, związanych z wywoływaniem kliszy, sporządzaniem odbitek itp. Słyszcy się wypowiedzane z powagą zdania, zakrawające na wyraźną niedorzeczność.

– O, to efektowne zdjęcie, wygląda zupełnie jak stary obrazek pastelowy.

Osoba, wypowiadająca takie zdanie, wyobraża sobie, że wydaje ocenę pochlebną; tymczasem oświadczenie, że fotografia wygląda nie jak fotografia, lecz jak coś zupełnie odmiennego, świadczy o podszywaniu się po inne odmiany wyrazu artystycznego (co może być ciekawe jako przygodny eksperyment, ale na dłuższą metę zupełnie chybia). Takim znawcom dobre wystawy fotograficzne przyjemności nie sprawiają: nie nauczyli się jeszcze „smaku” zdjęć, które nic nie przypominają z innych dziedzin sztuki i są po prostu znakomitymi fotografiami.

Wystawa w Domu Polskiej YMCA jest niewątpliwie pokazem dobrej fotografii. Komitet Wystawowy zakwalifikował spośród nadesłanych 76 zdjęć. Rozrzut reprezentacyjny wystawy, jak na warunki emigracyjne, jest dość szeroki. Poza pięcioma osobami z samego Komitetu, zdjęcia pochodzą od artystów-fotografów z Australii, Belgii, Francji, Kanady, Niemiec, Szkocji i USA. Mogło być lepiej, ale na ogół oddźwięk nie był najgorszy.

Gdyby chodziło o wyróżnienie na wystawie w Polskiej YMC'e, takich eksponatów, które najwyraziściej odpowiadają nowoczesnym dążeniom fotografii, wybór musiałby paść na prace p. W. Marynowicza. Warto zatrzymać się przy nich dłużej i przyrzeć się im dokładnie, na nich bowiem ujawnia się bogactwo świeżych możliwości, jakimi rozporządza nowoczesny fotograf-artysta. Warto najpierw zwrócić uwagę na tematykę. Pięć kości do gry na kręgach z szorstkiej faktury, rozwarły kielich kwiatu z odpoczywającym motylem, trzy rozebrane pomarańcze na piasku, ręce kobiece strojące skrzypce — oto realia, na których widok mimo woli stawiamy sobie pytanie: czy takie układy przedmiotów naprawdę istnieją i jak to się stało, żeśmy ich dotychczas nie zauważyli? Takie odkrywcze spojrzenia na świat najlepiej ilustrują magię aparatu fotograficznego.

Zatrzymaliśmy się dłużej nad zdjęciami Marynowicza jako szczególnie fotogenicznymi, ale na wyróżnienie w podobny sposób zasługuje wiele innych eksponatów. L. Świącicki wykazuje nie tylko świetne opanowanie techniki fotograficznej (wi-

doczne zwłaszcza w uroczym zdjęciu dwóch piesków Nr 27), ale i naturalny zmysł rasowego pejzażysty (Nr 23 – zdjęcie chaty irlandzkiej, zdumiewająco podobne do naszych motywów). Wśród prac E. Baziuka, znanego już dobrze z wystaw poprzednich, wyróżnia się tym razem świetne studium głowy (Nr 8). S. Olesiński z Francji ujmuje w „Młodych rybakach” (Nr 48) pomysłowością w doborze punktu widzenia. Bardzo dobry jest „Portret żony” M. Rostafińskiego (Francja). O nieograniczonych możliwościach dokumentacyjnych fotografii przypomina W. Lenk, który nadesłał z Australii wyborne zdjęcie fragmentu góry Kościuszki, mające wartość nie tylko fotograficzną, ale i dokumentacyjną. Właściwie należałoby wyliczyć po kolei wszystkich uczestników, zaznaczając przynajmniej ich zdjęcia najlepsze.

Stosunkowo najsłabsze wrażenie pozostawiają na razie zdjęcia kolorowe. Jeśli chodzi o efekty barwne, nie wykraczają one poza pospolite zestawienia i wydają się mdłe i anemiczne.

W sumie wystawa fotografii w Polskiej YMCA nie ma może tak szerokiego zakresu, jakiego wolno oczekiwać od polskiego przedsięwzięcia uchodźczego w skali światowej, ale mimo to pozostawia wspomnienie korzystne.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 28.03.1957

## Henryk GOTLIB

### WYSTAWY W LONDYNIE

Londyn, w kwietniu 1940

Zamarłe w ciągu pierwszych miesięcy wojny życie artystyczne Anglii zaczyna nieśmiało wychodzić z ukrycia. Wraz z nadchodzącą wiosną pootwierano z powrotem londyńskie salony sztuki współczesnej; i tylko dzieła epok minionych, ukryte po miasteczkach prowincjonalnych, pozostaną tam aż do chwili, kiedy będziemy mieli prawo cieszyć się znowu pełnią życia.

Niedawno otworzono gmach „National Gallery” i w dziewięciu opustoszałych jej salach urządzono wystawę malarstwa angielskiego „od Whistlera po dzień dzisiejszy”<sup>78</sup>. Ograniczymy się do bliższego przyjrzenia się na tej wystawie dwu tylko malarzom, którzy w życiu artystycznym Anglii zdają się zajmować czołowe miejsce.

Augustus John jest w Anglii popularną i oficjalnie uznaną wielkością. Jest członkiem „Royal Academy” i za jego portrety, obrazy i rysunki płaci się zawrotne sumy. Na jego wystawione w „National Gallery” portrety nie zwrócilibyśmy zapewne uwagi (gdyby nie podpis!), bo malowane są konwencjonalnie i bez osobistego akcentu. Augustus John, wychowanek akademii monachijskiej, wypełnia barwną, bardzo nieraz kolorkową, farbą rysunek akademicki i niewrażliwy. Obrazy te przypominają do złudzenia niemieckie malarstwo portretowe z końca XIX i początku XX w., gdzie wrażliwość na formę i kolor zastąpiona jest modnym swego czasu w Niemczech „rozmachem pędzla” (krytycy monachijscy chwalili ten sposób malowania, nazywając go „flotte Malerei”). Jest to jak gdyby zwulgaryzowany wagneryzm i programowe pokazywanie „siły” za pomocą brutalnego obchodzenia się z płótnem i farbą.

Ale Augustus John nie byłby malarzem angielskim, gdyby płótna jego sprowadzić się dały do jednego tylko rodowodu. Wystawiona w „National Gallery” wielka, parumetrowa kompozycja, sięga do innych zgoła źródeł. Jedna z figur, przedstawionych na tym obrazie, kobieta stojąca z gitarą, przypomina do złudzenia postać z „Narodzenia Chrystusa” Piera della Francesca. Inne figury obwiedzione są kreską botticellowską i wdzięcznie przechylają główki, wszystko zaś dzieje się na tle pejzażu dobrze znanego z obrazów włoskich wczesnego odrodzenia.

Kompilacyjny charakter sztuki Augustusa Johna wyraźnie również występuje w szeregu wystawionych tu rysunków. Przeważają szkice ołówkowe, rysowane jak gdyby pod wpływem Ingesa, ale bez śladu zawartości i siły, która czai się w subtelnych i delikatnych pozornie cudach rysunkowych francuskiego artysty. Augustusa Johna bawi raczej „stylizowanie” i smaczek nieuzasadnionych niczym upraszczań niż rozbudowywanie form.

Wszystkie te przywary beztroskiego kompilacjonizmu osładza Augustus John nutą specyficznie angielskiego prerafaelizmu, a więc tego, co w malarstwie angielskim brzmi najfalszywszym tonem i co stanowi najgorszą epokę angielskiego malarstwa.

Przeciwnieństwem Augustusa Johna jest Sickert, dziś malarz już osiemdziesięcioletni, ale pełen jeszcze energii i żywotności. O Sickercie słyszy się często, że jest właściwie jedynym dziś poważnym malarzem. Opinia ta w dużej mierze stąd pochodzi, że nie tylko jego gama kolorowa, ale i ogólny charakter jego sztuki

pozostaje w najbliższym związku z malarstwem francuskim, które stało się dziś dla wielu niejako miernikiem wartości w plastyce.

Sickert, który długie lata spędził we Francji, ulegać musiał rozlicznym wpływom. Jego wczesne obrazki, jak np. „Scena z plaży” i „Scena z cyrku”, bliskie są Boudinowi i Degasowi, mają gamę kolorową bardzo wąską, ale zarazem śmiałą w kontrastach. Figury kobiece, pochodzące z późniejszej epoki (np. „Kobieta z Wenecji”), oparte są znowu na zwartej formie malarskiej Corota. Dopiero prace dużo późniejsze zatracają pełny, soczysty ton corotowsko-degasowski, i na ich miejsce zjawia się kolor bliższy Francuzom współczesnym. Ale fioletowe cienie i ciepłe światła – dorobek minionej dawno epoki czystego impresjonizmu – pojawiają się dopiero... teraz, w ostatnich pracach Sickerta.

Zaznaczyć wypada, że Sickert, wiedziony jakimś uporem czy instynktem, przeciwstawia się – w okresie pełnego rozkwitu malarstwa „powietrza” i przestrzeni, czyli t. zw. impresjonizmu – rozproszkowaniu plamy barwnej i że pielęgnuje jak skarb w swych małych obrazkach tradycję jedności i pełni tonu. W tym sensie łączy dużo Sickert z Utrillem.

Mały rysunek Sickerta na wystawie (pani przy fortepianie), to świadectwo autentyczności jego spojrzenia i artystycznego purytanizmu, którego łakniemy nad Tamizą jak promienia słońca – wśród mgły londyńskiego eklektyzmu malarskiego.

„Wiadomości Polskie”, Polityczne i Literackie 1940 nr 9

## WYSTAWA ARTYSTÓW NARODÓW SPRZYMIERZONYCH

Wystawy artystów narodów sprzymierzonych oczekiwano w Londynie z zainteresowaniem i spodziewano się, nie bez słuszności, że będzie to pokaz poważny i godny uwagi. Bo wszak sztuka narodów sprzymierzonych to w sumie całość europejskiej sztuki dnia dzisiejszego. Współcześni bowiem Włosi i Niemcy, jak i narody – satelici osi, mimo buńczucznych nieraz manifestów i rzucania w świat szumnych hasel pseudorewolucyjnych, nie wносиły do sztuki dzisiejszej nic pozytywnego.

Wystawa „sprzymierzonych” w Suffolk Gallery, zorganizowana przez British Council, mogła się stać zatem – mimo że była pomyślana przede wszystkim jako manifestacja jedności polityczno-kulturalnej sprzymierzonych narodów – wydarzeniem artystycznym o pewnej doniosłości<sup>79</sup>. Tak się jednak nie stało.

Wśród płócien i prac w Londynie dostępnych dokonano bowiem wyboru, którego sensu trudno się domyśleć. Tak np. wystawiono m.in. obraz Norwega Muncha, prestige Belgów podniesiono przez pokazanie trzech prac zmarłego niedawno Ensora, natomiast Francuzów nie reprezentuje ani jedno poważne dzieło. A znalazłoby się ich niemało i w Wielkiej Brytanii, i w samym Londynie.

Na wybór artystów polskich złożyły się również względy, które nie mogły dać dobrych rezultatów. Obrazy większych rozmiarów były np. z góry niedopuszczalne, bo pilnowano – może i słusznie, zgodnie z politycznymi założeniami wystawy – ażeby żadna narodowość nie skupiła (wymiarom płótna) dookoła siebie specjalnej uwagi. I choć poproszono polskie ministerstwo informacji (podobnie jak i odpowiednie ministerstwa wszystkich innych narodowości) o przysłanie delegata-komisarza do współpracy z komitetem British Council, odpowiedzialnym za wystawę, delegat polski w praktyce nie był dopuszczony ani do jury, ani do rozwieszania eksponatów. Skutek był ten, że jury, mając przed sobą, prawdopodobnie po raz pierwszy w życiu, dzieła kilkudziesięciu Polaków, dokonało wyboru na oślep.

Każdy z nas, znalazłszy się w Wielkiej Brytanii, dość długiego potrzebował czasu, ażeby się zorientować, kto tutaj jest twórcą, a kto naśladowcą; które dzieła są autentyczne, a które należą do popularnej u wszystkich narodów sztuki kompilacyjnej, najłatwiejszej, najmniej wartościowej i najefektowniejszej na pierwsze wejrzenie. Jeśli ktoś decyduje się na wydawanie osądów i dokonywanie wyboru wśród dzieł artystów zgoła mu nieznanych, nie może uniknąć pomyłek, niejednokrotnie groteskowych. Tak tłumaczyć sobie należy, że np. odrzucono początkowo wszystkie płótna Wacława Zawadowskiego i dopiero potem, wskutek usilnych interwencji, przyjęto jedno maleńkie płótno, martwą naturę i powieszono je... jak najgorzej. Podobny los spotkał obrazy Zdzisława Ruszkowskiego, Adama Kossowskiego, rzeźby Tadeusza Kopera itd.

Wszystko to nie znaczy, ażeby wśród 260 z górą eksponatów nie można było – przy pewnej dozie pedanterii – wyłowić nic interesującego. Np. akwarela Kokoschki, przedstawiająca kwiaty, niewątpliwie jedna z najlepszych prac na wystawie, dowodzi ciekawej ewolucji tego artysty. Kokoschka uchodził przed wojną powszechnie za najwybitniejszego malarza austriackiego i za jeden z filarów niemieckiego ekspresjonizmu. Przykładem dawnego stylu Kokoschki jest pokazany na wystawie autoportret malarza. Widziałem w ostatnich czasach sporo jego prac akwarelowych, pejzaży i kwiatów, w których były ekspresjonista, dawniej kładący kolor brutalnie i jak gdyby na pokaz, poddaje się teraz z umiarem i skromnością wrażeniom natury, w duchu dobrego współczesnego malarstwa francuskiego. Tak to Kokoschka, uważany obecnie za czołowego artystę czeskiego, należy dziś w całej pełni, także i artystycznie, do narodów sprzymierzonych.

Trzy prace Ensora, znakomitego malarza belgijskiego, z dwóch bardzo od siebie odległych pochodzą okresów. Portretu kobiecego, gdyby nie wyraźny podpis, nikt chyba nie wziąłby za pracę tego artysty. Malował go Ensor zapewne w latach młodości, zanim odnalazł swą późniejszą drogę i swój bardzo osobliwy system malowania. Dwie inne prace pochodzą znów z czasów, kiedy 80-letni już Ensor odmaterializował do tego stopnia rzemiosło, że pozostały z niego nieledwie tylko ślady, jak gdyby symbole dawnego wigoru i temperamentu malarskiego.

Kilka norweskich pejzaży dziwnie przypomina polskie malarstwo tzw. impresjonistyczne. Podobnie jak u nas Fałat, Kamocki czy Filipkiewicz, pejzażyści norwescy opisują fragmenty swego malowniczego kraju przy pomocy palety, której świeżość i bogactwo zawdzięczają francuskiemu impresjonizmowi.

Sztukę polską reprezentuje na wystawie około 80 prac, w tym kilka zasługujących na poważną uwagę.

„Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1942 nr 24 (118)

## WYSTAWY LONDYŃSKIE

Liczni artyści i nie-artyści w tym kraju są przekonani, że po wojnie Wielka Brytania stanie się ośrodkiem życia artystycznego Europy i że Londyn obejmie rolę Paryża. W jednym z ostatnich numerów „Horizon” redaktor pisma, Cyril Connolly, tłumaczy, że wypadki dziejowe zdają się przeznaczać Wielką Brytanię na centrum życia kulturalnego powojennego świata. Większa część jego wywodów poświęcona jest sztukom plastycznym i autor nie bez żalu podnosi, że w dziedzinie malarstwa i rzeźby Brytyjczycy – na razie – do roli tej nie dorośli.

Wystawy oficjalne i półoficjalne zdają się potwierdzać ten pogląd. Na ostatnim np. dorocznym salonie w Royal Academy reprezentowane były wszystkie ugrupowania artystyczne, do najbardziej „modernistycznej” London Group włącznie, ale liczebna przewaga eksponatów akademickiego pokroju była tak przytłaczająca, że byłoby rzeczą nieusprawiedliwioną na podstawie tego pokazu sądzić o stanie współczesnej sztuki angielskiej.

Inny przekrój brytyjskich kierunków i szkół artystycznych jest w Instytucie Czeskim na wystawie zorganizowanej tam przez British Council. Nie brak tu nikogo z artystów godnych uwagi, ale pokaz urządzony jest tak chaotycznie i w lokalu tak nie stosownym na wystawy, że i tutaj trudno osądzać obrazy, rozwieszane po ciemnych kątach lub wysoko ponad meblami, fortepianem czy boazerią.

Trzeci wreszcie jarmark plastyczny, urządzony w Wallace Collection, dla zdobycia funduszy na pomoc walczącym Chinom, podobny w charakterze do dwóch właśnie wspomnianych wystaw, tym się szczególnie odznacza, że eksponaty rozmieszczono tu pod kątem widzenia pokupności i „przyjemnego” wyglądu dzieł.

Dla wyrobienia sobie sądu o współczesnych malujących czy rzeźbiących Anglikach lepiej więc przyjrzeć się wystawom zbiorowym poszczególnych artystów, np. Kenneth Martina w Leicester Gallery, Frances Hodgkins w Gallery Levevre lub Adriana Ryana w Redfern Gallery.

Martin, należący do młodszego pokolenia artystów, otaczany szczególną uwagą znanych krytyków sztuki w Londynie, jest przeciętnym, czyli niezajmującym, naśladowcą Sickerta, inaczej mówiąc postimpresjonistą z trzeciej ręki. Czasami trudno odróżnić jego prace od dzieł mistrza, którego obrał sobie za wzór, tam zaś, gdzie Martin próbuje iść drogą bardziej samodzielnej, gubi się i gmatwa wśród fragmentów kolorowego widzenia i przedstawiania dotykanej rzeczywistości.

Gwasze Frances Hodgkins, jednej z czołowych postaci dzisiejszego malarstwa angielskiego, są refleksem Paryża w linii prostej, bez niczyjego pośrednictwa. Malarstwo to, zrodzone na gruncie wizji Segonzaca, polega na wyławianiu z natury zestawień kolorów i kontrastów form, które artystka notuje wrażliwie, ale bez prób organizowania swej wrażliwości. Skutek jest ten, że obraz stanowi chaos pełen smaczków i prawdziwych smaków, chaos, który wielu snobów, zaznajomionych powierzchownie ze sztuką współczesną, utożsamia z „nowym malarstwem”.

Bardzo charakterystyczna jest także – z innego powodu – wystawa 22-letniego malarza, Ryana. Że człowiek tak młody ulega wpływom (szczególnie Modiglianiego i Soutine’a), nikogo nie zdziwi. Zastanawiające jest co innego. W kraju, w którym z żyjących jedyny może Mathews Smith ma żywiołowy i dla malarstwa autentycznego nieodzowny stosunek do materiału malarskiego, ten młodzieniec używa kolorów z pasją, ponoszącą go czasami ku stanom, w których dokonywać się może przetwarzanie życia na sztukę malarską. Ryan urządził pierwszą swą wystawę i nie wiem, czy znani krytycy londyńscy zwrócili nań uwagę. Nie wiadomo też, ilu podobnie zapalczywie i szczerze po malarsku czujących młodzieńców wykonywa swe prace po pracowniach Chelsea czy Hampstead.

Tak więc po dłuższym pobycie w tym kraju stajemy się ostrożni w sądach i skłonni nie osądzać plastyki angielskiej na podstawie dzieł artystów uznanych i pierwszoplanowo pokazywanych na wystawach.

Jeszcze inny mały wykład. W Cooling Gallery urządzono niedawno wystawę prac dzieci różnych narodowości. Obrazki dzieci angielskich odznaczały się na tej wystawie tak zdumiewającą świeżością i śmiałością koloru i kompozycji, iż trudno nie pomyśleć, że stan plastyki angielskiej, jej obecne ubóstwo i niesamodzielność nie



dają się sprowadzić do jakiegoś baraku talentu plastycznego i malarskiego; że muszą być jakieś inne przyczyny – czy to w wychowanie artystycznym, czy w stosunku publiczności do artystów – które są odpowiedzialne za poziom i charakter sztuki w Anglii. Wystawy fragmentów dawniejszej sztuki angielskiej, pokazane obecnie w paru miejscach w Londynie, potwierdzają do pewnego stopnia – w innym jeszcze sensie – powyższe uwagi.

W Victoria and Albert Museum oglądać można wystawę rysunków mistrzów różnych narodów z ubiegłych wieków. Pokazany tu zbiór jest raczej przypadkowy i zarówno Włosi, jak Hiszpanie, Holendrzy jak Francuzi, reprezentowani są – z wyjątkiem może jednego przesłicznego Ribery, z którego rysunkami spotyka się niezmiernie rzadko – pracami drugorzędnymi. Wśród eksponatów angielskich rewelację stanowią figuralne rysunki Constable'a: „Stojąca kobieta” i „Spoczywający mężczyzna”. Obok wiszące prace Gainsborougha wyglądają nudno i przy bliższym rozpatrzeniu uznać je wypada za złe rysunki. Jak w obrazach Gainsborougha forma nie jest związana z kolorem, tak i tu, w dziele jednobarwnym, kształty pokazane są w perspektywie linearnej, a walor (czyli światłocień) odgrywa tylko rolę ozdoby i nie jest związany organicznie z formą. Jakże piękny i wrażliwy, w zestawieniu z pracami tego słynnego artysty, jest mały rysunek współczesnego Gainsboroughowi Richarda Wilsona, którego dziś zaczyna się tu coraz śmieiej przypominać.

W salonie Agnew's spotykamy się raz jeszcze z rysunkami figuralnymi Constable'a, które – jak wskazuje choćby śmiesznie niska ich cena – są w Wielkiej Brytanii raczej lekceważone. Trzeba by oczywiście znać wyczerpująco dzieło tego wielkiego kolorysty, by móc zdecydować, czy rewizja dorobku Constable'a nie uwypukliłaby jego osiągnięć w dziedzinie figury i formy i nie pokazała zgoła nowych i niedocenianych dotąd stron jego twórczości. Wszak to niedawno dopiero zaczęto pilniej przyglądać się figuralnym obrazom Corota, arcydziełom, które usunęły głęboko w cień Corota – pejzażystę.

Na wystawie „Poland” w Suffolk Gallery, urządzonej z umiarkowaniem i dyskrecją, graniczącymi z nudą, najlepsza niewątpliwie jest sala poświęcona architekturze i sztuce<sup>80</sup>. Fragmenty naszej architektury pokazane były już w podobny sposób w Edynburgu i stanowiły i tam najudatniejszą część wystawy. Natomiast malarstwo i rzeźbę zaprezentowano w Londynie nieporównanie lepiej niż na wystawie w Szkocji. Reprodukcje wybrane są tu bardzo starannie i tak uszeregowane na tablicach, że wzajemnie podnoszą swoje walory.

„Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1943 nr 18(164)

## WYSTAWY

Ożywienie życia artystycznego w Wielkiej Brytanii w ostatnich dwóch latach ma na razie charakter handlowy i organizacyjny. W twórczości współczesnych artystów angielskich nie daje się zauważyć nowych wysiłków i osiągnięć. Poza nazwiskami o ustalonej opinii, pojawiają się raz po raz na wystawach – w Redfern Gallery, w Leicester Gallery, u Lefebvre'a czy u Légera – wystawy lub prace młodszych czy zgoła nieznanych dotąd artystów. Ale twórczość ta nie wychodzi z reguły poza ramy kompilacji i zużytkowania dorobku sztuki współczesnej, głównie francuskiej.

Ośrodkiem interesujących usiłowań rozpowszechniania sztuki i rozbudzania zainteresowania dla niej są instytucje lub organizacje artystyczne o charakte-

rze państwowym lub społecznym, a więc National Gallery, British Council, Artists International Association i t.p.

Dyrektor National Gallery, Sir Kenneth Clark, co kilka tygodni wybiera z bogatych zbiorów tego muzeum, poukrywanych na zapadłej prowincji na czas wojny, jedno płótno – „arcydzieło” i wystawia je na widok publiczny w National Gallery.

National Gallery, której zawdzięczamy wystawę francuskiego malarstwa XIX w., najdonioślejszy, zdaniem niektórych brytyjskich pisarzy, pokaz artystyczny w czasie tej wojny w Londynie, organizuje również zbiorowe, starannie pomyślane wystawy wybitnych artystów brytyjskich, zmarłych niedawno, umożliwiając publiczności wyrobienie sobie na tej najbardziej właściwej drodze sądu o danym artyście. Po wielkiej wystawie Sickerta oglądamy więc bardzo kompletną wystawę dzieł niedawno zmarłego Wilsona Steera, który zalicza się do czołowych malarzy Wielkiej Brytanii mijającej epoki. Pokaz jego twórczości dowodzi, że artysta ten ulegał na przemian wpływom francuskiej sztuki w XIX i tradycjom angielskiego malarstwa pejzażowego. Tam, gdzie wpływy te są zbyt bezpośrednie, wrażliwość Steera doznaje zahamowań i obrazy jego stają się niezdecydowane i głuche. Należy do nich wielki obraz w stylu Bouchera, wyprany z wdzięku i żartobliwej ekstrawagancji francuskiego wirtuoza. Courbetowski akt wielkich rozmiarów zatracza w interpretacji Steera rzetelną i brutalną prawdomówność pierwowzoru i nic nie zyskuje na zastąpieniu jej łagodną elegancją, bardziej strawną dla kolekcjonera angielskiego. Świetlistość i przejrzystość powietrza Moneta, przetłumaczona przez Steera na dekoracyjną kolorowość, nie wpływa na pogłębienie jego sztuki. Dużo bardziej przekonujące są obrazy, w których Steer bez ogródek stara się iść śladami Turnera lub Constable’a, interpretując pejzaż w duchu ich malarstwa. Najbardziej jednak autentyczne i wyzwolone z nieswojego widzenia wydają się akwarele, które artysta malował w zupełnej zgodzie ze sobą, na miarę swego talentu i swojej wrażliwości. Gama kolorystyczna tych powściągliwych prac jest nierozległa, ale w swym skromnym zakresie bogata i subtelna: rodzaj malarstwa atmosferycznego, gdzie wszystko nastawione jest kolorową plamę i gdzie forma, pozostające poza sferą zainteresowań artysty, jest byle jaka, nieistniejąca. Impresjoniści, od których wywodzi się ten gatunek malarstwa, zaniedbywali – jak wiadomo – formę i opanowani szalem kolorowych odkryć, zbudowali na gruzach formy – cudowny i nowy świat koloru. U Steera brak zdecydowanej formy nie jest zrekompensowany dostatecznie silnymi emocjami kolorystycznymi. Niemniej malarstwu jego warto uważnie przyjrzeć. Kto wie, czy z dalszej perspektywy czasu nie przyjdzie uznać akwarel Steera, z ich skromną gamą i wstrzemięźliwością, za bardziej autentyczne i bardziej angielskie niż malarstwo Sickerta. Te mało podniecające obrazki zdają się być odzwierciedleniem tego, co jest najbardziej czarujące w charakterze tego narodu, odzwierciedleniem wierniejszym niż usiłowania wielu, bardziej od Steera malarsko utalentowanych Brytyjczyków, idących *par force* po linii sztuki kontynentalnej.

Wysoka klasa sztuki Steera i jej charakter uwidacznia się na wystawie współczesnego malarstwa i rysunku brytyjskiego, którą British Council urządził w Ognisku Polskim w Londynie<sup>81</sup>. Ten wyjątkowo udany pokaz daje dużo lepsze i korzystniejsze wyobrażenie o współczesnej plastyce angielskiej, niż dawała np. wielka wystawa angielska, urządzona tuż przed wojną w I.P.S-ie warszawskim. Niektórzy spośród najlepszych, Sickert czy Harold Gilman, nie są co prawda reprezentowani dość wyczerpująco; lecz np. trzy prace Mathew Smitha oświetlają tego pełnego temperamentu malarza z najlepszej chyba strony. Na tle sześćdziesięciu kilku starannie dobranych prac, obrazów olejnych, rysunków, szkiców itd., garstka akwarel Steera odcina się bardzo wyraźnie.

Wagę i znaczenie plastyki brytyjskiej ukazuje w sposób zgoła nieoczekiwany dla wielu z nas, nieobeznanych szczegółowo ze sztuką tego kraju, wystawa „Hogarth i karykatura angielska”, urządzona przez Artists International Association. Zgodnie z założeniami tego ugrupowania, które powstało w czasie wojny domowej w Hiszpanii pod kątem widzenia propagandy polityczno-społecznej, eksponaty uszeregowano tu według tematu i chronologii wydarzeń historycznych. Również w katalogu położono nacisk wyłącznie na tematyczną stronę kartonów i rysunków. Nie przeszkadza nam to oddawać się urokowi, niejednokrotnie bardzo pięknie kolorowanych rysunków, litografii i plansz, które ilustrują życie polityczne i społeczne Anglii z drugiej połowy XVIII w. i początków XIX w. i w których odkrywamy niedoceniane może dotąd dostatecznie źródła poważnej gałęzi sztuki europejskiej. Grafika „dydaktyczna” Hogartha i obrazy jego o treści „moralizatorskiej” są dostatecznie znane.

Również i karykatura Rowlandsona była popularna poza Wielką Brytanią. Natomiast twórczość Gillraya, którego działalność przypada na najlepszy okres malarstwa angielskiego, na epokę Boningtona, Constable’a i Turnera, jest dla mnie rewelacją i prawdopodobnie będzie nią dla wielu, nawet dobrze obeznanych z plastyką europejską. W Gillrayu, w jego wspaniałym rysunku, pełnym ekspresji i poczucia formy, odkrywamy bezpośredniego poprzednika Daumiera i francuskiego rysunku z połowy XIX w. Na tle twórczości Gillraya i licznych współczesnych z nim karykaturzystów i kartonistów angielskich, zwłaszcza zdumiewającego, zmarłego w wieku lat 22, Richarda Newtona (1777–1798), forma Daumiera wydaje się pochodna i schematyczna.

Tak to dłuższy pobyt na brytyjskiej wyspie uczy i nauczy nas wstrzemięźliwości w wydawaniu lekceważących sądów o wkładzie Anglików do plastyki europejskiej.

„Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1943 nr 42(188)

Helena HEINSDORF

## ŻARLIWOŚĆ HALINY KORN

Najznamienitszą chyba cechą Haliny Korn jest całkowity brak obciążenia kulturą artystyczną. Stwierdzenie tego faktu, który bynajmniej nie jest krytyką, pozwala lepiej ocenić jej pewny instynkt artystyczny. Zbyt wielka kultura artystyczna może być dla artysty zgubna, często też jest źródłem eklektyzmu i manieryzmu. Tych cech w twórczości Haliny Korn nie dojrzy nawet „mędrca szkiełko i oko”.

Twórczość jej jest samorodna, wyrosła jednak nie z gleby rodzimej, lecz z bruku europejskiego. Jej żywioł to życie schwyte na gorącym uczynku na jakimś skrawku asfaltu czy posadzki: knajpa w dokach, kawiarnia w Soho, targ w Whitechapel, rzeźnik z połcią mięsa, dekorator wystaw z gołymi manekinami, kobiety w łaźni.

Dwa akty w stylu Łukasza Cranacha przygwoździły moją uwagę, kiedy przestałam próg przemilego mieszkania-studia pp. Żuławskich (Halina Korn jest żoną Marka Żuławskiego). Okazało się, że te akty są jedynymi z pierwszych prac p. Korn, malowanymi bez wiedzy o istnieniu Cranacha!

Przyjrawszy się bliżej obrazom Haliny Korn, przyszedłam do przekonania, że owe akty nie były przypadkowo tylko zbliżone do Cranacha, że talent jej, choć na inną skalę, jest pokrewny talentowi wielkiego mistrza niemieckiego XVI w. Prócz nagich kobiet, które lubiły się stroić w paciorki, jak nagie damy Haliny Korn, Cranach malował prostoduszne, rubaszne mieszczaństwo swojego czasu. Oddając życie dookoła siebie, nie troszcząc się o psychologię, o tzw. oblicze wewnętrzne swoich modeli. Jest to równie charakterystyczne dla naszej artystki. Jest ona malarką – i rzeźbiarką – czystej krwi rodzajową. Jej obrazy i rzeźby są kroniką czasu. Odczytać z nich można, jak ludzie współcześni się ubierają, co robią, jak się zachowują, ale nie co ich trapi lub cieszy.

Jak w obrazach Cranacha, w pracach Haliny Korn nie ma elementu dramatycznego, nie ma nawet zwykłej swobody ruchów, brak w nich poczucia przestrzeni i perspektywy w głąb. Jest za to smutek i humor kukielek, ludzi współczesnych, zaplątanych w sieci, które zarzuca ktoś niewidzialny a potężny.

Choć Halina Korn czuje się lepiej w kontakcie z rzeczywistością niż w zetknięciu ze sztuką, choć maluje idiomem współczesnym, to przecież styl jej zbliżony jest do owych neoklasyków, którzy odrzucili impresjonistyczne orgie barw i naturalistyczną przypadkowość układu dla barw czystych i architektoniki kompozycyjnej.

Obrazy Haliny Korn zdobywają fabułą i barwą matową, a intensywną i świetlistą. Rzeźby jej, szczególnie małe terrakoty, pociągają rytmiką, wdziękiem i specyficzną elegancją.

Halina Korn należy do charakterów, określanych jako palące się na wietrze świece. Ona gorzeje, płonie. Jest to ogień, który zaraża, obejmuje innych. I to jest prawdopodobnie przyczyną jej zdumiewająco szybkiego sukcesu w dżungli współczesnego rynku artystycznego. Choć zaczęła malować dopiero w 1947 roku, już w 1948 roku miała pierwszą własną wystawę w Mayor's Gallery, drugą w 1953 roku w Beaux Arts Gallery i trzecią w 1960 roku w Gallery One, wszystkie w Londynie.<sup>82</sup> W 1960 r. miała też własną wystawę w Manhattanie, w Nowym Jorku. W międzyczasie zaś

brała udział w licznych wystawach zbiorowych w Anglii, Stanach Zjednoczonych i we Francji. I miała wyjątkowo pochlebne oceny zarówno w prasie fachowej, jak codziennej.

Ostatnio Halina Korn miała wystawę własną<sup>83</sup> w Edynburgu w Traverse Theatre Gallery. Oto co pisała ona w katalogu tej wystawy:

„Urodziłam się w Warszawie w czasach jedwabnych chwastów, aksamitnych karnap i niemieckich guwernantek. Ojciec mój był zamożnym kupcem z niespodziewanym rysem cygańskim, Matka moja, wychowana w małym prowincjonalnym mieście francuskim, była zdecydowaną mieszczką. Sama uczyłam się śpiewu i z czasem zostałam śpiewaczką estradową z predylekcją do muzyki wczesnowłoskiej. Dopiero jako żona malarza Marka Żuławskiego, wystawiona na pokusy palety i pędzli, zaczęłam malować. Rok później w 1948 r., miałam pierwszą wystawę własną. [...]

Lubię malować, Kocham zapach farby i terpentyny. Kocham barwy żywe, za miłowanie prawdopodobnie odziedziczone po ojcu, który spędzał swoje soboty i niedziele na malowaniu na czerwono, zielono i złoto wszystkiego, co mu wpadało w ręce. [...]

Tematy dla obrazów znajduję wszędzie, włączają się one za mną i często muszę je zapisywać w obawie, że je zapomnę. Nigdy nie rysuję na miejscu, tylko obserwuję bacznie, a potem rysuję z pamięci.

Kocham wszystko, co można malować. Kocham więc ludzi, ale nie ludzkość – przecież ludzkości nie można namalować. Ale można malować targi uliczne w Whitechapel – i na Boga, jak piękne są tłuste pośladki przekupek! Dla mnie akt akrobaty w cyrku nie jest mniej dramatyczny niż ukrzyżowanie, a garstka twarzy u Lyonsa jest równie piękna jak wiązanka kwiatów. Krajobraz Kilburn High Road daje mi tyleż radości, co najbardziej malowniczy widok włoski.[...]

Nie szukam ani piękna, ani brzydoty.

Nie pobierałam ortodoksyjnej nauki malarstwa. Mój mąż – malarz nauczył mnie jedynie dwóch rzeczy: 'Dbaj o czystość pędzli i nie próbuj malować jak inni'. Usłuchałam jego rady.

Niektórzy uważają, że moje obrazy są 'lekką satyryczną'. Ogromnie mnie to martwi. Nie staram się ukazywać śmiesznej strony życia, bo jej nie widzę. Może nie mam zmysłu humoru. Jeżeli niektóre twarze w moich obrazach wydają się komiczne, ich to wina, nie moja”.

Słowa Haliny Korn ukazują jej żarliwość lepiej niż uczynić by to mogły epitety sprawozdawcy.

„Tydzień Polski” 1964 nr 46

## Czesław JEŚMAN

### WYSTAWA W „CASSEL GALLERY” – METODY PENETRACJI „P.R.L.”

Bogaci kupcy tradycyjnie bywali opiekunami sztuk pięknych. Cienie Medyceuszów, cienie rzymskiego bankiera Chigi, wydającego kosztowne przyjęcia na cześć Madonny Imperii, w czasie których podawano dzieła sztuki, raczej wielu sztuk, kiedy to szczerozłote talerze i misy, po zjedzeniu podawanych na nich potraw, były rzucane do Tybru. Co prawda u stóp tarasu, gdzie się odbywały te bankiety, była rozciągnięta sieć i wielkopańskie gesta wylapywano z wody bez dalszego uszczerbku dla ich właściciela. Uczta u Wierzyńka w Krakowie. Brało w niej udział bodajże 10 przedstawicieli rodów panujących i krakowscy złotnicy potężnie zarobili przy tej okazji. W Nowym Jorku, tym właściwym „cesarskim Rzymie” dzisiejszych czasów na Manhattanie, tłoczno jest od galerii obrazów fundowanych przez milionerów. Kolekcje Mellonów, Guggenheimów, Fricka.

Należy cieszyć się, iż w Londynie galerie polskie zdobywają sobie mir, miasto jest bardzo uczulone na sztukę w sposób skromny i ujmujący, bo istnieje i istniało mnóstwo wspaniałych krytyków sztuki, plejada malarzy na Wyspach Brytyjskich dawnych i obecnych i ani jednego wielkiego geniusza. Podobnie jak Anglicy nigdy nie potrafia grać dobrze na skrzypcach, choć tak bardzo kochają muzykę.

Niewątpliwie też Galeria Cassel, własność Antoniego Cassel-Kokczyńskiego, właściciela doskonale prosperującego domu eksportowego HASKOBA i innych przedsiębiorstw na trzech kontynentach, zaczyna zdobywać sobie własną niszę. Punkt dobry i malarze wystawiani, przeważnie z Polski, są najczęściej bardzo interesujący. Obecnie mamy nawet wystawę podwójną, akty Tymona Niesiołowskiego<sup>84</sup> i konie Aleksandra Lajzena.

Niesiołowski jest, jak na polskie stosunki, fenomenem. Ma lat 82 i maluje cały czas, jest profesorem Wydziału Sztuk Pięknych uniwersytetu im. Kopernika w Toruniu, a co najważniejsze, nie będąc geniuszem, ma swój oryginalny styl wysokiej klasy. Nie jest toteż odklepywanie raz zdobytych formuł, ale warianty, coraz lesze moim zdaniem, dawniejszych osiągnięć. I to w tak niezmiernie trudnej dziedzinie, jaką jest akt. Po Matisse, Bonnardzie i w ogóle „Szkołe Paryskiej” jest to ta gałąź malarstwa, gdzie najtrudniej jest osiągnąć niepowtarzalność i pierwotność swojego wyrazu. Jeden z wspaniałych sztychów mógł być namalować Wyspiański albo, chyba raczej nie, Jacek Malczewski, jest zbyt lekki, a jednego z portretów mógłby się nie powstydzic sam Matisse.

A reszta obrazów Niesiołowskiego to niewątpliwie Niesiołowski, a raczej (używając jego sygnatury, a nie popisując się rzekomą osobistą a nieistniejącą znajomością z wybitnym i dużo starszym malarzem) Tymon i Tymon.

Należy wyrazić gorące nadzieje, iż „sieci Chigiego” będą działały i zarówno malarz, jak jego protektor zarobią na sprzedaży dzieł.

Lajzen jest bardziej pochodny. Echa Dufy’ego czy Constatina Guysa i nawet Van Dongena i malarstwa dekoracyjnego dwudziestych lat napotyka się co krok. Ale robota wykończona i nie jest ani nabieraniem, ani miernotą kryjącą się za parawanem

skomercjalizowanych „mód”. Na szczęście Lajzen zupełnie wyraźnie nie jest snobem i zna rzemiosło.

Poza bukietem kwiatów, a należą się one również pani Cassel-Kokczyńskiej za gościnę, taktowne i dekoracyjne manewrowanie na wernisażu, pokaznym tłumem krytyków, dziennikarzy „strusiów z miasta” i darmozjadów.

W katalogu Niesiołowskiego podana jest jego krótka biografia. Urodził się, i kształcił, wystawiał, co teraz robi. I – niewątpliwie przez niedopatrzenie – zupełnie pominięto istotny raczej fakt, iż Tymon Niesiołowski był profesorem Uniwersytetu Batorego w Wilnie. Pospołu z Ludomirem Slendzińskim był gwiazdą jego Wydziału Sztuk Pięknych, nienajgorszego, mówiąc ostrożnie, ośrodka twórczości artystycznej w II Rzeczypospolitej. O tym w katalogu ani słowa, chociaż podane jest, iż Niesiołowski wystawiał w r. 1933 w Moskwie.

Uwaga druga:

społeczeństwo polskie na Wyspach Brytyjskich jest w pokoleniu starszym i średnim, tzn. takim, które kupuje obrazy, wysyła paczki do zagłodzonego kraju i potrafiło na bardzo trudnym miejscowym terenie znaleźć sobie i pieniądze, i „wydźwięk społeczny” jest emigracją polityczną.

Co jak i gdzie będzie za 10 lat – nie wiadomo. Ale w dniu dzisiejszym fakt ten bardzo irytuje reżym, który pakuje krwawo zdobyte dewizy – jakże potrzebne w Kraju – na likwidację „upolitycznienia” Polaków w Wielkiej Brytanii, na ugłaskanie ich na „Polonię” zarobkową. Nie bardzo to wychodzi, ale raz po raz jakaś figura wyskakuje i, na ogół, szybko się kończy. *Nomina sunt odiosa*, a poza tym ci, co siedzą w Londynie i tak facetów znają, a dla tych, którzy mieszkają poza Wielką Brytanią, nazwiska nie mają znaczenia. Zabawna rzecz: społeczeństwo polskie w tym oto kraju nauczyło się wielu rzeczy, pozostając narodowo „niezorganizowanym” (... Chwała Bogu...) i nietotalniackim. Ale jednak. Przeciw przyjazdowi Chruszczowa i Bułganina protestowało 20 tysięcy Polaków i na Whitehall głośno śpiewało „Jeszcze Polska nie zginęła”.

Na przyjęcie do „PRL”owskiej ambasady albo ludzie nie chodzą, albo chodzą, mało i gęsto tłumaczą, co i jak, i dla jakiego, ściśle materialnego powodu. Pewnego ustosunkowanego kolaboranta wyproszono z klubu „Ogniska Polskiego”. Polonijne klajstry jak dotąd nie udają się, mimo że „Mazowsze” było witane entuzjastycznie, że wyjazdy do Polski i z Polski tutaj stały się zjawiskiem masowym i handel w „PRL” kwitnie. Ale przy tym wszystkim, mówiąc po kupiecku, społeczeństwo polskie w Wielkiej Brytanii wie, że klient płaci i klient wymaga.

Uwaga trzecia:

propaganda SOW – Polska czasami jest bardzo głupia, ale nie zawsze. Od niedawnego rekonesansu terenowego W. Wagnera, tego od „7 Dni”, ustały próby łaźnych „polonijnych” krakowiaków i oberków. Nawet antyniemieckość stonowano, a PAX poszedł na boczny tor. Natomiast serwuje się ściśle apolityczną penetrację, usiłuje się coraz bardziej uzależnić od siebie firmy polskie, handlujące z „PRL”. Wachlarz nacisków jest wielki, od szantażu do bezinteresownych świadczeń i ułatwień, i argumentów w rodzaju, iż Hiszpania też handluje z Rosją. I za każdym razem starannie kultywuje się ściśle sowiecką wykładnię międzynarodowych stosunków w Europie Wschodniej. Należy tu przemilczanie polskich osiągnięć w Kijowie, Wilnie i we Lwowie, zatarcie śladów Wielkiego Księstwa Litewskiego, prób porozumienia się Polaków z Litwinami, Ukraińcami i Białorusinami, dawnych i dzisiejszych; ośmieszanie emigracji politycznych tych narodów i jednocześnie penetrowanie ich „hurra-patriotami” wszelkiego rodzaju, rozwalającymi je bardziej skutecznie

od agentów jawnych. Odnosi się to zresztą i do Polaków. Żadna okazja nie jest dla tych celów zbyt mała.

Jedynym problemem w tej bardzo i świadomie zagmatwanej dziedzinie jest chłodne określenie, komu to czy owo przydaje się. Bez tej kontroli jakże łatwo jest przejść od rozdzierania szat do Maccartyzmu i wyrządzania szkód niewinnym ludziom. Ale istnieje olbrzymia przepaść pomiędzy realizmem a konformizmem i polrealizmem. Tym niebezpieczniejsza, iż często, na oko, komicznie niezauważalna.

„Orzeł Biały” 1964 nr 12



## Jerzy Zdzisław KĘDZIERSKI

### RZEŻBA TADEUSZA KOPERA

Kryteria oceny rzeźby naturalistycznej, tkwiącej swoimi tradycjami w kulturze śródziemnomorskiej, opierają się na podstawach zrozumiałych. Dąży ona do odtwarzania i naśladowania formy świata żyjącego z człowiekiem na czele, w ramach szkół i stylów, jakie powstawały od Egiptu po impresjonizm we Francji. Koń jest w tej sztuce koniem i człowiek człowiekiem, nie zaś dekoracyjnym znakiem abstrakcyjnym lub umownym symbolem. Naturalistyczny antropocentryzm zawładnął również mitologią, z chrześcijańską włącznie, a jedność tej tradycji została zachwiana dopiero w naszych czasach.

O przyczynach tej zmiany mówić trudno. Bo choć proces twórczy zaczyna się i tkwi w podświadomości, a na drugim miejscu idą dopiero elementy rozumu i uczucia, w sztuce tradycyjnej, w każdym stylu, obowiązywały mniej lub więcej uznane kanony, które poznać i ocenić było można estetycznie – w dużej mierze – także w kategoriach rozumowych. Inaczej jest ze sztuką abstrakcyjną, gdzie podświadomość w twórczości i ocenie odgrywa rolę nieporównanie ważniejszą i wszelkie próby przeciwne w tej dziedzinie kończą się zazwyczaj niepowodzeniem. Nic też nie wyjaśniają takie stwierdzenia, jak to (jednego z angielskich krytyków sztuki), że Delacroix w swoim romantyzmie położył najsilniejszy nacisk na uczucie jako zasadniczy czynnik twórczości, czemu rzekomo dał wyraz w swoim malarstwie Kandinsky, twórca abstrakcjonizmu. Podobnie można powiedzieć, choć z większym prawdopodobieństwem, że to Maillol pierwszy w rzeźbie zerwał z zdecydowaniem z XIX-wiecznym akademizmem i sentymentalnym romantyzmem, być może pod wpływem coraz lepiej poznawanej rzeźby egipskiej i sztuki murzyńskiej. Można do tego dodać, że zbieżność odkryć fizycznych, od Röntgena i radu do rozbicia atomu, teorii Freuda i antropologicznego dorobku Frazera, oraz klęski XIX-wiecznej wiary w postęp i katastrofy wojny światowej, pozostawia człowieka samego sobie, bez oparcia na żywej i powszechnie obowiązującej syntezie ideowej, co doprowadziło w sztuce do poszukiwań jakby ostatecznych elementów istoty bytu, jego esencji i pierwiastków, z których składa się nieznana nam rzeczywistość. Kubiści, Archipienko i Brancusi w swoich próbach zredukowania form świata żyjącego do absolutnego minimum, wskazali drogę do abstrakcji w rzeźbie. Zakrawa jednak na paradoks, że podstawą oceny tej rzeźby jest posiadanie przez nią własnej formy, jak gdyby organicznej. Ma ona swoją własną rzeczywistość, w której kształty plastyczne, w twórczości i ocenie, formuje głównie podświadomość. Ale i tu istnieje potrzeba pewnej pełni, logiczności, choćby rozumowo nieuświadomionej i niepojętej. Być może że w naszym świecie, gdzie nic nie jest trwałe i pewne, zadowolenie estetyczne, nawet przeżycie, osiąga siłą właśnie na widok takiej rzeźby, która jest jakby świadectwem innej, pozarozumowej, organicznej, rzeczywistości.

Widać to dobrze w pracach Tadeusza Kopera, dziś bezsprzecznie czołowego rzeźbiarza abstrakcji wśród Polaków<sup>85</sup>. Uczeń Dunikowskiego w Krakowie, pracował w Paryżu, w czasie wojny robił rzeźby tradycyjne w Anglii. Ma za sobą wiele lat uczciwej i sumiennej pracy, gdyż do swojego abstraktu doszedł przez fazę po-

średnią, z której pozostała jeszcze piękna płaskorzeźby, wyobrażająca bawiące się dziewczęta, oraz „opływowe”, „nowoczesne” Madonny, jeżeli do dziś ich nie rozbił. (Ten los już spotkał wiele rzeźb z tego okresu). Co wcale nie oznacza u Kopera odwrócenia się od wartości sztuki tradycyjnej i pogardy dla niej. Jak uczciwy twórca, widzi i ocenia elementy sztuki w każdym dziele, bez względu na szkołę, styl i epokę. Należy mu się uznanie za to, że przeszedł całą drogę, z odwagą i krytycznym stosunkiem do własnej pracy, od rzeźby naturalistycznej, już dekadentckiej za owych lat u Dunikowskiego w Krakowie, do form takich, jakie uważa obecnie za artystycznie usprawiedliwione.

Prace Kopera cechuje zwarta budowa, w ciągłym poszukiwaniu nowych, pełnych syntez. W ostatnich dwóch, wyobrażających ptaki, widać próbę symbiozy z naturalizmem, co nie jest zgodne z czystą abstrakcją. Rzecz ciekawa, jaką drogą pójdzie Koper dalej. Jest artystą rzetelnym o wielkim talencie. Od lat pracuje w marmurze, materiale szlachetnym. Szkoda, że swoje prace sprzedaje pojedynczo i nie robi wystawy zbiorowej. Mógłby wywrzeć wpływ na rzeźbę w Polsce, której stan jest dzisiaj oplakany.

„Wiadomości” 1963 nr 28(902)

## DWA ŚWIATY

Ciągłość, tradycja, historia – to niemal synonimy. Bez nich nie widzimy siebie i nie możemy poznać. Nie tylko wiedza, ale i sama godność ludzka żąda ciągłości; bez szkoły i tradycji nic w kulturze istnieć nie może.

Gdy stajemy przed zjawiskiem nowym, takim jak malarstwo abstrakcyjne, mimo swego przeszło półwiecza, brak nam wciąż danych do oceny. Jesteśmy zdani tylko na wrażenia i asocjacje estetyczne oraz psychiczne, wywołane dowolnym lub geometrycznym układem kolorów i formy. O przeżyciu artystycznym nie ma mowy, gdyż cała sztuka abstrakcyjna, nazywająca się malarstwem, w swoim ubogim psychologizmie nawet pretensji do takiej funkcji sobie nie rości. Jest ahistoryczna; jej treść jest wyzuta z wartości kultury; stwarza plamy lub wzory, które są wyrazem bądź podświadomych procesów psychicznych, bądź analitycznych i akademickich rozważań artysty.

Czy słuszne wydaje się mniemanie, że ten stan jest tylko etapem na drodze powrotnej do tradycji figuralnej w malarstwie? Do nowych zdobyczy, które pozwolą na wzbogacenie i przystosowanie wartości dotychczasowych do nowego świata zewnętrznego, tak radykalnie zmienionego w ostatnim półwieczu rozwojem wiedzy?

W przeszłości widać dotychczasowe etapy jasno. Malarstwo prehistoryczne zajmowało się głównie zwierzętami; wspaniałe malowidła ścienne w jaskiniach i pieczarach pokazują człowieka zaledwie w ubogich liniach, na marginesie zwierzęcego świata plemion myśliwskich. Kultura, oparta na uprawie roli, przyniosła deifikację człowieka i zwierzęcia, którą przejęło częściowo chrześcijaństwo, na pierwsze, miejsce wysuwając antropomorficznego Boga i jego chwałę. Dopiero w odrodzeniu człowiek odzyskał swoje ludzkie oblicze na tle natury i świata cywilizacji stworzonej przez siebie. Nie zatracił tego oblicza aż do końca XIX w. Wtedy cywilizacja zaczęła coraz szybciej brać górę nad nim samym. Nie nadązał za skutkami swoich wynalazków, szły bez przerwy, za szybko, aby ten nowy świat zewnętrzny przetworzyć i dostosować w kulturze do samego siebie. Katastrofa pierwszej wojny światowej została

pogłębiona druga, tym straszniejszą, że tryumf wiedzy nad naturą wyzwolił energię atomu na zniszczenie człowieka. Ale symbolem najtragiczniejszym tego upadku stały się obozy śmierci, wzniesione na ruinach Świętego Cesarstwa rzymskiego Narodu Niemieckiego.

Jakiż więc dziś mamy obraz człowieka? Taki, jak widzimy na fotografiach, w kinie, na telewizji. W sztuce zaś – abstrakcja. Nie znamy już siebie. Człowiek leżący w kosmos nie wie, jaki jest jego własny obraz. Abstrakcja ogarnęła cały świat. Od Waszyngtonu do Tokio i Moskwy (mimo zakazów Chruszczowa) maluje się tak samo, w jednym, olbrzymim ahistorycznym kotle giną poszczególne tradycje narodowe i kulturalne, mieszają się wszystkie kolory i formy jakby całego świata, a z tego kotła tysiące ludzi wyciągają co im potrzeba do „obrazu”. Nie ma zresztą i obrazów – są „kompozycje”.

Czy można tu mówić o twórczości artystycznej w dawnym znaczeniu? Czyż te procesy akulturalne i ahistoryczne nie są bezpośrednią pochodną i funkcją naszej cywilizacji?

Tło społeczne, w którym te procesy się odbywają, stanowi na oko zupełny kontrast owego upadku moralnego i kulturalnego. Zamożność społeczeństw europejskich wzrosła niesłuchanie, nawet w Europie wschodniej w stosunku do stanu przedwojennego, stała się powszechna, ogarnia całe masy. Nędza zniknęła z wyjątkiem nielicznych obszarów, zmalał analfabetyzm, kultura miejska wdarła się do zanikających wsi, upowszechniło się czytelnictwo, jak grzyby po deszczu wyrosły szkoły i „akademie” sztuk pięknych, tysiące gazet prowadzi dział traktujący o sztuce. Naturalnie, wszystko to dzieje się na poziomie właściwym, bo daleko jeszcze do utopijnego założenia, że „ilość zmienia się w jakość”. (Ten irracjonalny wybrzyk genialnego umysłu ojca komunizmu zaprzecza w elementarny sposób rzeczywistości, która ma i mieć przecież musi z natury zarówno ilość, jak i jakość). Masowe korzystanie warstw dotychczas upośledzonych z owoców cywilizacji technicznej obejmuje również sztukę abstrakcyjną, do której ich stosunek jest zresztą bierny. Bo i w tej nowej społeczności, pracującej nieustannie do coraz większego dobrobytu, a tkwiącej jak i wszyscy w kryzysie moralnym i kulturalnym, nie mogły przecież wytworzyć się nowe, dojrzałe, kryteria artystyczne. Jeśli kto, to handlarze obrazów usiłują robić to sztucznie, po to, ażeby z pomocą prasy, radia i telewizji zarobić na pracy artysty i na zrozumiałym dążeniu ludzi bogatych do lokowania swych kapitałów w dziełach sztuki, z upływem lat mających nabierać coraz większej wartości.

Ten ogólny kryzys obejmuje nie tylko sztukę; tak samo jest w architekturze, która od czasów rokoka nie wytworzyła nowego stylu, w poezji z jej „nowoczesnością” bez rytmu, bez formy, bez piękna i bez sensu, oraz w prozie: nie jest przypadkiem że Lampedusa umiejscowił swoją powieść w czasach wartości uznanych i bezspornych, gdy liberalizm i konserwatyzm miały jasne znaczenie i pełną treść kulturalną. Jałowość, bepcłciowość i bierność są cechami współczesnej kultury mimo przeciwnych czasami pozorów i wręcz przeciwnych cech w niesłuchanie dynamicznej, zmieniającej niemal z dnia na dzień swoje oblicze, cywilizacji technicznej. Toteż nierzadkie porównania naszej epoki z Konstantynopolem, wyczerpanym i skrwawionym po wojnach bułgarskich, perskich, arabskich i tureckich, i odcięty od owocnej wymiany kulturalnej, tak że w literaturze nastąpiła era jałowego krytycyzmu, a w sztuce martwota formy i treści, są nieuzasadnione, zwłaszcza że nasz „nieprzyjaciół” jest nie poza murami, lecz wewnątrz murów. A ten gwałtowny marsz wiedzy z jej wszystkimi zdobyczami technicznymi, przyjmowanymi z otwartymi ramionami przez bezkrytyczne masy, który się odbywa na ruinach katastrofy moralnej XX w.,

obniża naturalnie powszechny poziom kultury duchowej i daje przewagę cywilizacji technicznej, do której należałoby może zaliczyć i sztukę abstrakcyjną. Istotnie są dwa światy, ten który został za nami przed pierwszą wojną światową i ten dzisiejszy!

Ale nie taki był sens wystawy pod tą nazwą w Galerii Grabowskiego. „Dwa światy”<sup>86</sup> mają zobrazować różnice między twórczością plastyczną w Polsce i tu w Anglii. Wszelako założenie wydaje się fałszywe, gdyż eksponaty z Polski dobrano dowolnie, tak jak obrazy z Anglii. Bo tu i tam są tacy sami twórcy, bądź malujący obrazy, bądź robiący kompozycje z tektury, drzewa, blachy. Nie w tym jednak rzecz. Wystawa potwierdza, jak dziesiątki wystaw podobnych, że sztuka nowoczesna nadal człowiekiem zając się nie potrafi. Na ośmiu artystów jedyny Stanisław Frenkiel zbliżył się do tej formy sztuki, ale jego obrazy, choć gwałtowne w kompozycji mimo pewnej jednostajności kolorów, nie są na tyle dynamiczne, ażeby można o nich powiedzieć, iż mają charakter dzieła skończonego. Z pozostałych Polaków, mieszkających w Anglii, Janina Baranowska pokazuje oleje harmonijne i żywe, płótna zaś Marka Łączyńskiego są martwe. Z artystów krajowych Zbigniew Makowski wystawia kolaże z gipsu, drzewa, kółek metalowych, strzępów materiałów tekstylnych, narzędzi i całych zdań pisanych, co tylko w najśmielszej wyobraźni można by zaliczyć do prób zasługujących na nazwę sztuki. Roman Owidzki pokazał szaro-brązowe kompozycje z papier-mâché. Barbara Pniewska blachę o kształtach jajowatych. Edward Krasieński nazywa swoje kompozycje „przestrzennymi”; wszystkie trzy wywołują przygnębiające wrażenie przestrzeni więziennych.

Jedynym artystą, który wycuciem koloru, subtelnością i skończonością formy (czysto architektonicznej) wybijają się wyraźnie, jest 33-letni Zbigniew Gostomski. Jego trzy „kompozycje” wskazują na świetne wycucie architektury: mogą służyć za doskonałe przykłady przerywników na płaszczyznach poprzecznych i podłużnych. Oko odpoczywa na bardzo subtelnej gamie kolorystycznej, przechodzącej z wielkim smakiem od bieli do żywej szarości, i cieszy się tą prostą, szlachetną wynalazczością artysty. Być może wywarł tu wpływ jego nauczyciel, dochodzący dzisiaj do 70-ki, Henryk Stażewski najlepszy wśród polskich konstruktywistów przestrzennych, którego obraz kupiła w ub. r. na wystawie u Grabowskiego Tate Gallery. Niestety, kompozycje Gostomskiego tracą w reprodukcji i oglądać trzeba tylko oryginały.

„Dwa Światy” są wystawą jubileuszową Galerii Grabowskiego. Ta prawdziwie mecenasowska działalność, pochłaniająca masę pieniędzy i starań, trwa już pięć lat. Oprócz zadowolenia osobistego, jakie płynie z pasji do malarstwa i rzadko spotykanego znawstwa, Grabowski pragnie, ażeby jego współrodacy i Anglicy zapoznawali się jak najszerzej z polską sztuką plastyczną. Nagrodą za dotychczasowe trudy i straty materialne było dlań kupno wspomnianego obrazu Stażewskiego przez Tate. Niestety Grabowski Gallery nie doczekała się dotychczas ani słowa uznania za swoją działalność z Polski.

„Wiadomości” 1964 nr 12(938)

## Leopold KIELANOWSKI

### POŁAWIACZE PIĘKNA

Przyjąłem zaszczytne zaproszenie otwarcia wystawy Stowarzyszenia Fotografików Polskich, chociaż należą do rzadkich okazów ludzkich czasu dzisiejszego, które nie parają się fotografowaniem. Nie jestem jednym z dwunastu milionów mieszkańców Wysp Brytyjskich, którzy – wedle nieomylnych obliczeń statystyki – wydali w ubiegłym roku ponad 69 milionów funtów na hobby fotograficzne. Mogę więc w tej dziedzinie sztuki być *par excellence* odbiorcą; widzem, a nie aktorem.

Ileokroć postanawiałem zająć się fotografią, odstraszała mnie związana z nią technika. Stawałem onieśmielony i bezradny przed tym nowym, sztucznym zmysłem człowieka, którego pełne opanowanie stawało się pierwszą koniecznością. Przecież tylko poprzez doskonałą umiejętność posługiwania się skomplikowaną maszyną techniczną, poprzez opanowanie procesów technicznych, mechanicznych i chemicznych, zachodzących w czasie samego zdjęcia, jak i w stadiach późniejszych, można dojść do właściwego celu tej pracy, to jest do wypowiedzenia siebie – do właściwego aktu twórczego. To ściśle połączenie techniki i humanistyki, maszyny i człowieka, jest w sztuce fotograficznej jakby odbiciem dążeń naszej współczesności. Ten dualizm odzwierciedla zresztą i sama nazwa: *Foto-Grafika*, czyli technika i twórczość plastyczna.

Chociaż nigdy sam nie fotografowałem, z dziedziną fotografii łączą się moje bardzo bliskie przeżycia, którym wiele zawdzięczam, które poniekąd ukształtowały moją wrażliwość artystyczną.

Najpierw: dzieciństwo. Miałem możliwość od najwcześniejszych lat być blisko fotograficznej sztuki. Wyszła ona wówczas, w pierwszym dziesiątku lat naszego stulecia, dopiero z powijkaków, jak zresztą i ja sam. Rośliśmy więc równocześnie. Matka moja była zapalonym fotografem. Malarstwo olejne i akwarelę, którym hołdowała w młodości, zamieniła na obiektyw aparatu fotograficznego.

Wielka, drewniana kamera Kodaka, obciążona czarną skórą, której nam, dzieciom, nie wolno było ruszać, wiąże się z pierwszymi wspomnieniami dzieciństwa. Ta magiczna skrzynia zawierała w sobie jakieś wielkie, czarnoksiężskie tajemnice. Zarówno samo pudło z długą, skórzaną tubą, wyciągające się jak harmonia, jak i sama tajemnicza czynność fotografowania – przyśpieszały bicie dziecinnych serc. Rozstawianie drewnianego statywu (czasem wolno mi było go nosić do parku, do lasu, na łąki w czasie zdejmowania plenerów), okrywanie głowy i aparatu czarną płachtą, by obraz na matówce był wyrazistszy, długie komponowanie obrazu, i wreszcie ta tajemnicza, chwila ciszy-bezruchu w czasie samego naświetlania – wszystko to niosło ze sobą niezapomniane przeżycia.

Na plenerach, w lasach brzuchowickich pod Lwowem, czekało się czasem długo, długo, by wiatr ustał, wstrzymywało się nawet oddech, by tylko obraz na kliszy nie był poruszony. A potem – w nagrodę – wolno było samemu wejść pod czarną, tajemniczą chustę i patrzeć na kolorowe cuda, odbite na „matówce”. Cały świat do góry nogami! Niebo i chmury, płynące dołem, i świerki, strzelające w dół, jakby kąpały się swymi szczytami w płynnym błękitcie. Jakiś cudowny świat bajki odbijał się w „matówce”, którego szukało się potem bezskutecznie w życiu.

W końcu – to największe misterium: „Dzieci, byliście grzeczne, możecie mi dzisiaj asystować przy wywoływaniu”. I tu rozpoczynały się prawdziwe cuda. Ciemny pokój o szczelnie zasłoniętych oknach, nagle światło czerwonej lampki, szklana klisza, wyjęta szybkim ruchem z kasety, kąpie się w roztworze. I powoli zaczyna się wyłaniać obraz – negatyw. Trzeba uważać, by kąpiel nie trwała za długo. Obrazek czernieje szybko. Już – do utrwalacza, i następna kasetka otwarta. A potem – odbitki! Cuda, cuda! Dziwy nad dziwy!

Po latach zbliżyłem się znowu do fotografii. Było to w Tatrach. Wychodziłem na „połów chmur” z wybitnym fotografem-artystą Władysławem Miedniakiem. Był on kuratorem śląskiego okręgu szkolnego, a swoje wybitne zamiłowania artystyczne wyładowywał w fotografice. Wychodziliśmy wczesnym rankiem na hale zachodnich Tatr, na z góry upatrzone miejsce. Znowu on fotografował, a ja mu asystowałem. Nastawiało się aparat, kierując obiektyw na Czerwone Wierchy, na Kominy Tylkowe, na widniejące w oddali Mięguszowieckie Szczyty, i na sterczący na ostatnim planie jak głowa cukru Krywań. Leżymy na pachnącej polanie i czekamy jak na zwierza na polowaniu. Czekamy, aż chmury dopłyną do dalekich grani i stworzą białe tło dla czerni poszarpanych szczytów. Czasem trzeba było tak pół dnia przeczekać, by uchwycić, upolować jedno zdjęcie. Znane były w polskiej fotografice plenery Władysława Miedniaka, zwłaszcza jego obrazy Tatr, Podhala i jego chmury.

A potem przyszła – poprzez fotografie – miłość! Miłość od pierwszego wejrzenia! Wpadły mi w ręce „Teki fotograficzne” profesora Jana Bułhaka: *Wilno i ziemia wileńska*. Białe uliczki Wilna, Ostra Brama, kościoły św. Anny i św. Michała, Wilia pod Zamkową Górą, klasztory, kwitnące sady, drogi, dróżki, opłotki, przydrożne litewskie krzyże, dwory i pałace, a wszystko oblane ogromem nieba o pierzastych chmurach, podglądane kochającym sercem tego mistrza, jednego z pierwszych, jeśli nie pierwszego artysty-fotografika polskiego. Pokochałem tę „ziemię pod chmurami” z Bułhakowskich fotografii, zanim – po latach – dane mi było ją poznać. Widziałem ją i widzę nadal – Wilno i ziemię wileńską – oczami miłującego, „subiektywnego” obiektywu Bułhaka.

Prace profesora Bułhaka mają wszelkie cechy artystycznych kompozycji. Ujęcie tematu, kąt spojrzenia, światło nadają im właściwą, emocjonalną atmosferę. Nie dysponował on jeszcze tak czułym, wszechstronnym aparatem o nieskończonych możliwościach technicznych, który mamy obecnie. Swoje artystyczne wypowiedzi tworzył kamerą w naszym pojęciu prymitywną. Ale przesyłał je swoim artystyzmem, wnosił w nie swoją wielką indywidualność twórczą. Dzisiaj jest może trudniej osłonić własne widzenie, swoje artystyczne „ja” przed zagubieniem się w setkach możliwości, które stwarza rozrost techniki. Bogaty arsenał techniczny, którym dzisiaj rozporządzamy, musi pozostawać tylko środkiem, wzbogacającym i uwielokrotniającym wyraz artystyczny twórczości fotografika. Nie może stać się on źródłem wyłącznie popisów technicznych. Słowem – dzisiejsza technika fotograficzna stawia artyście ogromne wymogi. Musi on poznać to trudne i coraz trudniejsze rzemiosło całkowicie i wszechstronnie, by nie przesłoniło ono jego indywidualności twórczej, ale przeciwnie, by mógł nim kierować.

W zalewie dzisiejszej fotografiki spotykamy się od czasu do czasu z wybitnymi dziełami, które pozostają w naszym odczuciu na długo. Pamiętam zakrzepły na jednej kliszy „Taniec Margot Fontain”. Szereg powtarzających się sekwencji gestu rąk i piruetów, dynamika ruchu utrwalona na jednej płycie. Dzieło lorda Snowdon. Pamiętam również okiść śniegu, podświetloną słońcem, a jakby zmieniającą się w kryształ – fotografia Zbigniewa Zielonackiego, która zdobyła pierwszą nagrodę na konkursie „Tygodnia Polskiego”.

Telewizja i film coraz częściej korzystają z napięcia emocjonalnego, zawartego w nieruchomej fotografii, górującej nieraz nad ruchomą taśmą filmu – chwytaniem jakby na wędkę przemijającej chwili. Ileż przedziwnej atmosfery zawierały nieruchome fotografie wplecione do filmów telewizyjnych z „Pierwszej wojny światowej”. Jakim nowym, wstrząsającym środkiem ekspresji okazały się nieruchome zdjęcia, które kończyły tragicznie przerwany film Munka *Pasażerka*. Liryczne wyznaczenie, skamieniały dramat, tysiąc i jeden rodzajów podejścia twórcy do przedmiotu, od czułości do ironii, satyra, symbolika, upojenie formą i ascezą, wszystko, co przejawia indywidualność artysty, może być obecnie wyrażone poprzez sztukę fotografii.

Otwierając dzisiaj wystawę dorobku polskiego w tej tak istotnej gałęzi sztuki współczesnej, chciałbym zwrócić jeszcze uwagę na kilka charakterystycznych momentów. Ta młodsza gałąź sztuk plastycznych gości tutaj pod jednym dachem z tak bardzo zasłużoną dla naszego życia artystycznego instytucją, jaką jest Studium Malarstwa Sztalugowego. Jest to jakby kontynuacja sąsiedztwa z lat przedwojennych, gdy pierwsza polska katedra fotografii pod kierunkiem prof. Bułhaka mieściła się na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie obok wydziału sztuk plastycznych, w którym wykładał prof. Marian Bohusz-Szysko<sup>87</sup>.

Jest również zastanawiające, że Stowarzyszenie Fotografików Polskich, które grupuje swych członków z tak małego procentu ludności Wysp Brytyjskich, jaki tu stanowimy, może poszczycić się wieloma pierwszorzędnymi sukcesami na terenie angielskim i międzynarodowym. Świadczy o tym choćby piękna plakietka – pierwsza nagroda z „The Central Association of Photographic Societies”, organizacji, obejmującej 378 klubów, którą stowarzyszenie polskie zdobyło już dwukrotnie, obecnie i w 1962 r.

Uświadomienie sobie tych nagród nie jest jednak konieczne dla wyrobienia sobie sądu o poziomie prac i dorobku członków stowarzyszenia. Wystarczy obejrzeć rocznicową wystawę. Prace 23 fotografików tutaj przedstawione ukazują nieprzeciętny artyzm i ciekawe indywidualności twórcze, oparte o najprzedniejszy znawstwo rzemiosła. Obok nazwisk głośnych w polskiej i międzynarodowej fotografice znajdziemy tutaj prace autorów debiutujących, ale posiadających już znaczną wiedzę fotograficzną. Nie do mnie należy wymienianie nazwisk i osądzanie prac. Fachowe jury przyznało już szereg wyróżnień. Na pewno każdy ze zwiędzających doda do oficjalnego orzeczenia swoje własne „wyróżnienia”. We wszystkich pracach, poza wysokim poziomem technicznym, uderza przejście na duże formaty obrazów. Tym może różni się, choćby zewnętrznie, obecna wystawa od poprzednich.

Szlachetnym gestem, wiążącym obecny pokaz z poprzednim dorobkiem stowarzyszenia, jest plansza, poświęcona wybitnym osiągnięciom zmarłego członka klubu, Mariana Wondraczka. Widzimy tutaj słynną już, a zawsze równie urzekającą jego pracę, nazwaną „Papierowe koniki”. Jest to jedno z najciekawszych artystycznych dokonań członków stowarzyszenia.

I jeszcze jedno. Przybył niedawno nowy środek wyrazu, z którym właściwie nie uporała się dotąd fotografia światowa. Mówię o kolorze. W jaki sposób wykorzystać ten potężny środek wypowiedzi jako jeszcze jeden element ekspresji artystycznej w fotografice? Sądzę, że próby przedstawione na tej wystawie, próby „nasylenia kolorów”, są swego rodzaju rewelacją. Wskazują najwłaściwszą drogę rozwoju kolorowej fotografii przez świadome porządkowanie elementów barwy.

Jeśli wymienię jeszcze spotykaną tutaj kilkakrotnie „solaryzację”, która z fotografika czyni właściwie artystę-grafika, i podkreślę silne indywidualności,

wypowiadające się w kompozycji i w naświetlaniu obrazów, to pozostanie mi tylko stwierdzić, że wystawa obecna jest wielkim krokiem naprzód po najwłaściwszej drodze, którą stanowi dążenie do wyrażenia siebie i określenia dzisiejszego świata poprzez współczesną sztukę fotografii.

„Tydzień Polski” 1965 nr 6



Zdzisław KOSIŃSKI

## POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA NA OBCZYŹNIE

Mówi się, że każda epoka ma swój styl. Wychodząc z tego założenia, napisano wiele uczonych tomów i powkładano dzieła sztuki do odpowiednich szufladek. Z grubsza biorąc jest to zasada słuszna – i to nie tylko dlatego, że ułatwia pracę zawodowym krytykom sztuki. Jeśli jednak jest się wystarczająco zainteresowanym, aby porównać kilka dat, natrafia się na zaskakujące niespodzianki. Wtedy ze zdziwieniem dowiadujemy się np., że Wagner złożył kiedyś wizytę Rossiniemu i że pisał swoje opery współcześnie z Verdim, lub że Proust i Joyce wydali swe główne dzieła w tym samym czasie i nawet w tym samym mieście. Okazuje się, że artyści o zupełnie odmiennych osobowościach twórczych mogą żyć i działać obok siebie i że tzw. „klimat epoki” ani nie zamyka ich hermetycznie odcinając od tradycji, ani nie przeszkadza spojrzeć w przyszłość. Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej na Obczyźnie w ramach Kongresu Kultury i Nauki w Londynie potwierdziła jeszcze raz zasadę o indywidualizmie artysty<sup>88</sup>. Pokazane prace różniły się od siebie tak bardzo, że mogłyby służyć jako ilustracja rozwoju malarstwa na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat<sup>89</sup>. Każdy kierunek i każda szkoła miała tu swoich kontynuatorów. I chociaż nie było w tym nic z naśladownictwa, można jednak było odkryć pewne podobieństwa temperamentów artystycznych z największymi mistrzami pędzla.

I tak, Halima Nałęcz ani tematyką, ani techniką nie jest epigonem Douanier-Rousseau, a jednak jej obrazy, przez wspólny element baśni i snu, wywołują ten sam nastrój w odbiorcy. Podobnie Karol Badura, malując swe „Domy w słońcu”, patrzył chyba na nie oczyma Cézanne’a; i tu też widać że obydwu artystów dzieli przestrzeń lat kilkudziesięciu, ale łączy pokrewna psychika artystyczna.

Psychika artysty decyduje bowiem o wyborze tematu i o przetworzeniu go w pewien układ linii i plam barwnych, a te z kolei dają „atmosferę” obrazu. Jak odmiennie np. jest potraktowana figura ludzka u różnych malarzy. U Józefa Czapskiego jest to pełen portret fizyczny i psychiczny. Nie ogranicza się nawet do jednej chwili: jego „Człowiek w poczekalni” to mała nowelka, stworzona środkami czysto malarzkimi. Malarzem-narratorem (w najlepszym tego słowa znaczeniu) jest też Marian Kościałkowski. Jego „Cztery postacie”, ustawione w sztywnych pozach, a równocześnie jakby w oczekiwaniu kataklizmu, przywodzą na myśl scenę z (nienapisanej) powieści Kafki.

Jeśli wszystkie trzy obrazy Kościałkowskiego dają wrażenie złowrogiej ciszy, to znów figury Stanisława Frenkla zdają się przeraźliwie krzyżeć. Zmiażdżone płatami farby, wciśnięte w tło obrazu (technika przypomina Francisca Bacona), usiłują tragicznie wyrwać się z zagłady. Proces deformacji, daleko posunięty u Frenkla, idzie jeszcze o stopień dalej w tryptyku Janiny Baranowskiej „Sąd Ostateczny”. Tu figura roztapia się w farbie i płynie razem z nią jedną, skłębioną falą.

Zupełnym przeciwieństwem tych dwojga „katastrofistów” (Frenkla i Baranowskiej) są obrazy Mariana Bohusza-Szyszki. Jego postacie zostały pozbawione wszelkich atrybutów cielesnych; są ciałami mistycznymi promieniującymi światłem od wewnątrz obrazu. „Archaniołowie” to modlitwa wyrażona kolorem.

Dla laika jest zdumiewające, jak odmienne efekty można osiągnąć samą techniką nakładania farby na płótno i jak bezbłędnie artysta wybiera ten lub inny sposób, aby najlepiej wyrazić swą myśl. W „Kosmosie” Stefana Stachowicza farba kładziona jest tak cienko, aż widać płótno – cóż za doskonały pomysł, aby wyrazić malarsko mgławicowe pustki wszechświata! Inny artysta kładzie znów farbę grubo i osiąga magiczny efekt zastygłego metalu (obydwa obrazy Tadeusza Wąsa). Płaskie powierzchnie pokrywają się gruzłami, aż wreszcie obraz nabiera ciężkości trójwymiarowego przedmiotu („Abstrakcje” Zygmunta Turkiewicza).

Ilość i natężenie kolorów ma też swoją dokładnie odważoną funkcję. Napęczniałe światłem kolory Heleny Wawrzekiewicz mówią o żywej tkance, natomiast surowe konstrukcje Tadeusza Znicza-Muszyńskiego zredukowane są prawie do monochromu.

Ciekawe jest obserwowanie transformacji, jaką przechodzi przedmiot konkretny, nim zakwitnie nowym życiem na płótnie. Czasem ulega wytwornej stylizacji (kwiaty-klejnoty Barbary Domańskiej), to znów nabiera kanciastości, którą artysta albo łagodzi kolorem (Władysław Szomański) albo zaostrza kontrastami (Halina Sukiennicka).

Z chwilą kiedy z obrazu znika zupełnie przedmiot konkretny, artysta – wydaje mi się – traci punkt odniesienia. Pozostaje mu tylko układanie kształtów i kolorów w pewien estetycznie zadawalający wzór. Wtedy cały proces twórczy staje się wyłącznie funkcją mózgu, a kontakt z odbiorcą sprowadza się na płaszczyznę czysto intelektualną. Ale olbrzymia większość ludzi oczekuje od dzieła sztuki zaangażowania uczuciowego (pomijając już sam fakt, że intelektualistów jest zbyt mało, aby liczyć tylko na nich w urządzaniu wystaw). I może właśnie z chęci wywołania owego oddźwięku emocjonalnego u odbiorcy niektórzy „abstrakcjonisci” dali swym obrazom tytuł-klucz do środka obrazu. Ponieważ nie jestem zawodowym krytykiem sztuki, mogę sobie pozwolić na okazanie prostoty ducha i wyznanie, że tytuły jak „Pomruk”, „Refleks”, czy „Za górami” naprzód wzbudziły zainteresowanie, a po dłuższej chwili pomogły mi w znalezieniu kontaktu z artystą. Okazuje się więc, że jeśli artysta jest gotów zrezygnować choć trochę ze swej olimpijskości, znajduje odzew u widza.

Ale dawanie objaśniających tytułów nie zawsze jest potrzebne. Przekonałem się, że sztukę odbiera się drogą tajemniczych sygnałów z podświadomości. Dlatego nie musiałem zaglądać do katalogu, aby odszukać „Lato” Kingi Kozerskiej i „Widok z Monks” Ireny Fusek-Forosiewiczowej. Dziwnym rezonansem te dwa obrazy zagrały wierszami z niedawnej lektury: poezja przemówiła barwą, a obraz ułożył się w rytm słowny. To było jedno z owych rzadkich wydarzeń, które Joyce nazywał „epiphany”. Żałuję, że jestem za biedny, aby kupić te dwa obrazy.

Ha, trudno. Ceny były rzeczywiście wysokie. Musiałem też odganiać pokusę kupna, oglądając eksponaty ceramiki użytkowej i ozdobnej.

Ogółem na wystawie pokazano 114 prac ponad 50 artystów. Trudno wymienić wszystkich. Mój wybór nazwisk służył przykładowej ilustracji ogólnych wrażeń z wystawy. Inny laik dokonałby innej selekcji. Moja lista oczywiście nie mówi nic o wartości wymienionych prac. Brak jej autorytetu kwalifikowanego krytyka sztuki.

„Wiadomości” 1970 nr 45(1284)

Adam KOSSOWSKI

## PUBLICZNOŚĆ A SZTUKA NOWOCZESNA

Przed paru dniami zobaczyłem w Glasgowie wystawę obrazów Picassa i Matisa, dwu wielkich przedstawicieli „Szkoły Paryskiej”<sup>90</sup>.

W pismach angielskich ogłoszono wiele artykułów krytycznych, listów i protestów, wywołanych tą wystawą w Londynie. Ponieważ o ile mi wiadomo, nikt dotąd w pismach polskich nie zabrał głosu z powodu tego ważnego wydarzenia artystycznego, pragnąłbym tymi paroma uwagami do pewnego stopnia tę lukę wypełnić. Nie zamierzam jednak bezpośrednio krytykować, wyjaśniać czy tłumaczyć obrazów Picassa, chcę raczej spróbować określić stosunek, jaki istnieje pomiędzy szeroką publicznością a sztuką nowoczesną, oraz (hipotetycznie) podać jego powody. Fakt bowiem, że ogromna większość ludzi tłumnie zwiedzających wystawę dwu wielkich malarzy francuskich albo się śmieje i kpi z obrazów, albo się oburza, albo wreszcie stwierdza, że nic nie rozumie, jest jeszcze jednym dowodem, że między sztuką nowoczesną a przeciętnym widzem znajduje się głęboki i szeroki rów, jeśli nie po prostu przepaść. Wielu nad tym ubolewa, ale tylko mała liczba znawców i miłośników sztuki zastanawia się, dlaczego tak jest i co to znaczy.

Pewien dystans pomiędzy wyrafinowaną wielką sztuką a tzw. publicznością istniał zawsze, zmienił się on jednak stopniowo w przepaść w ciągu ostatnich 70–80 lat. Zaczęło się wtedy od rzeczy pozornie nieznacznej, w rzeczywistości zaś niezwykle ważnej, tj. od zmiany w myśleniu artystów, plastyków i filozofów sztuki.

W ciągu ostatnich dwu dekad lat ubiegłego i pierwszych lat naszego stulecia ustalili się ostatecznie dogmat, że o wartości artystycznej dzieła sztuki plastycznej stanowi przede wszystkim i zasadniczo gra form i kolorów. Oczywiście zasada ta była ważna zawsze, — jednak wtedy dopiero wielkie dzieło Cézanne’a, Seurata, i Gauguina uświadomiło ją gruntownie i podniosło do godności dogmatu podstawowego. Konsekwentnie, przyjęty do tego czasu powszechnie, świadomie lub podświadomie, pogląd, że obraz powinien przedstawiać otaczającą nas rzeczywistość (przedmioty, czynności, historie przestały obowiązywać. Nie znaczy to wcale, by całe wielkie malarstwo przeszłości odsądzono od godności sztuki, chociaż niektórzy fanatycy domagali się tego. Zgodzono się tylko, że malarz może być realistą, ale nie musi, może malować obrazy historyczne, ale nie musi, i nie będzie sądzony według innych kryteriów jak tylko według gry form i kolorów).

Ta poprawka w teorii sztuki, wywalając artystów od rozlicznych ubocznych obowiązków (które częściowo objęli fotografowie), wprowadziła sztukę malarską wyraźniej i definitywniej w sferę niezależnego i abstrakcyjnego piękna — gdzie poezja i muzyka od dawna już przebywały. W ten też sposób położono podstawę pod całe malarstwo nowoczesne, wszystkie ważniejsze kierunki i szkoły.

I chociaż to wszystko stało się już tak dawno i takie miało rewolucyjne znaczenie, przeciętny widz wcale tego nie zauważył. Przeciętny widz nadal, stojąc przed obrazem, nie zastanawia się nad kompozycją form i muzyką kolorów, ale przede wszystkim pyta się, co obraz „przedstawia” i co „znaczy”, kiedy zaś nie znajduje w nim znajomych, konwencjonalnych kształtów i „naturalnych” kolorów — „nie rozumie” obrazu.

W tej sytuacji obraz nie spełnia w stosunku do ogromnej większości widzów swojego zadania, tj. nie daje im artystycznego wzruszenia. Uważając taki stan rzeczy za katastrofę, niektórzy esteci i teoretycy obwiniają artystów i nawołują, żeby malowali tak, aby ich większość widzów rozumiała i mogła zaakceptować. Jest to równie niesłuszne jak niemożliwe do spełnienia żądanie. Wina nie leży po stronie artystów. Sztuka jest koniecznością elementarną i nie może być czemuś „winna” lub „niewinna”. Poza tym sztuka jest zawsze wyrazem współczesności. Przepaść niezrozumienia, o której tu mowa, wykopała się sama i jeśli należy winić kogoś, to chyba społeczeństwo, a raczej tę przytłaczającą większość społeczeństwa, która wysyła na wystawy „przeciętnego widza”, zwanego kiedy indziej „szarym człowiekiem”.

Stosunek „przeciętnego widza” do sztuki można mniej więcej określić, mówiąc, że stracił on dawno dzieciństwo lub prymitywne poczucie piękna, a nie odzyskał go w formie uświadomionej, która jest przywilejem kultury osobistej. Przez długie wieki sprawa „szarego człowieka” w odniesieniu do sztuki nie istniała wcale. Dziś jednak ona istnieje, „szary człowiek”, bowiem stał się w ciągu ostatnich stu lat wielką potęgą, imię jego to już nie milion, ale setki milionów.

Wraz z rozwojem ery przemysłowej, „szary człowiek”, podnosząc powoli swój dobrobyt, a bardzo szybko wzrastający w liczbie, zmienił kompletnie stosunki statystyczne i życie na ziemi. Powoli wszystko obraca się „frontem do szarego człowieka”. On dziś tworzy parlamenty i jego boją się rządy. Dla niego pracują ogromne koncerty wszelkiego przemysłu, zmechanizowane rolnictwo, komunikacja. On to odżywia się w ogromnych Lyonsach i odziewa w jednakowe, milionami produkowane ubrania. Dla niego buduje się niezliczone kina, w których gra się produkowane według jego smaku filmy. Codziennie setki milionów różnych Expressów, Kurierów i magazynów „Everybody” przemawiają do szarego człowieka tak, jak on to lubi i jego uproszczonym językiem. On to tysiącami listów wywiera nacisk i decyduje o programach setek stacji radiowych. Miasta, wsie i drogi zalepione są przeraźliwymi afiszami, które by wpłynąć na decyzję przeciętnego człowieka, muszą posługiwać się ordynarną formą i morderczymi kolorami. W niekończących się rzędach standardowych domków, w ogromnych blokach przypominających więzienia i klatki, szary człowiek żyje i umiera — standardowo. W bezwolnym pędzie do uniformizmu stara się być podobnym do miliona innych ludzi, myśli, czuje i widzi jak większość. W przyrodzie widzi tylko umowne, konwencjonalne formy — symbole i prawie zupełnie nie zauważa subtelnych kolorów i ich gry. Przeciętny człowiek boi się oryginalności i często sam w sobie dławi potencjalne zdolności i talenty. W rezultacie utworzyło się błędne koło: mentalność wszechwładnych milionów wpływa na jakość masowej wytwórczości, a ta z kolei przeszkadza podniesieniu się przeciętnej kultury i smaku. Powiedzmy sobie otwarcie, że dla większości literaturą jest powieść kryminalna, muzyką — płyta z Sinatrą, a malarstwem — kolorowa fotografia z magazynu.

Ten, może nieco przecharakteryzowany, ale prawdziwy stan rzeczy, chociaż nie może zabić sztuki nieśmiertelnej, nie może jednak też nie wpływać na jej drogi i oblicze. Ludzkość, na szczęście, jak zawsze wydaje z siebie artystów; jakże się oni zachowują wobec błędnego koła? Słabi i zależni, szybko wciągnięci do środka, świadomie lub półświadomie malują, rzeźbią i piszą jak chce i lubi przeciętny wid, przeciętny czytelnik. Ich obrazy i kompozycje, w których brak talentu i twórczej koncepcji, pokryty jest przeważnie nędznym fotografizmem i techniczną zręcznością, bogatsi kupują, a ubożsi podziwiają bezwolnie w rozmaitych Akademiach i Zachętach. Są to pseudo-artycyści, których żywi przeciętność i przeciętność likwiduje w niepamięć lat.

Silne i twórczo oryginalne talenty wyrywają się zawsze z fatalnego dla nich koła i często prawem reakcji łądują bardzo daleko. Prawu reakcji czy też przeciw powszedniości i szarości należy przypisać to, że artysta nowoczesny bardziej znacznie energiczniej niż kiedykolwiek poszukuje oryginalności, odmienności i wolności od wszelkich schematów. By uchronić się przed naciskiem i wpływem powszedniości, zamyka się często w izolowanym laboratorium własnych wizji, ucieka w stronę abstrakcji lub, jak Cézanne, zamyka się sam na sam z Naturą.

Potężne indywidualności walczą z falą zalewającej nas szarości, zdobywając się nieraz na wielką odwagę.

Taką odwagę graniczącą z bezczelnością i bohaterstwem niemal, posiada Picasso. Z siłą i mocą poszukując coraz to nowych form i zestawień, tworzy na przekór fali. Nie jest „śliczny”, ani subtelny, ale jest tak jak potężny, twardy i kanciasty łamacz fal, szarych fal powodzi ludzkiej bezwoli i obojętności. To wystarczy do tytułu „wielki malarz”.

Tak jak nie można winić artystów, że w takich czasach taką wybrali drogę, tak samo winić człowieka przeciętnego, że sztuki niezależnej nie może łatwo zrozumieć. Nie ma „sztuki dla wszystkich”. Niezrozumienie musi trwać dopóki czas, który już nieraz taką sprawę rozsądził, nie zrobi tego z dzisiejszą twórczością.

Tymczasem zaś artystom jak Picasso i Matisse, chociaż są na razie obcy i niezrozumiani przez szeroki ogół, należy się słusznie uznanie i — pieniądze, które przewidyjący kupcy i kolekcjonerzy za ich dzieła płacą, oni bowiem bronią nasz indywidualizm, smak i wolność ducha przed haniebną zagładą.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 16.02.1946

Zofia KOZARYNOWA

## HIEROGLIFY HENRYKA MUSIAŁOWICZA

W Galerie Lambert na paryskiej Ile Saint-Louis nowa wystawa: czarno-białe kartony Henryka Musiałowicza z Warszawy. Wystawiał już, prócz w Polsce, w innych krajach, interesował i zdobywał uznanie<sup>91</sup>.

Profan nie może i nie powinien wydawać sądów o malarstwie, ale każdy może wypowiadać doznane wrażenia z oglądania dzieł sztuki i z rozmów, w których malarz określa i udostępnia własne stanowisko. Zawsze trzeba słuchać uważnie, co mówi ktoś przekonany i wierzący, pracownik nie tylko sumienny, ale zapamiętany w swej pracy.

Taki właśnie jest Musiałowicz. Nie jest z najmłodszych – włosy i krótki zarost ma już lekko przyprószone szronem – ale młodzieńczym zapałem w wytrwałości i wytrwałości zapału. Co go ożywia i co w nim płonie, to nieustająca potrzeba dążenia, szukania, dobierania się do coraz głębszych pokładów treści i coraz innych postaci formy. Dobija się tam pracą. Pracuje do kilkunastu godzin na dobę. Ten trud go absorbuje, nim żyje, poza tym żyć nie ma czasu, chyba w podróżach, kiedy odezwany od warsztatu pracowniczego zwiedza i uczy się od starszych. W londyńskiej National Gallery najwięcej mu dał Piero della Francesca – ów mistrz XV-wieczny z Sansepolero, miasteczka zagubionego w głębi południa Włoch, który oczarował także „barbarzyńcę w ogrodzie” Zbigniewa Herberta (była tu o nim mowa niedawno: „Wiadomości”, nr 691). Musiałowicza uderzyło u włoskiego malarza odkrycie nowej formy, w czym zgadzałyby się z Herbertem, który podkreśla, że uwaga Piera della Francesca skupia się nie na granicach przedmiotu, ale na jego wnętrzu. Od poprzedników uczył się, ale ich nie naśladował.

To jest także zasadą Musiałowicza. Zapytany, czy zalicza siebie do jakiejś szkoły, odpowiada, że nie. Szuka siebie samego i stara się wyrazić, co czuje. Na wiele innych, może niezbyt po laicku naiwnych pytań, daje odpowiedzi chętne, cierpliwe i wyczerpujące. Wyraża się łatwo i ściśle, nie otacza się tajemniczością, nie celebruje. Jasne spojrzenie wbija wprost w oczy rozmówcy. W swej sztuce chce być rozumiany, ale nie robi w tym celu żadnych ustępstw ani nawet ułatwień.

Jego postaci nie stoją w prostym stosunku do rzeczywistości takiej, jaką dostrzegamy wszyscy, nazwijmy ją fotograficzną, nazwijmy ją anatomiczną, zależnie od podmiotowego lub przedmiotowego ujęcia. Przeładowane emocją twórcy, ulegają deformacji, jak wszystko – można śmiało powiedzieć – w antyrealistycznej sztuce współczesnej.

Mimo to nawet oko niepoddające się magii zniekształcenia i w większości wypadków nieuznające jej, jest przykute do tych linijek kreślonych tuszem, to biegnących równoległe jak słoje w starym pniu drzewa, to zbijających się w plamki, rozsypujących kropkami, z nieuchwytną wyrazistością zmurszałej dziupli, zgnatwanej pajęczyny, wnętrza wyschniętej muszli, zdeptanych gwiazdek mchu. Narzucają się nieodparcie analogie z tworam przyrody, ale nie ze świeżością kwiatu i nie z wilgotną gładzistą liścia, nie z puszystością traw i z jedwabiem spokojnej fali. Nie. Tu nie ma sielanki, jest dramat.

Te twory przyrody przeżyły kataklizm, a to, co z nich ocalało, jest przepalone piorunami, przepróchniałe, stargane. Ludzie nie mają ludzkich kształtów, twarze „portretów z wyobraźni” nie mają owalu ludzkiej twarzy, głowy są jak urny, jak kielichy lub dzwony, jak odłamki gładów. Tu z oczu pomniejszych do plamek wyziera rozpacz, tam jedna wielka, ciemna źrenica wyraża nieopanowany strach. I znów te tła mówiące, wypracowane jak gobelin, tła zależnie od oddalenia patrzącego i od własnej skrytej wymowy – to drzewne, to ziemne, to słomiane, wodne, skalne.

W rozmowie malarz nie usiłuje objaśnić treści, ale stara się objaśnić swoją postawę, która jest zresztą prosta: uczy się i szuka. Zanim odkrył swego mistrza – Piera della Francesca – Rembrandt, którego wystawę oglądał w Holandii w r. 1956, dał mu wielką lekcję poszukiwania i zagłębiania. Zastanowiły go na tej wystawie nie sławne dzieła z okresu osiągnięcia doskonałości, ale te coraz późniejsze, coraz inne, w których mistrz odrzucał doskonałość i szukał dalej, dążył głębiej.

Doszedłszy do świetności w odtwarzaniu akcesoriów – mówi Musiałowicz – sfalowanych kryz, pienistych koronek i żabotów, Rembrandt zatrzymał się i ruszył w inną stronę. Przestał się już zajmować kryzami i haftami, tak dalece że już prawie przekreślał, pozostawiał w szkicu, a skupił się cały na doszukiwaniu się nowego, dotychczas niedostrzeżonego wyrazu i wydobywaniu nowej treści z modelu. Nic, nic nie wolno zostawić przypadkowi – żarliwie, prawie gwałtownie powtarza malarz – wszystko musi być opracowane, każda plamka musi mieć swoje uzasadnienie. I nie wolno zaczynać od siebie; wszyscy nasi poprzednicy czegoś nas uczą, nawet ci zapomniani, nawet ci zlekceważeni, tacy, co tworzyli kierunki dziś już zdyskredytowane. Oni też szukali i też mieli swoje osiągnięcia, swe zdobycze, bodaj w najważniejszym zakresie, ale nie do pominięcia. Mamy coś do zawdzięczenia kubistom, ekspresjonistom, formistom, wszystkim kolejnym twórcom i wyznawcom -izmów, tak jak będziemy mieli i abstrakcjonistom.

Dzisiejsze życie – mówi – tak złożone, przeładowane, stłoczone, nie mieści się w dawnych formach, nie znajduje w nich wyrazu. Musimy szukać poza nimi.

Twórczość Musiałowicza dzieli się na dwa wyraźnie rozgraniczone okresy (w których dadzą się rozróżnić podokresy, ale szczegółowa analiza należy już do krytyków sztuki): w pierwszym, po ukończeniu studiów przerwanych przez wojnę, był kolorystą. Malował wtedy portrety olejne (realistyczne, jak zapewnia), freski – m. in. Dekoracja „Batorego”. Tej fazy nie znam. Druga zaczyna się wraz z odkryciem Rembrandta. Nie naśladownictwo, przeciwnie. Musiałowicz porzuca wtedy kolor i wyrusza na poszukiwanie własnych dróg. Przeszedł przez okres abstrakcji (lub prawie), chcąc wypowiedzieć chaos wizji wojennych chaosem formy, w danym wypadku znajdującym pełne zastosowanie. Potem dał się uwieść tajemnicy dna morza. Zarysy ryb-potworów, kłębowiska dziwacznych pół kształtów, wyrażają też walkę, też przemoc i niszczenie. Te etapy rozwoju interesują nawet oglądane na fotografii, ale ponieważ nie ukazano ich nam w Paryżu, trzeba poprzestać na wrażeniach wtórnych i szkicowych.

W rozmowę wdaje się często żona malarza – żona i współpracowniczka, bo choć sama nie jest malarką, współpracuje wycuciem i zrozumieniem. Słowa jej biegną równoległe z myślą męża, to uzupełniając ją, to rozjaśniając, to dodając coś, co ją po kobiecemu uaksamitnia. Oboje – mimo dzielących ich dobrych kilku lat – dźwigają ciężar podobnej przeszłości: pierwsza młodość zgaszona wojną, Warszawa płonąca i walcząca się w gruzy, ciężkie lata powojenne. Ona przeszła przez popowstaniowe obozy jenieckie w Niemczech.

I to jest bodaj jądrem natchnienia kompozycji Musiałowicza: Warszawa, to dźwiganie się z gruzów, żadnej symboliki – broń Boże – ale chyba jej nie potrzeba, psułały tylko nalotem złego smaku to co jest w głębi każdego z obrazów i co jest właśnie koniecznym uzasadnieniem każdej plamki i każdej kreseczki. To zgwalcenie życia zaledwie rozkwitającego, zanim zaczęło owocować, życia indywidualnego i życia ziemi, kraju, miasta.

Szczerść tej twórczości wywołuje oddźwięk, bo Musiałowicz po pierwszych próbach tylko za żelazną kurtyną (Mińsk, Kijów) wystawiał następne i to z powożeniem, po obu jej stronach, docierając nawet do Ameryki (Nowy Jork, Cincinnati), a niedawno w Genewie, gdzie spotkał się z dużym uznaniem wyrażonym obszernymi i nader pochlebnymi krytykami w prasie. W konsekwencji – dalsze zaproszenia m.in. do Frankfurtu, do Turynu.

Należę do pokolenia, które nie łatwo już reaguje na zaskoczenie nagłą nowością. Jest natomiast nie mniej od młodych wrażliwe na rzetelność przekonań artystycznych, zaświadczoną żmudną pracą. Nie mniej od młodych – tak, a czasem może i bardziej, bo z biegiem lat człowiek uczy się cenić wytrwały trud, najpoważniejsze, mimo wszystko kryterium w ocenie osiągnięć twórczych. To właśnie tak zjednywa do Musiałowicza. To – i ta nieomal uchwytna zależność jego kresek i punktów, zatarć i zadrapań, zwojów i słożów zahaczających się o sęki, oblegających gruzy i narośle, jego porostów, łodyg i rozgałęzień, szczelin i rozpadlin – zależność, mówię, prawie uchwytna od ciosów zadawanych w ciągu ćwierćwiecza człowiekowi i jego ziemi. Od wygasających zgliszcz i zablizniających się ran.

Tuszem na białym kartonie kreśli malarz hieroglify historii współczesności.

„Wiadomości” 1964 nr 42(968)

## BŁĄDZĄC WŚRÓD RZEŻB

Globalne potępienie młodzieży odpowiada obrazowi nieostrzyżonego chłopaka i podkasanego dziewczęcia, obojga niedomytych i dziwacznie przystrojonych. Błąd: niechlujstwo wyszło z mody, brud stał się znowu cechą indywidualną. Co do stroju, wszelka nowa moda była w oczach większości gorsząca.

Podobne, globalne potępienie dzisiejszych sztuk plastycznych odpowiada wyobrażeniu zamętu i deformacji. Takie ogólne nie ułatwiają orientacji, trzeba koniecznie zdobyć się na zróżnicowanie objawów.

Jako niefachowy, ale krytyczny widz chce sformułować swoje świeże wrażenia. Najpierw ujemne. Wystawiono w czerwcu b.r., w ogrodach paryskiego Palais Royal, kilkadziesiąt rzeźb przeznaczonych do oglądania z dużej perspektywy, z racji ich rozmiarów jeszcze nie pomnikowych, ale już nie kameralnych. Impreza nie była dobrze zorganizowana. Antyfiguracywne eksponaty klóciły się krzykliwie z konwencjonalnymi posągami w tle, z XVII-wieczną symetrią kolumnad, pleców i szpalerów drzew. Stały w zbytnim zagęszczeniu, między szeregami pni i ławek. Dowożono je stopniowo i zostawiano własnemu losowi, bez wskazówek formalnych – tj. podpisów i katalogu – i bez możliwości uzyskania informacji lub nabycia fotografii. Może potem nastąpiła poprawa. Ale organizować należy przedtem, nie potem. Rzeźby nie miały dość wymowy, by zwalczyć te przeszkody i narzucić się wyobraźni.

Bieglejsi w rozpoznawaniu ukrytych wartości potrafili wyróżnić niektóre, uzasadniając swój sąd raczej płynnymi ruchami rąk niż słowami. To za mało. U prze-



chodniów dostrzegało się zgorzenie albo rozśmieszenie, wyrażane tanimi kpinami. Sąd przechodniów jest zawsze tradycjonalistyczny. Tutaj nie było powodu do wesołości, przeciwnie: te kształty obrazowały negację i gorzej – rozkład. Rozkład, który z procesu przeszedł w stan. Trzeba było zamknąć za nim nawias i zacząć inaczej.

Ujemne wrażenia w danym wypadku nie potwierdzają ogólnej reguły, że wszyscy młodzi artyści są nieukami i arogantami, spekulującymi na snobizmie publiczności. Zbyt liczne mamy przykłady starych, którzy chwytają za pędzel bez pojęcia o malowaniu: choćby J. B. Priestley, idący w ślady Grandma Moses.

A jednocześnie, przypatrując się mikroskopijnym obrazkom Jacka Baszkowskiego w Galerie Lambert, można było w każdym z nich dostrzec koncentrat walki o własny wyraz, który nie jest wcale lekkomyślną negacją przeszłości. Inny, Campi, nie lęka się nawet formy figuratywnej, choć nie skończył jeszcze 25 lat, jeśli koniecznie ma rozstrzygnąć kryterium wieku, jak gdyby nie istniał burzyciel Picasso i podpalacz Dali.

Wysiłek wiedzy, by uwzględnić ten najistotniejszy element sztuki, jakim jest poszukiwanie własnej prawdy, musi bezwarunkowo być punktem wyjścia zróżnicowania objawów twórczości. Jest to może truizm, ale za mało brany pod uwagę.

### Rzeźbione rysunki

Natężenie wyrazu, w tej pogoni za prawdą indywidualnie pojętą, uderzyło mnie w pracach artysty plastyka, w którego pracowni znalazłem się raz przypadkowo, a dalszych kilka razy z potrzeby zawarcia bliższej znajomości z jego twórczością. Zaczyna się od tego, że odmawiam określenia jej jedną z utartych nazw: abstrakcyjna, specjalna, strukturalna. Nadanie nazwy, to nie tylko zaliczenie do stada, lecz piętno niewoli, jak numer na ramieniu jeńca obozowego. Zobowiązuje podświadomie do wypowiedzania się zgodnie z przyklejoną etykietką i zakreśla granice.

Wszystkie cenne walory stają się w ostatecznym rezultacie abstrakcją: sztaba złota, diament, obraz uznanego mistrza, pamiątka, relikwia. Nie zaczyna się od abstrakcji, ale się na niej kończy, kiedy klejnot lub dzieło staje się symbolem i idealnym miernikiem najwyższych wartości. Jeśli idzie o strukturalizm, termin ten, o ile mi wiadomo, wywodzi się z językoznawstwa, w którym określa ważność wzajemnego stosunku składników mowy, nie mniejsza od ważności samych składników. Spacjalizm natomiast wydaje się mi terminem zbyt ambitnym w dzisiejszym naszym stosunku do przestrzeni międzyplanetarnych. Termin na wyrost, zbyt płynny, bez odpowiednika.

Nie miałem zamiaru wymieniać nazwisk, ale temat zmusza do porzucenia ogólników, zważywszy że te refleksje powstały z przeciwstawienia anonimowego (dla mnie) tłumu rzeźb w Palais Royal – określonym pracom określonego artysty. Nazywa się Jephana de Villiers; Jephana to jego obiegowe miano-pseudonim, zastępujące dwoje imion chrzestnych, Jean-Pierre. W jego pracach uwidacznia się mianowicie zasada strukturalizmu tak pojętego, jak go rozumieją lingwiści, tj. jako nacisk na ważność wzajemnego stosunku składników.

Nie można mu zrobić zarzutu z nieuctwa i grania na snobizmie: ukończył paryską szkołę sztuk pięknych – i to jako prymus – odbył kilkuletnią, nielekką praktykę życiową na wojnie algijskiej, uczył się w swoim kraju, uczył się w Anglii. W r. 1965 wystawił w Coventry obrazy – z tych zaliczanych do abstraktów – od których potem odszedł do rzeźby. W Coventry znalazł nadspodziewane zrozumienie, dzięki czemu ma wyższe mniemanie o wrażliwości odbiorcy sztuki w Anglii niż we Francji. Jego kompozycja w rzeźbie, którą nazwał „Drzewem jedności”, jest przeznaczona do kaplicy jedności przy katedrze w Coventry. Te szczegóły biograficzne bronią Jephana – dziś 27-letniego – przed zarzutem lekkomyślnego stosunku do sztuki.

Mniejsza o to, jaki metal służy za materiał jego przejrzystych konstrukcji rzeźbiarskich i jaka białą substancją są powleczone. Wydają się splatane z gałązek okrytych szronem. Na fotografii wychodzą zbyt płasko. Zatracają właściwą im wibrację, w której czuje się grę żywiołów.

Odkąd istnieje sztuka, zawsze było w niej dążenie do zaklęcia żywiołu w widzialną formę bóstwa czy innej mitycznej postaci wyobrażającej wiatr, ogień, burzę, ocean i kojarzące się zawsze z ich prymitywną potęgą uczucia ludzkie: miłość, natchnienie, tryumf. Patrząc na greckie posąжки z trzeciego, drugiego wieku przed Chrystusem – jest ich w Luwrze mnogość – uświadamiamy sobie, ile uskrzydłonych postaci wyrażało wówczas te uczucia, jak silna była potrzeba oderwania się od ziemi. Nigdy tak nie łopotały skrzydła jak w rzeźbie z tamtej epoki. Szczytowym osiągnięciem wyrazu lotnego pędu stała się – każdy się chyba z tym zgodzi – nieporównana „Nike z Samotraki”.

Potem skrzydła odżyły jeszcze w chrześcijaństwie, przeniesione na barki malowanych aniołów. Przemienily i one, ale wyobraźnia twórców nie przestała podążać za ich lotem i szukać innego dla nich wyrazu. Nike nie jest ani abstrakcyjna, ani strukturalna, ani specjalna w formie, ale jest tym wszystkim w treści. Jeśli forma pozostała w przeszłości, to tęsknota, która ją stworzyła, nie przestaje dręczyć dzisiejszych obrazoburców i nowatorów, pragnących – świadomie lub nie – odzyskać uskrzydlenie w pędzie ku górze, porzuciwszy realizm przyziemny, chociażby był prześwieślony najpiękniejszym słońcem.

Pozostaje zagadką, dlaczego, gdy dla większości tych prób nie można znaleźć klucza, nagle staje się przed czymś, co przemówi zrozumiałym językiem. Słyszałam od pewnego muzyka, że struna instrumentu muzycznego może zbudzić oddźwięk nawet sprężyny w kanapie, jeżeli jej napięcie odpowiada tonacji struny. Tym sobie tłumacząc, dlaczego widzę, niezorientowany w tajnikach nowej sztuki, niespodziewanie zareaguje pozytywnie na przejawy twórczości z tej właśnie dziedziny. Musi to być ta zgodność tonacji. Dźwięk struny odezwał się w spirali pospolitego drutu.

Później się okazało, że moje reakcje na wyraz białych, lekkich rysunków rzeźb Jephana, odpowiadały jego intencjom. Splątanie jak gdyby wodorostów i macek ośmiornicy przemówiło do mnie trwogą i grozą głębinową i trafnie, bo tytuł brzmiał „Souffrance aquatique”. Tytuł „Elsewhere” określał pęd, niby gałęzi zwianych potężnym wichrem w ucieczce nad ziemię. „Gdzie indziej”. Zgadza się. W innych lecą ptaki, świeci słoneczna pogoda. „Skrawek błękitnego nieba”. „Poranek świata”. „Towards silence”. Wszystko ściśle odpowiada wrażeniu, choć nie ma ptaków, tylko ich lot, nie ma drzew tylko ruch ich w wietrze, nie ma błękitu tylko cisza. Bywa i niezgoda z sobą i światem, bunt i tak się to kłębi niespokojnie, że nie można ich nie odczuwać. Te kompozycje najdłużej przykuwały artystę, pracował nad nimi dzień i noc, niszczył, zaczynał na nowo. Nie, to nie jest lekkomyślny stosunek do sztuki, to jest praca i walka.

Wbrew regule unikania znajomości z autorami (czegokolwiek), w obawie, by sympatia lub niechęć nie wpływały na sąd o ich twórczości, nie mogłam nie poznać Jephana, oglądając jego kompozycje we własnej jego pracowni na rue de Longchamp. Jak dobrze wychowany młodzieniec któregoś pokolenia, był wobec osoby starszej pełen szacunku, małowówny i zgodny. Nie nosił brody ani grzywy, zaledwie trochę baczków, troszeczkę, do połowy uszu. Ubiera się normalnie; czasem tylko, wedle dzisiejszej młodzieżowej mody, w długi surdut – „redingote” – z jasnego sukna, wcięty w pasie, ze stojącym kołnierzykiem. Wygląda w nim pół romantycznie, pół po kozacku, bo odziedziczył wschodni typ po prababce Roztopczynie, której

ojciec, gubernator Moskwy, kazał podpalić miasto, kiedy weszły doń wojska napoleońskie w r. 1812. Ale pożary wygasają. Sophie, córka nieprzejednanego gubernatora, wyszła za hr. de Ségur (jeśli się nie mylę, syna ambasadora Francji w Petersburgu, z rodu dyplomatów i historyków) i wslawiła się jako francuska pisarka dla dzieci popularnymi *Les malheurs de Sophie*, *Le general Dourakine* i mniej udanymi przygodami grzecznych panienek.

W imieniu „Jephan” brzmi słabe echo Iwana. To wszystko ma znaczenie uboczne. Chociaż kto wie? Po praprzodkach można odziedziczyć nie tylko typ fizyczny, ale i niepokój Wschodu, jego nienasycenie i mistycyzm.

Istniało kiedyś takie ujęcie zasady rzeźbiarstwa: wziąć blok marmuru i odrzucić z niego wszystko, co niepotrzebne. Tak niewątpliwie powstała „Nike”. Ale i Henry Moore odrzuca z głazu to, co jest w jego mniemaniu niepotrzebne; w mniemaniu moim, odrzuca za mało, ale nie porywam się na sądy o dziełach, które dla mnie milczą. Tutaj każda z konstrukcji przedstawia jakby rentgenogram tworów wyobraźni, który odrzuca to, co cielesne, pozostawiając splot linii uzależnionych od siebie jak struktura kośćca. Uchwycić i zrozumieć znaczenie tego rysunku w jego zawiłej prostocie to dla błąkających się po omacku w tym zwichrzonym świecie pomoc w wydobywaniu się z chaosu.

„Wiadomości” 1967 nr 33(1115)

## Karolina LANCKOROŃSKA

### O JACKU MALCZEWSKIM

Nie pamiętam zupełnie czasów, gdy Pana Jacka nie znała. Ponieważ był w naszej rodzinie znacznie dawniej ode mnie, nie przyszło mi nigdy na myśl zapytać mego Ojca, skąd się też Pan Jacek właściwie u nas wziął. Dlatego, niestety, nie wiem, gdzie i kiedy się spotkali i pokochali ci dwaj ludzie, tak niezmiernie różni<sup>92</sup>.

Musiało to być chyba niezbyt długo przed r. 1884, przed archeologiczną wyprawą mego Ojca do Azji Mniejszej. Fakt jednak że poza szeregiem specjalistów został również zaproszony młody, mało wówczas znany artysta, bez żadnych obowiązków związanych z celami wyprawy, zdaje się świadczyć o bliskim już stosunku osobistym.

Pamiętam, raz, w latach dwudziestych, byłam z Ojcem w Krakowie na wizycie u pp. Malczewskich. Wówczas obaj panowie – już wiekowi – opowiadali mi o kłopotach, jakie mieli w czasie tej wyprawy – jeden z drugim.

Ojciec się skarżył że zawsze i niezawodnie, gdy ekspedycja miała wyruszyć na nowe miejsce badań i wykopalisk, Jacek był nie do odnalezienia, bo zawsze i niezawodnie wtedy znalazł sobie nowy i najlepszy temat do malowania! Ukrył się gdzieś za ruinami i tam siedział najspokojniej przy sztalugach i malował. Malczewski znów wzdychał: – Mówię Ci, Karlo, nie dawał mi spokojnie malować, zawsze w najlepszej chwili trzeba było znów „ruszyć w drogę”. Litości nie miał.

Później, w Rozdole, już miał święty spokój. Pracownie miał w parku umyślnie dla siebie zbudowaną, mógł nawet jako jedyny z gości spóźnić się do stołu, czemu się zawsze tak bardzo dziwiłam. Słowem, mógł robić co mu się podobało. Niestety, często mu się podobało kazać mi pozować i bardzo długo bardzo cicho siedzieć. To jedyne złe wspomnienie, jakie mi pozostało po Jacku Malczewskim.

Zresztą bynajmniej nie przebywał stale w pracowni. Raz Ojciec, ku swojemu osłupieniu, zastał go na dziedzińcu stajennym, siedzącego przed wrotami wozowni, opartymi o mur stajni: na nich malował. Przybiegli stangreci, tłumacząc, że wywieśli te wrota i wynieśli, bo mieli rozkaz zawsze spełniać życzenia p. Malczewskiego. Malczewski zapewniał: – Panie, przecie byłby grzech nie malować na tych ślicznych suchych i gładkich deskach dębowych!

Te grupy portretów i koni, i ludzi, służby stajennej, gości i gospodarza, zostały tam, tu tylko pokazujemy wyratowane fotografie.

Przy tej sposobności muszę podkreślić, że zbiór tu złożony to tylko skromna część dzieł artysty, które były w posiadaniu mego Ojca. Brak dużej ilości i rysunków i akwarel, przede wszystkim zaś licznych obrazów olejnych. Wszystko to zostało tam, gdzie została tak ogromna część artystycznego patrimonium polskiego, na ziemiach Rzeczypospolitej za Sanem – w naszych, Panie Prezydencie, oczystych stronach.

To, co dziś tu pokazujemy, to grupa rysunków, sięgających od lat osiemdziesiątych XIX w. do r. 1922. Rysunki te ocalały cudem, i to czterokrotnie. W pierwszej i drugiej wojnie światowej znalazły się pod butem obu naszych wrogów. Widocznie nikomu niepotrzebne stare papiery, przetrwały i dotrwały.

Malczewskiego jako rysownika znamy mało i dlatego ciekawe jest śledzić rozwój wielkiego artysty w sposób inny, bardziej może intymny i bezpośredni, niż na jego tak znanych obrazach olejnych. Widzimy na szkicach z ekspedycji archeologicznej linię żywą, tętniącą, ale bynajmniej jeszcze nie tak mocną, tak śmiałą, jak później, gdy mistrz kilkoma pociągnięciami pióra oddaje człowieka czy grupę ludzi i panującą między nimi atmosferę, nieraz na tle naszego niezrównanego krajobrazu. Linii jest coraz mniej – wyrazu coraz więcej. Proporcje nieraz przechodzą w karykaturę, to wesoła, to arcyważna, nieraz autoironizująca.

Tu też widać, jak w tej twórczości arcy polskiej odbija się żywym echem tętno współczesnego malarstwa Zachodu. A była to przecie dla malarstwa europejskiego chwila osobliwa, ostatni jak dotąd szczytny jej rozkwit. Ze sztuką Zachodu spotykał się Malczewski i w Polsce, i przy niezbyt licznych swych wyjazdach za granicę. Z tymi wyjazdami był kilka razy kłopot, bo Pan Jacek długo poza Polską wytrzymać nie mógł. Ojcu mojemu uciekł dwa razy, raz z Monachium i raz ze Sieny. Ten ostatni epizod opisał mi Ojciec dokładnie: Była szósta rano. Malczewski puka do drzwi i wchodzi do pokoju śpiącego jeszcze przyjaciela – ubrany do drogi. „Panie, bardzo przepraszam, ale muszę dziś, zaraz, wyjechać, wracam do domu”. Ojciec, przerażony, pyta, czy miał złą wiadomość od rodziny. „Żadnej wiadomości nie miałem, ale przecie wiem, że u nas już gęsi zaczynają na łąkę wychodzić...”. Ojca ogarnęła rozpacz. „Panie! Przecie się nasza podróż dopiero zaczęła! Mamy razem zwiedzić R z y m, którego pan nie zna!”. „Wiem, ale muszę wracać”. I pojechał.

W Polsce się stykał z malarstwem współczesnym w Rogalinie, w wielkiej galerii p. Edwarda Raczyńskiego, ojca ambasadora, który z moim ojcem dzielił wieczną troskę o doczesny byt tej lilii polnej, a raczej hiacyncy polnego. Umawiali się między sobą i kupowali na przemian obrazy artysty.

P. Mieczysław Paszkiewicz ślicznie pisał o przyjaźni, jaka łączyła Jacka Malczewskiego z moim Ojcem. Ja jednak myślę, że w tym stosunku było coś więcej niż sympatia czy zrozumienie obopólne. Łączyła ich pełna świadomość, wspólna artyście i humaniście, odpowiedzialność za wartości nieprzemijające, którym obaj, każdy na swój sposób, służyć pragnęli i do końca służyli.

„Wiadomości” 1972 nr 38(1381)

## Stefan LEGEŻYŃSKI

### WYSTAWA OBRAZÓW JERZEGO FACZYŃSKIEGO

Dnia 14 grudnia b.r. otwarta została wystawa obrazów i rysunków Jerzego Faczyńskiego. Słowo wstępne wygłosił Jerzy Pietrkiewicz<sup>93</sup>. Wystawa obejmuje dużo prac tego utalentowanego malarza i poety: obrazy olejne, rysunki tuszem i ołówkiem, obejmujące szereg tematów.

Ciekawe są fragmenty z Londynu, jak: „Tamiza wieczorem” w zestawieniach barwnych czerni, zieleni i błękitu, Łódzie na Tamizie” – o formach uproszczonych, z przewagą koloru fioletowego i zieleni, „Okno na Festival Gardens” o dużej ekspresji, „Zachód słońca na Tamizie”. Do Londynu zaliczyć by można również piękne łabędzie w kilku wariantach. Piękny jest rysunek kapliczki polskiej. Czarujące są obrazy: „Głowa” stylizowana w brązowych zestawieniach kolorystycznych z dodaniem zieleni i błękitu, „Chłopcy” w zestawieniach żółto-czerwonych, „Kot na krześle” (w kilku wariantach). Śmiało i bardzo udane malarsko zestawienia kolorystyczne, celna kompozycja, dekoratywność, to cechy malarstwa Jerzego Faczyńskiego. A ponadto własne widzenie malarskiej rzeczywistości, indywidualność.

Duża część kompozycji tego artysty ujawnia jego wrażliwość na zestawienia koloru zielonego o wielkiej skali, z niebieskim i czerwonym wzgl. brązem. Jego malarstwo jest związane z wyraźną linią rysunku i jest bliskie nowoczesnego afiszu, dzieła, który Jerzy Faczyński z dużym sukcesem uprawia. Trudno wyliczyć wszystkie tytuły prac wystawy, niemniej musimy wspomnieć o kilku świetnych portretach, postaciach kobiecych, kompozycji pt.: „Cyrk”, bardzo udanych „Architekcie”. Prosty, wykonany ołówkiem, a jednak jakże pełen uroku jest szkic „Pani w pokoju”. – Wystawa jest licznie odwiedzana ze względu na jej wysoką wartość, jak też jej wielki ładunek nowoczesnych środków wyrazu malarskiego.

„Gazeta Niedzielną”, 11.01.1953

### WYSTAWA HALIMY NAŁĘCZ

Kilkadziesiąt obrazów, które zaprezentowała Halima Nałęcz na wystawie w Londynie, stanowiło dużą niespodziankę<sup>94</sup>. Z młodymi polskimi artystami spotykamy się coraz częściej na wystawach londyńskich. Nasz pobyt w Wielkiej Brytanii wyraził się nie tylko dyplomami uniwersyteckimi, ujawnił również wiele talentów artystycznych.

Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie, a zwłaszcza praca pedagogiczna prof. Mariana Bohusza-Szyszko, daje piękne owoce. Wśród szeregu malarzy z tą placówką związanych wybija się indywidualność Halimy Nałęcz.

W obrazach artystki: „Wileńskie jezioro” (olej 1953) i „Macierzyństwo” (olej 1952) są zakłete kształty jej rodzinnej Wileńszczyzny. Ta cecha artystów polskich powiązania prac z ziemią ojczystą, mimo pobytu przez długie lata na obczyźnie, jest

dostrzegalna nie tylko dla Polaków, widzą ją również obcy. Ma to dla nich posmak egzotyki, a poza tym jest to walor, który wprowadzamy do sztuki światowej.

Sztuka Halimy Nałęcz jest mocno związana z nurtem współczesnej sztuki europejskiej. Jej losy dały jej możliwość poznać Środkowy Wschód, Francję i Włochy. Przez kilka lat spędzonych w Londynie poznała dokładnie dzieła zgromadzonej tu sztuki. Od wojny ostatniej Londyn wysuwa się na czoło jako centrum zbiorów malarskich, łatwo więc tu kształcić się na dorobku epok minionych. To wcale jednak nie znaczy, że były w Anglii dobre warunki dla malarza; niebo angielskie, zakryte chmurami, wypędza malarza w krainy za Kanalem.

...Trzy obrazy Halimy Nałęcz, żywe w kolorze i pełne radości świecącego błękitu, wykonane zostały we Francji. Obrazy pani Nałęcz pochodzą z okresu 1951–1953 i są wynikiem ciągłych studiów pod kierunkiem prof. Bohusza-Szyszko. Wśród obrazów artystki na specjalną uwagę zasługują: „Zwierzęta” (olej 1952), „Cannes” (olej 1953), „Poeta i koń” (olej 1953). Z innych kompozycji należy wyróżnić: „Akwarium” (olej 1953), obraz w pełni dojrzały artystycznie, „Wędrownica duszy” malowany z dużym temperamentem, „Kwiaty”, „Głowa” i kilka innych. Pięknie wydany katalog, opracowany i odbity przez Oficynę S. Gliwy, podaje krótkie dane o artystce. Zgadza się w zupełności z ostatnim zdaniem katalogu, że obrazy Halimy Nałęcz mają indywidualność i oryginalność.

„Życie” 1953 nr 48(336)

## WYSTAWA OBRAZÓW WIESŁAWA PILAWSKIEGO

W Wilton Gallery, przy 2 Motocomb Str., Lowndes Square, S.W. 1, odbywa się wystawa obrazów Wiesława Pilawskiego. Pilawski urodził się w ziemi wileńskiej w 1916 r., studiował prawo na uniwersytecie wileńskim, a w czasie wojny służył w lotnictwie. Od roku 1947 zaczął studiować malarstwo na londyńskiej Art School i wkrótce zaczął regularnie wystawiać swe prace na wystawach wybitniejszych towarzystw artystycznych i w galeriach. Jest członkiem „Royal Institute of Oil Painters”. Obecna wystawa zawiera 50 prac artysty, przeważnie oleje, ponadto kredkę, ołówki. Tematy czerpane m.in. z podróży Tamizą, miejscowości nadmorskich i wewnątrz kościołów. Jego piękne obrazy religijne, gdzie widzimy rozmodlony lud w strojach polskich, cieszą się olbrzymim powodzeniem u Anglików. Obrazy jego są harmonijne, pełne nastroju, dobrze skomponowane. Na otwarciu wystawy byli przedstawiciele najważniejszych organów sztuki i liczni artyści londyńscy. W najbliższym czasie artysta wystawiać będzie w 4 galeriach londyńskich.

„Gazeta Niedzielną”, 10.10.1954

## SZTUKA PLASTYKI Z PAPIERU

### POWODZENIE PAPIEROPLASTYKI ZYGMUNTA KOWALEWSKIEGO

Wkład Polaków do kultury światowej jest olbrzymi. Są tam nazwiska geniuszy, jak Kopernik, są wielcy artyści, jak Modrzejewska, muzycy, jak Paderewski czy Małcużyński, ale jest też rzesza ludzi mniej znanych w ogóle, którzy jednak kultu-

rę polską reprezentują na szerokim świecie i nadają jej polską barwę. Wśród tej rzeszy, która znalazła się w wyniku wojny w Anglii, możemy wyosobnić grupę artystów i wprost nie sposób ich wyliczyć. Pracują samodzielnie lub zespołami i można by zaryzykować opinię, że niemal każda wystawa, która dekorowana jest papieroplastyką, wyszła spod polskich rąk<sup>95</sup>. A jeżeli nawet nie wyszła, to jest w niej polski udział, choćby przez wykładowcę Polaka, który wyklada w uczelni brytyjskiej lub jest inspirowana przez wystawy wcześniejsze, a przez Polaków zaprojektowane. W każdym razie Polacy pierwsi tę metodę zdobienia wystaw papieroplastyką na dużą skalę zastosowali w Londynie i to od szeregu lat.

Przejdźmy do naszego artysty. Zygmunt Kowalewski po studiach w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zaczął projektować papieroplastyczne kompozycje na wystawy sklepowe oraz afisze w Warszawie na krótko przed wybuchem wojny. Losy, podobnie jak większość z nas, przerzuciły go daleko od ziemi ojczystej, m. in. do Jerozolimy, Kairu, a następnie Londynu. W czasie przebywania na Środkowym Wschodzie pracował dla Polish Information Centre, robiąc szereg afiszy i projektów plastycznych, które służyły propagandzie naszego imienia i naszej sprawy wśród obcych. W tym też czasie robił ilustracje dla polskich pism oraz wykonał cykl obrazów, w których uchwycił piękno Środkowego Wschodu. Kiedy niedawno odwiedziłem jego pracownię londyńską, miałem możliwość stwierdzić, że te obrazy, których kilka wisi w jego pokoju, nic nie straciły ze swej siły mimo upływu kilkunastu lat od ich powstania, a może nawet zyskały przez perspektywę, którą mamy obecnie w stosunku do tych dalekich stron.

Z. Kowalewski w swych trzech pokojach wykonuje sam lub przy pomocy drugiego artysty, Leona Piesowockiego, wszystkie te piękne prace, które możemy oglądać później na wystawach sklepowych takich firm, jak „Ford”, „Austin Reed”, linie okrętowe: „United States Lines”, holenderskie linie lotnicze KLM, British Overseas Company i inne. Nie sposób wyliczyć wszystkich firm, dla których artysta pracuje, wspomnieć jednak należy jeszcze, że rządy Australii i Południowej Rodezji przez swe domy w Londynie, reprezentują się szerokiej publiczności wystawami wykonanymi przez Kowalewskiego lub Kowalewskiego i Piesowockiego. Kilka afiszy, wykonanych ostatnio dla firm okrętowych i lotniczych, nosi podpis Kowal-P. Leon, co jest skrótem od nazwiska obu artystów. Jest to wielki sukces dla polskich artystów, gdyż w tym dziale jest szalona konkurencja i wiele uznanych nazwisk malarzy, którzy niejako automatycznie mają pierwszeństwo przed nowymi.

Praca Zygmunta Kowalewskiego nie przechodzi bez echa, ale cieszy się międzynarodowym uznaniem, czego najlepszym dowodem jest szereg artykułów i reprodukcji, które zamieszczają tej klasy pisma jak „Grafis”, wychodzący w Szwajcarii, czy „Art and Industry”, „Publicity”, „Public Mondiale” z Francji i wielu innych. Projekty są wykonywane na papierze, metalu, drzewie, najpierw model, a następnie w wymiarach potrzebnych dla wystawy, i to często przy wykorzystywaniu pomocy innych artystów, specjalnie jeżeli idzie o tzw. „mass production”, czyli wykonanie tego samego projektu kilka lub kilkanaście razy. Zygmunt Kowalewski dobrze reprezentuje sztukę polską na terenie brytyjskim i międzynarodowym.

„Gazeta Niedzielną”, 11.09.1955



## W WIELKIEJ AGENCJI REKLAMOWEJ EDWARD WARCHAŁOWSKI PROJEKTUJE WNĘTRZA, WYSTAWY, STOISKA I REKLAMY

Pisaliśmy w „Gazecie Niedzielnej” o sukcesach artystów malarzy, którzy nawiązali stosunki ze światem gospodarczym brytyjskim, wykonując dekoracje, afisze, okładki książek itp. przedmioty sztuki dekoracyjnej. Ich droga była prosta, skończyli odpowiednie szkoły, otrzymali odpowiednie dyplomy, ale nie mogąc pracować u siebie w Kraju, pracują wśród obcych. Dziś napiszemy o człowieku, który mimo że nie posiada takich szkół, dzięki pracy, wrodzonemu talentowi oraz uporowi, stanął w ich szeregu.

Edward Warchałowski jest mężczyzną 40-letnim i już na pierwszy rzut oka swą postawą przypomina zawodowego wojskowego, którym był zresztą przed wojną; jest przystojny i robi bardzo miłe wrażenie.

Kiedy znalazł się w 1948 roku w Anglii, poszedł do fabryki, ale jednocześnie szukał pracy bardziej mu odpowiadającej, trafił do dużej agencji reklamowej, gdzie przyjęto go na próbę miesięczną<sup>96</sup>.

Wiedział jednak, że poznają się na nim, gdyż miał za sobą nieco doświadczeń w dziale rysunku. Jeszcze w podchorążówce rysował dla „Rzeczypospolitej Podchorążaka”, a potem w obozie Grossborn studiował malarstwo. Prof. Szyszko-Bohusz, Jan Zamojski z „Bractwa św. Łukasza”, Wierzbicki, Kempniński — u nich poznawał tajniki sztuki. Malował dekoracje do wielu sztuk, które jeńcy wystawiali w obozach.

Tak tedy znalazł się przy biurku nad rysunkami. Poznawano się z wolna na nim, gdy rysował projekty ogłoszeń, dawał im swój indywidualny styl, ponadto stworzył kilka modeli plastycznych dużych reklam, które miały być umieszczone przy szosach. Podobały się bardzo. Zaczęto mu powierzać coraz bardziej odpowiedzialne prace.

Śmiałe pomysły p. Edwarda podobały się klientom poszukującym nowych rozwiązań, tak że to przyniosło ekwiwalent podwyżek płacy i coraz lepszych zarobków. P. Edward ma w swym dorobku kilka tysięcy pomysłów. Już po roku pracy został jednym z czołowych „designerów” firmy, oddawano mu projektowanie poważnych zamówień, które były obliczone na cały kraj, był delegowany do omawiania z klientami ważnych prac. Tak, dzięki swej upartej pracy potrafi stworzyć sobie nowy zawód i osiągnąć taki sukces jak kierownictwo studia przez półtora roku.

Poza pracą w firmie wykonuje roboty w wolnym czasie na własny rachunek, projektuje wnętrza, wystawy, rzeźbi w papierze i nawet ma zamiar rozpocząć prace wyłącznie we własnym studio, zatrudniając ponadto dodatkowe siły artystyczne. Wśród prac, które p. Edward wykonuje dla swej firmy, są afisze filmowe dla Ranka, stoiska na Olimpii.

Reklamy przez niego projektowane znajdują się na autobusach Londynu i innych miast, stoją przy drogach, niektóre długości 100 metrów, przy lotniskach, słowem wszędzie, gdzie przemysł przemawia do milionów językiem reklamy i propagandy.

„Gazeta Niedzielna”, 2.10.1955

## OBRAZY I RYSUNKI LELE PAWLIKOWSKIEJ

Wystawa 126 obrazów Leli Pawlikowskiej w Parsons Gallery przy 70 Grosvenor Street, W. 1, która trwa od 5 do 23 grudnia, jest dużym wydarzeniem w życiu kulturalnym Londynu<sup>97</sup>. Pod słowem Londyn nie rozumiemy kręgów społeczności polskiej tego miasta, gdyż artystka, chociaż jest bardzo aktywna w życiu polskim, to jednocześnie zajęła wybitne miejsce w międzynarodowej sztuce stolicy Anglii.

Pierwszym wrażeniem z wystawy Leli Pawlikowskiej jest bogactwo, tak ilościowe – ponad 125 wystawionych obrazów olejnych, pastelów, rysunków – jak przede wszystkim jakościowe. Na pierwszy plan wybijają się portrety, w których artystka jest wprost bez konkurencji. Pawlikowska bowiem, podobnie jak wirtuoz muzyczny, potrafi wygrać w nich najsobotniejsze symfonie osobowości portretowanych osób. W portretach zaś najwięcej mówią nam oczy. Przez nie wchodzimy w głąb jestestwa portretowanych. Do uwypuklenia cech duchowych portretowanych osób służą środki malarskie, którymi artystka potrafi powiedzieć nam nieomal wszystko. O tym, co osoba portretowana przeszła w swym życiu, o jej stosunku do innych, o tym, jak postąpi w przyszłości.

Artystka jest jak dobra wróżka, która zaczarowaną laseczką swego pędzla czy ołówka, otwiera świat zaginiony i te światy, co przyjdą. Albowiem każdy z nas nosi w sobie swój świat. Uchylić jego tajemnice potrafi Lela Pawlikowska. Własna osobowość artystki odzwierciedla się również w portretowanych, dodając im cech chrześcijańskiej dobroci i radości. Obok portretów kwiaty, krajobrazy, martwa natura, studia postaci. Artystka, która tak przepięknie umie oddać cechy duchowe i kształt fizyczny portretowanych osób, jest predestynowana do twórczości religijnej, dlatego „Św. Stanisław”, „Św. Teresa z Lisieux” są wybitnymi osiągnięciami jej twórczości. Lela Pawlikowska wykazuje równie mocną miłość sztuki jej złotego okresu minionych stuleci, jak też najbardziej współczesnych kierunków, co obserwujemy w szczegółach dekoracyjno-nastrojowych portretów. Obraz „Zabawki dziecinne” – jeden z najciekawszych, jeśli chodzi o analizę kunsztu artystki, przenosi nas w świat czarów bajki i dziwności, kojarzy się z obrazami Makowskiego. „Św. Teresa” skomponowana mocno jest jakże bliska sztuce współczesnej. Jeżeli chodzi o portrety, to mamy tu plejadę najpiękniejszych nazwisk tak polskich jak obcych. Że wymienimy pięć portretów ołówkowych Małcużyńskiego – wszystkie znakomite portrety: Elżbiety Grocholskiej, Marysi Borowicz, Ireny Andersowej, córki artystki, Axel Hagglof – syna szwedzkiego ambasadora i wiele innych znakomych portretów, łącznie ponad 70.

„Gazeta Niedzielną” 1955 nr 51–52

## WYSTAWA LETNIA W ROYAL ACADEMY

Royal Academy of Arts w Londynie odgrywa dużą rolę w życiu artystycznym Anglii. Z jej szkół wyszło w ciągu 200 lat istnienia (Akademia powstała w roku 1768) 6 i pół tysiąca artystów, a wśród nich takie asy, jak Blake, Constable i Turner.

Wystawy, których w ciągu roku odbywa się kilka, i trwają każda po 2 czy 3 miesiące, starają się uwypuklić dokonania malarstwa angielskiego, ale również pokazać najwyższe osiągnięcia malarstwa światowego, że wymienimy choćby stosunkowo niedawną wystawę Bonnarda.

Celem dorocznych „Wystaw Letnich”, które znane są z olbrzymiej ilości wystawianych prac (obecna ma ich blisko 1 500), jest dać możliwość artystom tworzącym na Wyspach pokazać swe osiągnięcia, a jednocześnie dać możliwość sprzedaży ich dzieł, gdyż corocznie publiczność kupuje tu na dziesiątki tysięcy funtów.

Zarzucono komisji kwalifikującej obrazy i rzeźby na wystawy Akademii, starswieckie gusta, i między artystami bardziej postępowymi a Akademią trwał przez wiele lat rozdziewiek. Kilka lat ostatnich przyniosło poprawę w tym względzie. Dopuszczane są wszystkie kierunki z „pop-artem” i „opt-artem” (czyli z popularną i optyczną sztuką) na czele. To, że przewagę ma malarstwo tradycyjne, nie jest winą jury kwalifikującej. Tak maluje duży procent malarzy angielskich i na to nie ma rady. Wielu malarzom może się to nie podobać, ale podoba się publiczności, która kupuje.

Czy istnieje sztuka angielska?

To dosyć dziwaczne pytanie nie kwestionuje istnienia malarzy angielskich, przecież sama Akademia wyprodukowała ich, jak wyżej zaznaczyłem, kilka tysięcy, ale oryginalność sztuki, jej samoistość.

Otóż mimo dużych wpływów sztuki francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej i innych krajów kontynentu, a ostatnio i amerykańskiej, sztuka angielska ma swe wyraźne oblicze, i np. w rzeźbie (Moore i inni) wysunęła się na szczytowe miejsce w sztuce świata. Tak jak wyspa angielska różni się od kontynentalnej Europy, tak i jej sztuka jest inna. Z cech, które zauważono, jest przewaga rysunku, kolory pozostające w zależności z tutejszym krajobrazem, a więc nie tak jaskrawe, pewne niedopowiedzenie w kompozycji, nikły procent tematów seksualnych.

Mogło by się zdawać, że malarz to oko. Oczywiście, widzenie to duży procent, ale nie to malarz maluje, co widzi, ale to, co chce nam pokazać. Wybiera on z tej masy, którą widzi, i porządkuje wedle porządku, który jest w nim. Obraz zawiera treść duszy artysty. Niech mi wolno będzie tu zrobić pewną uwagę. Otóż krytyka europejska zauważyła, że Polacy w swych obrazach emanują elementy tragizmu, melancholii. Że poznają na pierwszy rzut oka, co namalował malarz polski, choćby przebywał w Paryżu wiele lat.

To samo odnosi się do większości malarzy tutejszych. Poznajemy na pierwszy rzut oka, co namalował Anglik. Jest w tych obrazach spokój, opanowanie, pewna wstydlivość. Szczytowym malarzem angielskim na obecnej wystawie, reprezentowanym kilku pracami, jest L.S. Lowry.

Malarz ten za temat bierze fabryczną Anglię. Środowisko robotnicze, jednostajne ulice, niedożywione dzieci. Świat, który szybko zanika, a który artysta zatrzymuje swymi obrazami. Kolory jakby za mgłą, kształty uproszczone. Całość pełna nastroju, który jest najmocniejszym akcentem prac Lowry'ego.

Wystawa obecna nie posiada artysty, który by wybijał się nad innych, jak było to na szeregu innych poprzednich. Cechą jej jest wysoki poziom całości, z położeniem nacisku na doskonałą techniczną jakość litografii. W pracach tego typu Anglia, w wyniku dużego wysiłku (nagrody za wybitniejsze prace litograficzne itp.) stoi na poziomie europejskim.

John Bratby, który w poprzednich wystawach imponował olbrzymimi obrazami treści religijnej, i który wybijał się na tle innych, tym razem dał rzeczy przeciętne, choć atrakcyjne w kolorze, a to owoce i kwiaty.

Czy portret należy do działu sztuki czy rzemiosła?

Jak który, większość nasuwa wątpliwości czy dobra kolorowa fotografia nie byłaby lepsza od oleju artysty. Są jednak takie, jak np. „Julie Christie” czy „David Oxtoby”, obie pędzla Gerarda de Rose, które łączą elementy dokładności podobieństwa portretowanego z elementami czysto malarskimi, głównie kompozycji.

Ten, kto odwiedza corocznie „Wystawy Letnie”, spotyka znajome pędzle i szereg artystów ma tu swych odbiorców, tak, że ich dzieła są kupowane, gdy tylko wystawa się otworzy. Ten nieprzerwany kontakt między artystą a jego odbiorcą jest cechą tej wystawy. Nowe nazwiska oraz o cudzoziemskim brzmieniu mają sytuację nie tak łatwą. Polscy artyści na każdej wystawie są reprezentowani przez kilka nazwisk. Na obecnej wystawiają: Janina Baranowska – „Ophelia”, Roman Black – „Wiatraki z Formentera”, „My Australian Waterfall and Bilabong” i „Windmills on parched Land”, Halima Nałęcz: – „The Defeated”. Na tle całości wystawy obrazy Polaków uwypuklają się dodatnio, wykazują wysoką kulturę duchową ich twórców i zgodność z panującymi nurtami dzisiejszej sztuki<sup>98</sup>.

Wrogiem dla wielu artystów są mieszczańskie gusta odbiorców sztuki. Publiczność niechętnie odbiera śmielsze dzieła. Idą krajobrazy, kwiaty, zwierzęta (koty, myszka, na tej wystawie). Ma przewagę sztuka figuratywna, a z niej to, co przypomina wiernie nieomal fotograficznie, przedmioty, są zwolennicy abstrakcji, ale nie jest ich dużo, a nieomal bojkot, kiedy chodzi o kupno, dotykają „pop” i „opt” i inne nowe kierunki.

Duży jest procent krajobrazów z Włoch, Francji, Hiszpanii, które artyści przywieźli z poprzednich wakacji. Kupowane są niechętnie, mimo ich żywotności kolorystycznej i atrakcyjności tematu (Wenecja, południowa Francja itp.) i pierwszeństwo mają krajobrazy angielskie. Również nie idą, choć dobrze rysowane i malowane, akty kobiece. Co ciekawe, ceny samych obrazów nie odgrywają właściwie roli, idą te za kilkanaście funtów, jak te za kilkaset. Nie cena jest zaporą nabycia dzieła sztuki, ale gust odbiorcy.

Wśród dzieł, które specjalnie mogą się podobać, warto wymienić rzeźby S. Charoux: „Cellist” i „Reader” (mieszka i tworzy w Londynie od wielu lat), obrazy E. Morby’ego: „Of this Men know” i „Still Death”, krajobrazy F. Gore i W. Roberts oraz R. de Grey.

Oglądnięcie tak dużej wystawy i tak wszechstronnej, gdyż zawierającej m. in. plany architektoniczne, modele budowli, medale i monety, rysunki, medaliony, daje dobry wgląd w stan sztuki w Anglii. Wystawa więc słusznie może być nazwaną wystawą-gigantem sztuki angielskiej roku 1967.

„Orzeł Biały” 1967 nr 36/7(1183/4)

## SZTUKA POLSKA W PARYŻU

Odbývają się obecnie w Paryżu dwie wystawy polskie: „Tysiąc lat sztuki w Polsce” w Petit Palais<sup>99</sup> i „Współczesne malarstwo polskie” w Muzeum Galliera<sup>100</sup>.

Wystawa „Tysiąc lat sztuki w Polsce” mieści się w 18 salach Petit Palais, obejmując 350 eksponatów, pobranych z 24 muzeów polskich. Sale od 1. do 6. poświęcone są sztuce polskiej od wieków średnich po renesans. Sale od 7. do 11. – renesansowi i malarstwu XVIII w., a reszta sal – malarstwu XIX w.

Z organizatorów wystawy wymienić należy: dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie Stanisława Lorentza i M. Rostworowskiego, kustosa Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

Wiek średni reprezentuje głównie polska sztuka religijna; są to rzeźby z wielu kościołów a wśród nich – przepiękna „Pieta” z Chomranic z połowy XV wieku; są też rzeźby Wita Stwosza: kielich i patena Konrada Mazowieckiego (1238 r.), relikwiarz św. Zygmunta (wiek XIII) i inne.

Jedną z sal zawiera gobeliny wawelskie, inna znów słynne dywany polskie. W sali 6. są witraże z klasztoru Dominikanów w Krakowie, portrety Zygmunta I i królowej Bony. W sali 7. znajdują się portrety Stefana Batorego, Anny Jagiellonki, Stanisława Krasieńskiego, księżniczki Katarzyny Ostrogskiej, Jana Morstina, zbroje rycerskie. Sala 8. – portrety nagrobne. Sala 9. – naczynia szklane z wytwórni w Lubaczowie (założonej w 1717 r.), Cudnowie, Urzeczcu i Nalibokach; akwarele, sceny rodzajowe: „Targ przy Bramie Rzeźnickiej”, „Odpust na Bielanach”, „Żołnierze Kościuszki w oberży” – dzieło Aleksandra Orłowskiego.

Zainteresowanie budzi sala 11. z 7 obrazami Bellotta, bratanka Canaletta. Obrazy jego przedstawiają widoki Warszawy, a wśród nich: „Widok na Krakowskie Przedmieście w Warszawie”, „Widok na Warszawę od strony Pragi”.

W sali poświęconej malarstwu XIX wieku na pierwszym planie figurują dzieła Piotra Michałowskiego, uważanego za największego malarza polskiego z okresu romantyzmu, oraz dzieła Matejki, Rodakowskiego, Wyspiańskiego itd.

„Współczesne malarstwo polskie”, pokazane w Muzeum Galliera, daje wgląd w główne tendencje sztuki polskiej XX wieku. Prądy artystyczne, głównie płynące z Zachodu, jak kubizm, surrealizm, abstrakcja i inne, były przyswajane i wzbogacone przez indywidualność polską. Wystawa zawiera dzieła wielu artystów polskich, a wśród nich Stanisława Witkiewicza, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Katarzyny Kobro, Olgi Boznańskiej, Marii Jaremy; z najmłodszych: Hasior i Zbigniew Makowski.

Organizatorem tej wystawy jest konserwator muzeum w Łodzi, R. Stanisławski.

Obie wystawy spotkały się z gorącym przyjęciem prasy francuskiej; omawia ona szczególnie obie wystawy i zamieszcza wiele fotografii.

„Nouvelles Littéraires” wydały specjalny dodatek 4-stronicowy, poświęcony obu wystawom z 12 reprodukcjami i artykułami Jerzego Banacha, Jean Dalevèze i Géralda Gassiot-Talabot.

W tymże numerze pisma spotykamy również ogłoszenie „Księgarni Polskiej” przy 123 Bd. Saint-Germain.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 26.05.1969

## Teodozja LISIEWICZ

### WYSTAWA POLSKICH MALARZY W BLACKPOOL

W Blackpool Grundy Art Gallery odbyła się ostatnio wystawa obrazów dwóch młodych polskich malarzy, Jerzego Faczyńskiego i Adama Turyna. Trudno jest niefachowcom pisać na temat, który powinien być raczej traktowany fachowo – ale tak już się składa, zatem niech wystarczą tylko uwagi podane z punktu widzenia kogoś, kto przyszedł na wystawę po prostu dlatego, by ją obejrzeć.

Z prac Turyna zwraca uwagę „Kobieta przy stole” (dałabym temu nazwę „Fragment wnętrza”). Jest w tym dużo światła, dużo spokoju, jaki może mieć w sobie dom, w którym ktoś mieszka, gospodaruje, stwarza przez swoje codzienne starania atmosferę odpoczynku. Natomiast kwiaty Turyna mi się nie podobają. Może dlatego, że czasami traktowane są przez artystę nie jak kwiaty, tylko jakby fragmenty ornamentu, nie będąc równocześnie ujęte ornamentalnie. Nie ma w nich lekkości i poezji, jaką kwiat choćby najprostszy zamyka w sobie. I są zbyt „plastyczne”, zbyt „realne”.

Pejzaże Faczyńskiego. Doskonały jest pejzaż zimowy z Edynburga (szkic) i pejzaż z Colwyn Bay. Ten ostatni szczególnie jest pełen barwy i ciepła. Ale mam wrażenie, że pejzaż nie leży w charakterze Faczyńskiego. Jest dla niego za spokojny, za mało skomplikowany. Robi wrażenie, jakby dla ciekawej twórczości tego artysty pejzaż był zbyt ciasną ramą. Pejzaż powstaje ze spokojnych elementów natury, a Faczyński ma w sobie zbyt dużo wybuchowości, zbyt dużo dynamiki – wzorów powinien szukać raczej w swojej bajecznie kolorowej fantazji, pogmatwanej liniami, jakie można by ujrzyć chyba na dnie mórz pawiowego koloru, a nie w uśmiechniętej country angielskiej. Inne pejzaże Faczyńskiego robię wrażenie trochę twarde.

I znów Turyn. Bardzo dobre są jego głowy kobiece. A szkice tuszem – świetne. W ogóle, jakby ktoś chciał jeszcze z innego punktu widzenia spojrzeć na wystawę, mógłby powiedzieć, że obaj artyści, Turyn i Faczyński, są przede wszystkim malarzami kobiet, gdyż do ich najlepszych bezwarunkowo prac należy zaliczyć te, które poświęcone są kobiecie. Każdy z nich ujmuje tak odmiennie temat, że zdawałoby się, charakter jest oprawiony w ramy – nie w płótno. Zwraca to uwagę dlatego, że do najlepszych znów prac Faczyńskiego, należy: „Kobieta w czerwonej sukni”. Obraz, który nie tylko przykuwa, ale fascynuje. Każę patrzącemu powracać do siebie i niepokoi pytaniem: na czym urok jego polega?... Na miękkości fałdów sukni, czy na barwie, która śpiąco rozplywa się w cieniach?... Na bogactwie czarnych włosów kobiety, tak miękkich jak cienie, jak kontury – czy na linii karku, gdy czytając książkę, opartą na kolanach, kobieta pochyla głowę? Tak. Obraz ten jest niepokojący ową miękkością właśnie i nieuchwytną atmosferą czegoś bardzo ciepłego, zacisznego, co jest zamknięte szczelnie w czterech ścianach pokoju, którego okna zasunięte są kotarami. Jest wieczór. Za oknami zapewne jest zimno i pada deszcz. Ale tu jest ciepło, dobrze, spokojnie – jest cisza.

Kobiety Turyna są znów zupełnie inne. Tak, jak u Faczyńskiego sylwetki kobiece i szkice, są sylwetkami i szkicami Angielek, tak Turyna kobiety są Polkami, choćby każda z nich była przedstawicielką wszystkich odłamów kontynentu, mają już coś w charakterze twarzy, w wyrazie oczu, w upięciu włosów, co przypomina – Marynie

Połaniecką. Szczególnie owa „Kobieta w różowej koronce”. Jedyne ustępstwo trzeba zrobić koniecznie dla „Paryżanki”. Ale nie jest to zasługą charakteru jej twarzy, ile zasługą sylwetki doskonale podchwyconej w szkicu tuszowym.

Poza tym jest jeszcze jedna rzecz zasadnicza. Ramy. Wojna wojną, ciężkie warunki ciężkimi warunkami, ale rama jest ramą w całym tego słowa znaczeniu, gdyż daje oprawę obrazowi. Ma go podkreślić, uwydatnić, a nie zdusić i zamazać. Specjalnie daje się to zauważyć w „Hindusce” Turyna. Patrząc na ten bardzo dobry obraz, ma się ochotę podejść bliżej, zerwać ramy, połamać, użyć jako świetny materiał do *fire place'u* i dopiero potem podziwiać bogactwo, jakie model ciemnej kobiety, owiniętej w białe zasłony, przedstawia dla malarza.

Ale to, co piszę, nie jest ważne, nie trzeba tego ani brać do serca, ani się z tym liczyć. Przecież to są uwagi laika, który nic a nic się na tym nie zna, tylko ma oczy i widzi i pisze o tym, co widzi. Przy tym punkt widzenia każdego też jest rzeczą względną. Ważne natomiast jest to, że znów zorganizowano wystawę polską, że została po sobie wrażenie udanej, wystawy dobrej, ciekawej.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 8.06.1945

Aleksander MILKER

## NIEZWYKŁY DAR ARTYSTY DLA LOTNIKÓW

Stefan Knapp jest dziś w całym świecie znanym malarzem-abstrakcjonistą. Był lotnik, po zakończeniu działań wojennych powrócił do swej artystycznej pracy. Rozpoczął ją od malowania olejem na płótnie oraz rzeźby w drzewie. W poszukiwaniu nowych dróg i możliwości dla wyrażenia buntu przeciw odtwarzaniu i kopiowaniu otaczającego nas świata, wynalazł skomplikowaną formułę spajania szkła w kolorach z metalem. Praca była trudna, wymagała wiele cierpliwości i trudu, ale dała potrzebny artyście efekt. Do dziś jest on jedynym rzecznikiem i wyłącznym posiadaczem tajemnicy własnej metody łączenia metalu i szkła w organiczną całość kompozycji.

Barwna, lśniąca powierzchnia obrazów Knappa przypomina emalię, jest jednak od niej znacznie odporniejsza. Nie odpryskuje nawet przy uderzeniu młotkiem. Łączenie ze sobą obu tworzyw odbywa się w temperaturze 2 000 stopni C.

Artystyczna droga malarza nabiera niezwykłego rozmachu i blasku. Stała się ona wyrazem swego rodzaju rewolucji malarskiej, a jednocześnie nowej epoki. Obrazy Knappa znajdują się dziś w licznych galeriach na obu półkulach.

Jedną z jego większych prac, o której pisała prasa całego świata, było ozdobienie dworca na lotnisku w Nowym Jorku. O niezwykłych rozmiarach tej płaskorzeźby świadczy fakt, że na pracownię artysty został przeznaczony ogromny hangar. Po rozłożonych na podłodze płaszczyznach, które malował długim pędzlem, przesuwiał się na nartach. Również i londyński dworzec lotniczy zdobią jego kompozycje. W portalu gmachu firmy „Esso” w Londynie zawieszona jest praca Knappa.

Nowoczesny hotel w Düsseldorfie może się poszczycić pięknym, pełnym barw, światła i niewysłowionego uroku abstrakcjami Knappa. Również jego pracą jest dekoracja podwoi do nowojorskiej synagogi. I choć praca ta ukończona została przed rokiem, dotąd nie została wystawiona w odrzwia, ponieważ jako niezwykle dzieło sztuki obwożona jest i pokazywana we wszystkich większych miastach Stanów Zjednoczonych.

Obecnie artysta przebywa w Wiedniu, gdzie dla nowoczesnego hotelu „Hilton” wykańcza dużych rozmiarów pracę. Dzieła Stefana Knappa są wysoko cenione. Za ozdobienie dworca na lotnisku w Nowym Jorku otrzymał około 100 000 dolarów.

Stowarzyszenie Lotników Polskich w Londynie znane jest z tego, że popiera wszelkie poczynania kulturalne, zwłaszcza sztuki piękne. Zarząd Koła Lotników zwrócił się do swojego członka Knappa z propozycją namalowania obrazu dla stowarzyszenia. I oto przyszła niespodziewana odpowiedź. Artysta, wychodząc z założenia, że jeszcze niczego nie stworzył dla Polaków, ofiarował stowarzyszeniu swą pracę. Był to isticie królewski gest wielkiego artysty.

Niezwykła wizja malarska Knappa znajduje się już w siedzibie stowarzyszenia. Składa się ona z czterech płaszczyzn. Każda z nich posiada wymiary 8x4 stopy i wazy 80 funtów. Obraz ma tytuł „Ruch w przestrzeni”. Jest to pojęcie przestrzeni w interpretacji artysty, byłego lotnika.



Fotografia nie może nawet w przybliżeniu dać wyobrażenia o tej kompozycji. Brak na niej niezrównoważonych barw, światel i cieni, które nie służą do formowania plastycznych figur czy przedmiotów. Treścią obrazów są linie, fantastycznie barwne plamy i płaszczyzny. Całą gamą kolorów: szafiry, biel, płomienne barwy, czerń, zieleń wiążą się ze sobą w przedziwny sposób. Uzyskane kontrasty wywołują niezwykle, urzekający efekt.

Obraz ten po odnowieniu Klubu Lotników zawisnie na głównej ścianie baru. Na uroczystość odsłonięcia, która nastąpi wczesną jesienią br., zaproszeni zostaną liczni goście, znawcy i krytycy oraz przedstawiciele prasy. Zdaje się, że będzie to jedyny bar na świecie ozdobiony tak pięknym i oryginalnym dziełem sztuki.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 25.05.1963

## POLSKA ARCHITEKTURA W SZKICACH JERZEGO FACZYŃSKIEGO

Otwarta w salach Polskiej YMCA w Londynie wystawa Jerzego Faczyńskiego obejmuje wybór 58 rysunków na temat polskiej architektury, czarno-białych i w kolorze. Reprezentują one tylko drobną część studiów starej polskiej architektury oraz nowych, projektów Faczyńskiego<sup>101</sup>.

Pod względem ilościowym i tematycznym główny nacisk położony został na przegląd architektury dawnej. W rysunkach tych i studiach widzimy jakby w nowym świetle drewniany gród Bolesława Chrobrego, nazwany przez artystę „Chrobrzysko”, obronne kościoły romańskie, zamki i pałace renesansowe, barokowe i rokokowe, dwory i dworki klasyczne, rezydencje wiejskie, architekturę miejską i małomiasteczkową, prowincjonalną, kresową, z kapliczkami przy drogach polnych i w gajach. Faczyński z całą świadomością pielgrzymuje do Soplicowa i zagłębia polski antyk architektury, szukając w nim swoistej ekspresji, jej kolorytu europejskiego, monumentalności i sztuki ludowej.

W twórczości rysunkowej Faczyńskiego możemy wyróżnić kilka kolejnych faz.

Okres pierwszy to poszukiwania w portretach imaginacyjnych architektury, którą monumentalizuje, opierając się na starannych studiach. Najbardziej reprezentatywnym dziełem tego okresu jest jego książka rysunków wydana przez Uniwersytet w Liverpoolu p. t. *Studies in Polish Architecture*, wydana w 1943 r.

W drugim okresie, od połowy lat pięćdziesiątych, Faczyński przetwarza swoje teoretyczne rozważania rysunkowe na temat tradycyjnej architektury na nowoczesne koncepcje architektoniczne. Ten nurt znalazł wyraz w tece pt. *Kościół i kaplice nowego Podhala*, w której określenie „nowe Podhale” artysta zainicjował świadomie, żeby odróżnić w ten sposób swoje nowe idee architektoniczne od istniejącej architektury na „starym Podhalu”. Wszystkie rysunki z tego okresu to projekty oryginalne w przykładach kościołów drewnianych, kaplic i kapliczek, które poddane zostały transpozycji nowoczesnego myślenia, materiału i techniki. Założeniem Faczyńskiego było wyluskanie i zespolenie żywych treści tradycji, poddając je nowemu sformułowaniu architektonicznemu. Ta droga od imaginacyjnego realizmu do stylizowania doprowadziła do projektu słynnego dziś wielkiego okrągłego kościoła w opactwie benedyktynów w Leyland pod Liverpool.

Punktem wyjścia studiów Jerzego Faczyńskiego nad polskim antykiem był Zakład Architektury Polskiej na Politechnice Warszawskiej, gdzie w ostatnich latach przed-

wojennych studiował u profesora Oskara Sosnowskiego i Zbigniewa Dmochowskiego architekturę polską, nowoczesne projektowanie u profesorów Lalewicza, Bolesława Szmita i Bogdana Pniewskiego, zaś rysunek u prof. Zygmunta Pniewskiego. Studia architektoniczne uzupełnia równolegle malarskimi, najpierw u swego ojca, Mariana Faczyńskiego (ucznia Jacka Malczewskiego, Fałata i Axentowicza), a później u formistów, Leona Dołżyckiego i Henryka Gotliba. W latach przedwojennych odbył z ramienia Zakładu Architektury Polskiej wyprawę do rejonu Beskidów, na Orawy i Łemkowszczyznę, robiąc pomiarowe rysunki inwentaryzacyjne starej drewnianej architektury.

Świat Jerzego Faczyńskiego to nie tylko świat starych kościołów drewnianych, zamków, synagog, ratuszów i pałaców renesansowych czy barokowych. Obok niego żyje on w świecie praktycznej współczesnej architektury, która uprawia w Anglii z powodzeniem. Faczyński jest projektantem 49 kościołów, które zostały zrealizowane w Anglii w okresie powojennym, m. in. w East Acton w Londynie, w Southall, Bedford i Leyland. Z końcem lutego br. biskup Holland konsekrował zaprojektowany przez Faczyńskiego kościół pod wezwaniem św. Łukasza w Salford pod Manchesterem, zaś 17 marca została rozpoczęta budowa nowego kościoła w Leeds, również projektu Faczyńskiego.

Piękno architektury polskiej jest od dawna znane. Jej kształt i profil opiewali w swoich rysunkach malarze i architekci jak Vogel (1764–1826), Canaletto, Smuglewicz, Norblin, Orłowski, Piwarski i architekci, jak Stanisław Noakowski, prof. Bogdan Pniewski, Szparkowski, Knotte, Wierzbicki i Maciej Nowicki.

Faczyński nie oddziela się od tej tradycji. W każdym ze swych rysunków daje jakby monografię typów architektury polskiej i intuicją, popartą wiedzą, chwyta jej charakter, styl i wyraz.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 5.04.1969

## Józef NATANSON

### O PROPAGANDĘ SZTUKI POLSKIEJ

W „Dzienniku Polskim” z dn. 15 marca, ukazał list do Redakcji p. A. R. Kłobukowskiego, wskazujący na rzekome zaniedbania propagandy polskich sztuk plastycznych i „folkloru”.

Można stać na stanowisku, że propagandę sztuki należało znacznie bardziej rozwinąć, niż to się udało dotychczas dzięki wysiłkom poszczególnych osób, oraz czynników rządowych – nie wolno jednak twierdzić, że nic w tej dziedzinie nie zrobiono.

Szkoda, że autor listu nie zadał sobie trudu zapoznania się z faktycznym stanem rzeczy. Wystarczyłoby, gdyby przeszedł przez Bond Street w Londynie, gdzie w chwili obecnej odbywają się dwie wystawy polskie, a mianowicie: w salonie Frank Patridge & Sons, 144, New Bond Street, „Wystawa Polskiej Sztuki” na rzecz „British Fund for Warsaw”<sup>102</sup>, oraz w Galerii Wildenstein & Co., 147, New Bond Street, „Wystawa malarska Feliksa Topolskiego”<sup>103</sup>; o kilka zaś domów dalej na „Wystawie malarstwa religijnego” można zobaczyć dwa obrazy Adama [Kossowskiego], z których jeden był nagrodzony na konkursie<sup>104</sup>.

Zamiast pisania gołosłownych insynuacji o pracowniach urządzonych „z pewnością znacznym sumptem”, można było zwrócić się po wiadomości do Wydziału Propagandy Artystycznej Ministerstwa Informacji i Dokumentacji. Dowiedziałby się p. Kłobukowski, że już w listopadzie 1940 roku odbyła się wystawa sztuki polskiej w Glasgow<sup>105</sup>, rozpoczynając nieprzerwany szereg wystaw, odczytów i publikacji. W 1941 roku, dzięki inicjatywie kapitana O. Jastrzębskiego, Szkoła Akademicka oddała polskim malarzom całą salę na dorocznej wystawie. Odtąd corocznie Polacy wystawiają na R.S.A.

Ogółem w W. Brytanii po dzień dzisiejszy było przeszło pięćdziesiąt wystaw sztuki polskiej lub takich, na których sztuka była specjalnie uwzględniana.

Między innymi mieliśmy wystawy: Gotliba, Żuławskiego i Kopera w Londynie, Topolskiego w Londynie, Wandy Ostrowskiej w Londynie, Malarek Polskich u Harrodsa w Londynie, wystawy „Malarzy polskich obecnie w W. Brytanii”, w Edynburgu, Bristolu, Blackpoolu i Sheffield.

Wystawy „Malarzy Żołnierzy” w 22 miastach W. Brytanii<sup>106</sup>; rzeźby papierowej T. Lipskiego w Londynie i Dundee, wystawa A. Kossowskiego – „Polish Soldier’s Journey” w Londynie<sup>107</sup>, Aleksandra Żywa w Edynburgu. Obszerna ogólna wystawa informacyjna „Poland”, która objechała 10 większych miast W. Brytanii, ma duży dział poświęcony dawnej i współczesnej sztuce reprodukcji fotograficznej. Wystawy ogólne mniejsze, wykonane w 8 egzemplarzach i będące w stałym objeździe, mają jedną tablicę poświęconą sztuce. Zorganizowana przy udziale Stow. Architektów, wystawa „Architektury Polskiej”, była pokazana w 12 miejscowościach. W Edynburgu odbyła się „Wystawa Sztuki Ludowej i Tkanin”. Sztuka ludowa jest również uwzględniana w reprodukcjach fotograficznych na wszystkich wystawach ogólnych.

Niezależnie od tych wystaw czysto polskich, dzieła polskich artystów były pokazywane na licznych wystawach zbiorowych ogólnoaliantkich, oraz na salonach ogólnych w Szkocji i Anglii.

Szereg prelegentów spośród artystów wygłosiło ponad trzydzieści odczytów o sztuce polskiej, korzystając z 350 przezroczy specjalnie do tych odczytów przygotowanych.

Materiał do wystaw o sztuce polskiej dawnej i obecnej (fotografie) został wysłany do Brazylii i Bombaju, a Kanadę objeżdża wysłana z Londynu „Wystawa dzieł sztuki współczesnej” w oryginałach. W chwili obecnej jest w objeździe w W. Brytanii zbiorowa wystawa artystów polskich w W. Brytanii, zorganizowana przy udziale Związku Polskich Plastyków, otwarcie tej wystawy w Norwich, nastąpi dnia 21 marca b.r.

Wyszła po angielsku ilustrowana, obszerna książka Gotliba o sztuce polskiej<sup>108</sup>. Miesięcznik „Studio”, który od czasu do czasu zamieszczał artykuły i ilustracje z dziedziny sztuki polskiej, poświęcił jej cały specjalny swój numer na Nowy Rok 1945 „Special Polish Issue”. To samo uczynił „The Burlington Magazin”, zapelniając cały numer na 1 Stycznia 1945 r. „Polish Number”, artykułami czołowych polskich historyków sztuki – o sztuce polskiej epoki Odrodzenia.

Ukazała się po angielsku napisana b. bogato ilustrowana broszura C. Poznańskiego o współczesnej sztuce polskiej<sup>109</sup>. Wreszcie architektura została opracowana w książce R. Sołtyńskiego *Glimpses of Polish Architecture*<sup>110</sup>.

Szereg dzieł polskich artystów został nabyty przez polskie Instytucje Państwowe oraz przez zbieraczy brytyjskich.

Trudno jest popierać sztukę ludową w oderwaniu od ludu, na obczyźnie. Niezrozumiałe są więc uwagi autora listu, dotyczące popierania „folkloru”, który nawiasem mówiąc w Polsce nie rozwijał się, lecz zanikał w ostatnich latach przed wojną.

Niestety mamy tu bardzo nieliczne okazy sztuki ludowej, a tylko oryginały, nie zaś kopie, są ciekawe. Mimo to sztuka ludowa została uwzględniona w szeregu wystaw, wydano kilka wzorów strojów ludowych, wykonano komplet lalek w strojach regionalnych.

Oto, w wielkim skrócie, dorobek naszej propagandy plastycznej, o którym mógłby się dowiedzieć autor listu gdyby naprawdę był przejęty tylko troską o propagandę malarstwa polskiego i sztuki ludowej.

\*

Z prawdziwym zadowoleniem ogłaszamy ten istotnie przekonywujący i kompetentny artykuł. Wydaje się, że z wszystkich rodzajów sztuki nasi plastyce dokonali propagandowo najwięcej, zarówno dzięki talentom osobistym, jak i owocnemu poparciu rządowemu. P. Kłobukowski niewątpliwie ucieszy się szczerze, dowiedziawszy się, że przebrał miarę w zarzutach. Czasem wielka to przyjemność... nie mieć racji.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 22.03.1945

Jan OSTROWSKI

## ŻYCIE KULTURALNE W KRAJU I NA OBCZYŻNIE: POD ZNAKIEM PLASTYKI I FILMU

*Londyn, 21 stycznia 1951.*

Nasze życie kulturalne odbywa się niejako w trzech fazach: raz dzielimy się zdobyczami między sobą, raz staramy się udostępnić nasze dobra obcym, to znów wreszcie staramy się wchłonąć i przyswoić sobie cudzy dorobek. Tym razem znaleźliśmy się niejako w trzeciej fazie i to w związku z wysunięciem się spraw plastycznych na czoło uwagi powszechnej. Jest to właśnie okres nadzwyczaj ciekawych wystaw obcych, jak Holbeina i Szkoły Paryskiej w brytyjskiej Akademii Sztuk Pięknych, Malarstwa Francuskiego XIX w. w New Burlington Gallery, Rembrandta w National Gallery i w. in. Jest nawet wystawa polskich plakatów w księgarni Foyles'a. Nie zamierzając omawiać tych wszystkich zbiorów, chcemy przejść od razu do próby zbliżenia do nas wielkiego zjawiska plastycznego, jakim jest malarstwo Rembrandta.

Zadania tego podjęła się dr K. Lanckorońska, która 17 bm. rozpoczęła cykl odczytów śródowych w YMCA, poświęconych wybranym dziełom Rembrandta, ilustrowanych przezroczami. Na pierwszy ogień poszła „Lekcja Anatomii Prof. Tulpa”, którą prelegentka wszechstronnie omówiła na tle danych biograficznych i stosunków społecznych. Uwzględniając wartości kompozycyjne tego dzieła, porównała je do podobnych mu prac ówczesnych z zakresu tzw. portretu grupowego. Pozwoliło to od razu uwypuklić w ogólnych zarysach sylwetkę tego najbardziej spirytualnego malarza holenderskiego, żyjącego przeważnie poza swym społeczeństwem. Następnny wykład zapowiedziany został na 7 II br.<sup>111</sup>

Jeśli chodzi o pokrewną dziedzinę plastyki, fotografię, to w jej zakresie rozwijają się normalnie prace koła fotograficznego przy YMCA. W ich wyniku odbędzie się 27 bm. przełożony z 5 bm. wieczór konkursowy, na którym przedstawione będą i wyróżnione najlepsze prace, nadesłane do oceny.

W dziale sztuki filmowej, opartej również w dużej mierze na walorach graficznych, pokazanych w ruchu, doszło nie tylko do wyświetlania obrazów polskich, jak film, pt. „Pod Twoją Obronę” z udziałem Paderewskiego. Pochwalić się możemy też nowymi przykładami przenikania młodych artystów polskich do sztuki filmowej. Najpierw więc wymienić należy p. Gwido Boruckiego, który, występując już pod pseudonimem Lorraine, otrzymał teraz poważniejszą rolę w nowym filmie angielskim. Równocześnie p. Janina Katelbach<sup>112</sup> zaangażowana została do odegrania drugiej roli w filmie hiszpańskim. Najpierw przewidziany był jej udział tylko w wersji angielskiej, ale potem powierzono jej również rolę w wersji hiszpańskiej. P. Katelbach wyjechała natychmiast przez Paryż do Madrytu, gdzie rozpoczęło się już nakręcanie tego filmu.

Wracając do wspomnianej wystawy polskich plakatów u Foyles'a, na którą składa się około 80 eksponatów przeważnie z lat dawniejszych, nieprzekraczających 1949, nasuwają się co najmniej dwie uwagi: że wystawa ta, przypominając o istnieniu doskonałych polskich grafików, którzy swe najlepsze osiągnięcia uzyskali już przed wojną, pod względem doboru tematyki świadczy o wzmagającym się nacisku

reżymowym na życie artystyczne w Kraju<sup>113</sup>. Nagromadzono więc przeważnie afisze teatralne lub o innych imprezach kulturalnych, których charakter i zakres został ograniczony do zadań ściśle związanych z propagandą komunistyczną. Oczywiście wystawa nie odzwierciedla właściwych nastrojów i dążeń kraju. Szkodliwość tej imprezy łagodzi fakt, iż sale wystawowe świecą pustkami i wystawa sama nie wzbudziła zainteresowania wśród publiczności londyńskiej.

„Orzeł Biały” 1951 nr 4

## ŻYCIE KULTURALNE W KRAJU I NA OBCYZŹNIE: POWIEW WSPOMNIENÍ

Londyn, 18 lutego 1951.

Powiew wspomnień, nie zawsze zresztą osobistych, rozpoczął po zilustrowaniu w Tate Gallery 11 bm. „Problemów literackich w malarstwie” prof. M. Szyszko-Bohusz na urządzonym tegoż dnia w YMCA przez Związek Ziem Północno-Wschodnich odczycie pt. *Sztuka w Wilnie*, a zamknął 16 bm. w „Ognisku” wykładem zorganizowanym przez Społeczność Akademicką USB pt. *Norwid jako plastyk*. Uroki artystyczne Wilna, zakłète w architekturze i życiu mieszkańców, oraz tajniki talentów wciąż niezgłębionego poety i plastyka znalazły w prelegencie doskonałego rzeczownika.

Przy sposobności należy zaznaczyć, że niezwykle ruchliwa działalność prof. Bohusza-Szyszki, rozwijana na marginesie jego pracy malarskiej i pedagogicznej, rozciąga się i poza granice Londynu. Świadczył o tym jego odczyt pt. *Kryteria wartości w sztuce*, wygłoszony ostatnio w Edynburgu, gdzie również mówił p. Józef Poniatowski o zagadnieniach polskich na tle bieżących wydarzeń międzynarodowych.

Kopalnią wspomnień czysto osobistych był odczyt Michała Pawlikowskiego *Kornel Ujejski a środowisko medyczne*. W zagajeniu p. Guenther mówił o prelegencie jako o spadkobiercy tradycji kulturalnej 5 pokoleń właścicieli Medyki i kierownika Instytutu Kultury Polskiej na uchodźstwie. W ramach zadań instytutu, do których należy krzewienie wiedzy o polskim dorobku kulturalnym, p. M. Pawlikowski przypomniał związki łączące Medykę m. in. z Cyprianem Norwidem i zatrzymał się dłużej nad sylwetką Kornela Ujejskiego jako „zapoznanego proroka” i poety-oryginała, za jakiego go uważało najbliższe otoczenie.

Na wieczorne urządzone 15 bm. przez Związek Dziennikarzy RP. w Klubie Białego Orła” St. Mackiewicz mówił o swych wrażeniach z ostatniej podróży do Niemiec, podkreślając ich rozbieżność polityczne i tendencje pacyfistyczne oraz odmienny sposób odnoszenia się do nich St. Zjednoczonych i W. Brytanii. W dyskusji zabierali głos pp. Z. Stahl, Szembek, Dzieduszycki i Benedykt.

Daleko w przeszłość natomiast sięgnął swym tematem prof. T. Sulimirski, który mówił 15 bm. w YMCA nt. *Ziemia Polski około 500 lat przed N. Chr.* Dał przy tym obraz ścierania się kultur (Łużyckiej, Scytyjskiej i Sarmackiej) na tym samym słowiańskim podłożu demograficznym.

Rozmach, jaki zaznaczył się w naszym życiu plastycznym, nie ograniczył się do już zanotowanych wydarzeń. Trzeci z rzędu odczyt dr K. Lanckorońskiej 14 bm. w YMCA poświęcony był krajobrazowi Rembrandta. Mówiąc o źródłach rozkwitu tego rodzaju malarstwa, prelegentka wskazała na rolę motywów metafizycznych, związanych z poglądami scholastycznego tomizmu na przyrodę i jej stosunek do

sztuki. Odczyt był szczególnie bogato ilustrowany przezrociami z malowideł, rycin i rysunków Rembrandta, którego twórczość w tym zakresie miała wielkie znaczenie odkrywcze i wpływ na późniejsze epoki.

W Hanover Gallery otwarto wystawę obrazów olejnych art. mal. Jana Le Witt. Jest to dorobek nowego okresu twórczości dobrze znanego artysty polskiego z jego licznych prac graficznych czy ilustracyjnych, wykonanych w spółce, która występowała pod firmą Lewit i Him. Wystawa potrwa od 14 bm. do 10 marca br.

Znany z wielu prac graficznych dla 2. Korpusu W. Szomański, przebywający obecnie w Londynie, otrzymał na międzynarodowym konkursie na rok 1950 za najlepszą witrynę okienną, ogłoszonym przez amerykański miesięcznik fachowy „Display World”, medal brązowy za ogólną twórczość w tej dziedzinie. W konkursie brało udział 2567 uczestników z całego świata.

Co do przejawów w innych dziedzinach, brak miejsca pozwala nam tylko wspomnieć, że omówiona już sztuka Z. M. Jabłońskiego pt. *Dziwna zbrodnia Marka Pokory* została ponownie odczytana 8 bm. w Domu Kombatanta przez zespół aktorów ZASP. Witold Małcużyński grał z orkiestrą symfoniczną 20 bm. w Albert Hallu w Londynie, a 22 bm. w Town Hallu w Wimbledonie. Dnia 8 marca zaś odbędzie się w Central Hallu w Londynie koncert W. Niemczyka (skrzypce), M. Nowakowskiego (bas) i J. Kropiwnickiego (fortepian).

„Orzeł Biały” 1951 nr 8

## POLSKIE ŻYCIE KULTURALNE. ROZKWIT DZIAŁALNOŚCI PLASTYCZNEJ

Znów jak z rogu obfitości posypały się owoce działalności polskich artystów najróżniejszego autoramentu.

Z regularnością dobrze nakręconego zegarka odbywają się co dwa tygodnie zebrania artystów w swobodnym klubie, zapoczątkowanym przez Władysława Szomańskiego, obejmującym też i przedstawicieli literatury, prasy i innych dziedzin działalności kulturalnej. Ostatnio zebrano się w sali bibliotecznej Polskiej YMCA<sup>14</sup>.

Wysłuchano przede wszystkim odczytu prof. Mariana Bohusza-Szyszki o Cezannie, w 50-lecie jego śmierci. Prelegent przedstawił znakomitego malarza francuskiego jako punkt zwrotny w 600 letnim boju malarstwa europejskiego o interpretację przestrzeni w kompozycjach malarskich. Od niego wyszły potem wszystkie nowoczesne szkoły malarskie<sup>15</sup>.

\*

Wyraz najnowocześniejszych przejawów twórczości plastycznej otrzymali i słuchacze na wykładzie, który w kilka dni później miał angielski malarz i krytyk plastyczny, p. Denis Bowen, w języku angielskim pt. *Integration of Arts* (Zespoleństwo sztuki). Odczyt ten podany był w nowej formie, mianowicie słowa prelegenta nagrane były na tle muzyki na taśmie i nadawane na salę, gdy w tym samym czasie prelegent ilustrował swoje wywody, rzucając na ekran z epidiaskopu kolorowe reprodukcje obrazków. Były to prace tzw. „New Vision Group”, do której należą nie tylko tacy malarze jak prelegent i F. Wilson, ale również i malarze polscy, jak Halima Nałęcz<sup>16</sup>. Jest to typ malarstwa abstrakcyjnego lub półabstrakcyjnego, mający być odpowiednikiem wyobraźni wieku atomowego, otwierającego zupełnie nowe perspektywy

w przedstawianiu i oglądaniu otaczającego świata. Prelegent mówił przy tym o wpływie, jakie mają nowoczesne przyrządy na urabianie się wizji przedmiotów mikrokosmosu. Ilustracje przeplecione były nagranyymi utworami muzyki abstrakcyjnej amerykańskiego kompozytora Stanleya Kentona. Całość stworzyła niezwykle atmosferę, która udzieliła się obecnym i za którą gorąco dziękowali prelegentowi. P. Bowen zyskał sobie dodatkową sympatię polskich słuchaczy, poprzedzając właściwy wykład dłuższym ustępem wypowiedzianym po polsku. Jakkolwiek sam nie włada językiem polskim, dzięki wysiłkowi fonetycznemu odtworzenia wypowiedzianych słów potrafił i w tym zakresie stworzyć dość zrozumiałą i przekonującą złudę rzeczywistego wyrażania się w obcym sobie języku.

\*

Nie tylko wydarzeniem towarzyski, ale rzetelnym wydarzeniem artystycznym była wystawa obrazów Halimy Nałęcz otwarta w ub. tygodniu na Bond Street w Walker's Gallery przez znaną kolekcjonerkę i protektorkę artystów malarzy, Miss E. Damoglou<sup>117</sup>. Na wystawę złożyło się ok. 40 prac, utrzymanych niemal wyłącznie w czystym charakterze abstrakcyjnym. Jest to wynik pracy ostatnich 15 miesięcy. W tym tak zwykle kontrowersyjnym rodzaju malarstwa p. Nałęcz wykazała nie tylko już bardzo daleko posuniętą dojrzałość artystyczną, ale również i wielki rozmach, i przekonujące walory.

Jak słusznie powiedziała w zagajeniu p. Damoglou, malarstwo jej jest nie tylko podniecające, ale i pełne radości życia. Nie daje ono odwzorowania przedmiotów, jakkolwiek w niektórych płótnach są do tego aluzje, jak np. „Ptaki w oknie” lub „Richmond na wiosnę”, stara się natomiast kolorami i kształtami plam oddać różny stan duszy, jak np. „Hołd Mickiewiczowi” lub „Furioso”. Do najdojrzalszych zaliczylibyśmy kompozycję czysto geometrycznych plam o głębokiej tonacji, pn. „Złoty deszcz”. Obraz ten był jednym z sześciu, które zostały zakupione w pierwszym dniu wystawy. Świadczy to o rzeczywistym zainteresowaniu, z jakim spotykała się wystawa, zwłaszcza, że 4 z nich poszły do rąk kolekcjonerów, a dwa zakupili malarze.

\*

Wystawę tę poprzedziło otwarcie również w Domu YMCA pokazu 50 prac fotograficznych p. E. Baziuka<sup>118</sup>. Z nich 27 wystawionych było już na wystawach angielskich lub zagranicznych. Poza tym brał udział w 4 wystawach polskich. Artysta-fotograf wykazuje wielkie opanowanie w szerokiej gamie ujęć i wielkiej różnorodności tematów technik fotograficznych i osiąganie raz po raz efektów artystycznych. Obok portretów na wystawie widnieją liczne nastrojowe krajobrazy, zakątki architektury miejskiej, jak również martwe natury, jak liście czy inne przedmioty, z których wydobyty został ich swoisty urok plastyczny.

\*

Z pogranicza czystej plastyki i sztuki stosowanej są ceramiki Stanisława Reychana, które oglądać można obecnie w kilku punktach Londynu. Jeden pokaz odbywa się w marcu br. na kiermaszu sztuki stosowanej w firmie Heal & Son Ltd. Na Tottenham Court Road. Po studio ogrodowym na St. John's Wood oprowadzał wycieczkę do pracowni ceramicznej artysty prof. Bohusz-Szyszko. Prace p. Reychana wykazują dużą zręczność techniczną i poczucie nowoczesnego smaku<sup>119</sup>.

„Orzeł Biały” 1956 nr 11



## POLSKIE ŻYCIE KULTURALNE: RUCH PLASTYCZNY I ODCZYTOWY

Dwie czołowe galerie polskie: Grabowskiego i Drian (Halimy Nałęcz) udzieliły równocześnie gościny każda co najmniej pół tuzinowi artystów angielskich<sup>120</sup>. Ta niewątpliwie nieuzgodniona zbieżność w działalności obu galerii, poza swym wydzwiciem czysto organizacyjnym, ma również szczególną wagę jako skondensowany przegląd skrajnych kierunków w sztuce tuziemców. Jednocześnie jest wyrazem włączenia się polskiego życia plastycznego w angielskie życie plastyczne do tego stopnia, iż galerie polskie mogą być gospodarzami goszczącymi dzieła... Anglików, gospodarzy kraju, w którym działają polskie galerie.

Rzecz jasna i oczywista, że Drian Gallery nie sprzeniewierza się swej naczelnej zasadzie, aby propagować przede wszystkim, jeśli nie nawet wyłącznie, sztukę abstrakcyjną. Niemniej poprzez tę abstrakcyjność, jak się można przekonać na ostatniej wystawie, co raz bardziej prześwitują elementy pewnej przedmiotowości, rzeczowego, choć bynajmniej jeszcze nie figuralne. Tak więc w obrazach Crowe'a (16 capuchos), 35-letniego malarza przebywającego stale w Hiszpanii, jak i w pracach malarzskich Kenneth Coutts-Smitha, znanego z licznych wystaw w Anglii i zagranicą na przestrzeni lat od 1954 do 1962, coraz mniej widzi się form czysto geometrycznych, a coraz więcej kształtów o znamionach tworców organicznych. Wydawałoby się, że przy całej subtelności efektów kolorystycznych te abstrakty nasycaly się powoli jakąś życiową treścią, choć nie znaczy to, aby między elementami czystej formy i konkretnej treści nie trwała jeszcze cicha, ukryta walka w świadomości twórców.

Dalsza grupa artystów połączona jest wspólną pasją do eksperymentowania w nieortodoksyjnych materiałach plastycznych. Chwilami przechodzą z dziedziny czystego malarstwa do kolorowanej formy przestrzennej i tu znów zarysowuje się zbliżenie tematu malarskiego od czystej kombinacji abstrakcyjnej kolorów do wyobrażenia jakiegoś mniej lub bardziej sprecyzowanego przedmiotu. U Michała Edmondsa, ur. w 1926 r., który w r. 1953 zdobył dyplom architekta, a jeszcze bardziej u Rodereicka Hanlana, który od architektury przeszedł do malarstwa, mamy do czynienia z połączeniami wszelakich kształtów technicznych, których elementami są m.in. stare lampki radiowe, a to wszystko, aby osiągnąć np. efekt rodzaju wielocylindrowego lotniczego motoru gwiazdzistego, jak to ma miejsce w obrazie zatytułowanym: „Podróż odkrywca”. Obok tego mamy wyraźne plany urbanistyczne, jak w subtelny kolorystycznie obrazie, nazwanym: „Portret miasta”. Kompozycje Hanlana mają bardziej zarysowane kształty geometryczne, ale przez nie odbiegają więcej od zarysów przedmiotów, jak na to wskazują tytuły kilku kompozycji: „Muzyka I. II i III”, opartych na kształtach zawartych w instrumentach smyczkowych czy tylko strunnych. Najszerszą gamę efektów osiąga w zakresie tych poszukiwań Derek Southall, ur. w 1930 r., który kształcił się artystycznie m. in. również i w Berlinie. Najznamienniejszą wydaje się jego kompozycja pt. „Groźba” (Imminent). Z tej szóstki najprostsze efekty osiąga Peter Lowe, ur. w 1938 r., wykładowca z Szkoły Artystycznej w Leeds, w swych płaskorzeźbach typu wycinanek laubzegą o jednolitej jasnej tonacji.

Równocześnie można oglądać jeszcze retrospektywną wystawę pierwszego nowoczesnego abstrakcjonisty, za jakiego uchodzi obecnie Belg Joseph Lacasse (ur. 1894), w którego dziełach kubizm, figuracjonizm i abstrakcjonizm są blisko ze sobą

połączone. Ulegał on wpływowi Cézanne'a, Picasso i Delaunay'a, sam inspirując wielu artystów w Belgii i we Francji. Oglądając jego obrazy przekonywamy się jak już stary jest ten najnowszy z kierunków w malarstwie.

Wystawa u Grabowskiego obejmuje 7 artystów. Jakkolwiek nie tworzą zorganizowanej grupy, reprezentują jakby nowy kierunek w malarstwie, który po pierwszej ich wystawie nazwany został „neo-dadaizmem” lub „pop-art”. Reprezentują go dziś Derek Moshier, ur. w 1939 r., który zaledwie ukończył swe studia artystyczne, David Hockney, ur. w 1937 r., również należący do najmłodszego pokolenia artystycznego, chociaż zdołał już zdobyć nagrodę za swe prace, Allen Jones, ur. w 1937 r., nauczyciel w jednej z szkół artystycznych, mający za sobą kilka wystaw, Peter Phillips, ur. w 1939 r., który ma również już kilka pokazów swych prac za sobą, Max Shepherd nieco starszy, bo ur. w 1936, który jest już również wykładowcą w szkole artystycznej, Norman Toyton, ur. w 1939 r. choć ukończył studia w r. 1960, wystawia już corocznie od 1957 r., i Brian Wright, ur. 1937 r. który ukończył Royal of Art w 1962 r. i wystawia już od 1958 r.<sup>121</sup>

Staranie wydany katalog z tej wystawy otwiera artykuł krytyczny Jasi Reichardt, którą można na jego podstawie nazwać teoretykiem tego kierunku, stawiający sobie za cel, jak sądzić z tytułu, *Dążenie do określenia nowej wizji*. W tym komentarzu do wystawy powtarzają się określenia w rodzaju „ironia”, „satyra”, nie „bunt”, ale i nie „zgoda”, nie „odrzuć i nie „przyjęcie. Jest to zatem postawa społeczna i filozoficzna w stosunku do świata, która wyraża się kombinacjami plastycznymi wskazującymi na stosunek malarzy do swego otoczenia zarówno przyrodniczego, jak i społecznego. Nic zatem dziwnego, że do wypowiedzenia się w tym kierunku malarze używają takich rekwizytów, jak pasta do zębów, fantastyczne talie kart, zniekształcone figurki ludzkie, itp., tematy łączone trochę surrealistyczną metodą, a trochę *à la dada*. Z zachowaniem pewnych elementów sztuki abstrakcyjnej jest to raczej sztuka tematyczna, w której jest się wyraźnie świadkiem, jak treść życiowa, temat, rozbija formę, często wręcz niweczy ją na rzecz czegoś, co robi wrażenie rebusów, kpiny i prowokowania widza, i jak się zdaje w swym stadium obecnym może mieć chyba tylko ten pozytywny sens, iż próbuje wprowadzić na płótno malarskie nową gamę przedmiotów lub tematów, bez wybitnego na razie wyniku artystycznego.

Niemniej cokolwiek by się sądziło o pokazanym w obu galeriach polskich młodym malarstwie angielskim, trzeba stwierdzić jedno, iż odbiło się ono od wielu nieporadności rodzimego malarstwa z ubiegłej epoki i toruje sobie samodzielne ścieżki, względnie zajmuje już równorzędne miejsce z sztukami innych krajów, jak również z wynikami osiąganymi m. in. przez malarzy polskich.

Z niezmierną wytrwałością dr M. Falk prowadzi swą akcję odczytową na tematy związane z geopolitycznym położeniem Polski i jej roli w obecnym przełomie dziejowym. Temu ostatniemu tematowi poświęcony był jego wykład w sali Kół Oddziałowych SPK urządzony przez „Pogoń”. Przyczyny katastrofy dziejowej, której ofiarą padła Polska, prelegent widział nie tylko w przesłankach ideowo-prawnych, występujących w konflikcie między liberalnym Zachodem i despotycznym Wschodem, ale i w przesłankach geofizycznych, wynikających z rozmieszczenia nierównomiernego obszarów produktywnych i terenów o szczególnym znaczeniu strategicznym. Przy tej sposobności zreferowane zostały poglądy w tym względzie wybitnego geografa brytyjskiego sir Halford Mackindera (1861-1947), propagującego koncepcję międzymorza, w którym Polsce przypada rola „politycznego półwyspu Zachodu we wschodniej Europie”.

„Orzeł Biały”, 23.08.1962

## HILARY

Uroda boksera. Uśmiech cherubinka. Malarz. Nazywa się Krzysztofiak, ale wystawie swe prace pod imieniem chrzestnym: Hilary. Ma lat czterdzieści siedem. Jest Ślązakiem w myśli, w mowie i w uczynkach. Od kilku lat tworzy na obczyźnie.

W r. 1953, kiedy w malarstwie polskim zalecano heroiczny „traktoryzm” i popłuczyny pseudomonumentalnego akademizmu „made in Russia”, w katowickiej „Grupie ST.” (pozostającej pod wpływem Strzemińskiego) buntował się przeciw socrealistycznym chomątom. „Dynamiczny talent, świeży, odkrywczy, agresywny” – pisał o nim tygodnik „Po prostu” w okresie „odwilży”. Także i warszawski „Przegląd Kulturalny” w kilka lat później, oceniając wystawę „Piętnaście lat malarstwa polskiego” w Muzeum Narodowym, chwalił Hilarego, kota chadzającego swoimi drogami, za odwagę własnego widzenia świata i urzeczenia organiczną „morfologią”, która ujawnia się szczególnie w cyklu „Metamorfozy” (wariacje wokół swoiście „deformowanej” czy też „reformowanej” anatomii ludzkiego ciała – pojawia się przy tym motyw transplantacji) – pisali później krytycy w Holandii, w Niemczech, w Szwajcarii, w Ameryce. (Znamienne że pewien działacz chadecki w Monachium, opiekun miejskiej galerii, kazał kilka prac Hilarego pozdejmować ze ścian na kilka godzin, gdy dowiedział się, że przez sale przechodzić będą przybyłe z prowincji delegatki na walny zjazd bawarskiej ligi kobiet). Recenzent „Süddeutsche Zeitung” dopatruje się w obrazach emigracyjnego malarza „nuty mistycznej, znamiennej dla plastyków wschodnio-europejskich”, zwłaszcza w tych pracach, które poczęły się z fascynacji pojęciami „kosmos” i „genesis”. Krytyk „Rheinische Rundschau” pisze o „makabrycznym pięknie” turpisty. O malarstwie Hilarego ukazują się nieraz w obcej prasie uwagi, podyktowane gotowymi wzorcami w rodzaju: skoro artysta pochodzi z Polski, tym samym jest witalny, sensualny, biologiczny, romantyzmem podszyty itp.

O malarstwie jak o zieleni: można nieskończenie. Znamy recenzenta, który pisząc o Polakach, z reguły przypomina sobie Chopina i ułanów. Aliści Franz Spelman w swym szkicu o malarstwie Hilarego zauważa że „hieratyczna kompozycja, dzielectwo słowiańskie, blask ikony, ewokacja podświadomości, rzemieślnicza wirtuozeria przesycone są nie tylko magią, ale i racjonalną ironią”. W programie wystawy<sup>122</sup> Hilarego w Galerie Christoph Dürr, (w sławnej Stuck-Villa) Sławomir Mrożek, przyjaciel malarza, pisze kokieteryjnie, że nie jest pewien, czy on sam jest artystą, ale nie ma najmniejszych wątpliwości, że jest nim Hilary. Sporo komplementów zebrał Hilary również po swojej wystawie<sup>123</sup> w Seaton Hall University w New Jersey. Niełatwa to sprawa zorganizowanie ekspozycji malarza, za którym nie stoi mecenat państwowy ani społeczny. Chociaż plastyk i muzyk tworzy w języku, jeśli się można tak wyrazić, międzynarodowym i w odróżnieniu od pisarza nie potrzebuje przekładu, to jednak praktyka pokazuje, że droga artysty-plastyka na emigracji do międzynarodowego rozgłosu nie jest łatwa. Prasa krajowa przemilcza zagraniczne sukcesy Hilarego, odkąd osiadł w Monachium, gdzie ceniony jest przez miejscowe środowisko artystyczne zarówno jako malarz, jak i scenograf. Mówiło się kiedyś: nikt nie jest prorokiem we własnej ojczyźnie. Można by dziś zmodyfikować to porzekadło: nie możesz być godnym pochwały artystą, skoroś ośmielił się nie wrócić do domu.

„Orzeł Biały” 1974 nr 1472

## Mieczysław PASZKIEWICZ

### PUSTELNIK Z PADDINGTON'U

Reprodukcje rysunków ze *Szkiecownika kresowego* Mariana Kratochwila mogą niejednemu sprawić niespodziankę<sup>124</sup>. Ten wybitny malarz polski, przebywający od wielu lat w Londynie, jest niemal zupełnie nieznan. Doprawdy nie wiadomo, czemu ów zadziwiający fakt przypisać. Czy jego skromności? Czy dumie? Czy wreszcie niezdarności, gdy o rzeczy tego świata chodzi?

Zamiast odpowiedzi na te pytania chciałbym raczej rzec coś o człowieku, który je wywołał. I tu znowu nastroczają się jednak trudności. Bo może zacząć by należało od jego zdumiewającej, wręcz staropolskiej gościnności? Może od opisu studia, którego okno wychodzi na dom poety: Browninga a kąć każdy i ściana przyciąga oczy obrazami artysty i jego przyjaciół (wśród których pierwsze miejsce zajmuje zmarła przed kilku laty Ethel Walker), rzeźbami, sztychami mistrzów japońskiego drzeworytu, wielką ilością książek? Może wreszcie przypomnieć tematy rozmów, przerażających się w namiętne spory – nieoczekiwane wypływających na czyste wody porozumienia?

Najlepiej może, oparłszy się wszystkim pokusom, zacząć od początku, to jest od miasta Kosowa na Huculszczyźnie, w którym roku Pańskiego 1906 przyszedł na świat przyszły artysta. Młodość spędził we Lwowie i Złoczowie, gdzie uczęszczał do gimnazjum. Zaczawszy malować, a szczególnie rysować wcześniej, po ukończeniu szkoły średniej nie udaje się jednak do Akademii Sztuk Pięknych, ale na uniwersytet lwowski, gdzie studiuje filozofię i historię. Pozostaje mimo to zawsze przede wszystkim artystą, rozwija się, zdobywa swój własny styl, wydoskonala technikę. Z tych to głównie lat pochodzą jego szkicowniki, wypełnione scenami z miasteczek i wsi polskich, wołyńskich, poleskich – gdzie postacie chłopów, zagrodowej szlachty, Ukraińców i Żydów przewijają się przez pożółkłe kartki wśród wspaniałych studiów koni – studiów zdumiewających cierpliwością i znanstwem, wśród domów z podcieniami pamiętających czasy dawnej Rzeczypospolitej. Szczególną uwagę artysta poświęcił zbożu i błotu. To ostatnie – czwarty żywioł wsi polskiej – pasjonowało go szczególnie.

Większość szkicowników pozostała w Polsce. Te – które różnymi i nieprzewidywanymi drogami dotarły do „londyńskiej Wenecji” – nad cichy kanał paddingtoński stanowią, obok swojej wartości artystycznej, zupełnie wyjątkowy dokument rzeczywistości, która już nie istnieje. Jest to zapisana ręką artysty karta życia, które już skrzepło w historię. Ostatni jego moment, jego rumianą, dojrzałą urodę – tuż przed nieoczekiwanym zachodem utrwaliło piórko i ołówek Mariana Kratochwila. Jak Norblin, a częściowo Chodowiecki zachowali nam piękno i barwność codziennego życia Rzeczypospolitej przed rozbioremami, tak on uchwycił ostatni uśmiech przedwojennych Kresów.

Gdy w 1936 roku artysta opuszczał Puczajów, Podkamień, Lwów, aby udać się do stolicy – przyjęcie do Akademii Sztuk Pięknych zbiegło się z jego wystawą w Zachęcie, uwieńczoną obok wielkiego powodzenia – brązowym medalem. Już to samo rzuca światło na jego postać i charakter: pozycję swoją zdobył dzięki wła-

snemu talentowi i pracy – do Akademii przyszedł zaś, aby się uczyć, a nie aby być uczonym.

Gdy wybuchła wojna, jako oficer rezerwy odbył kampanie wrześniową, a potem – po przeprawieniu się przez Węgry i Jugosławię – kampanię francuską, aby dobrać wreszcie w 1940 r. do Anglii.

Lata szkockie wypełnione nudnymi zajęciami wojskowymi nie były jednak dla artysty stracone: maluje, rysuje, czyta, ogląda. W tym czasie powstaje jego cykl miedziorytów „Wojna”, dziś trudny do zdobycia: kilkanaście odbitek rozeszło się nie wiadomo gdzie (sam autor nie ma już chyba kompletu), a przekreślone płyty zawędrowały do muzeum w Chicago. Najmocniejsza w tym cyklu jest „Warszawianka”. Sztych o rzadkiej sile, realizujący trud na syntezę prawdy w sztuce i historii. Nie ma tu anegdoty (w wulgarnym tego słowa znaczeniu), jest za to treść: patos walki pokazany w wielkim, tragicznym skrócie – przerośni.

Po demobilizacji Kratochwil przebywał czas jakiś w Edynburgu, aby w 1947 osiąść na stałe w Londynie. Tu przekonuje się raz jeszcze, że droga artysty jest bezustanną nauką, pogłębianiem, rozwojem. Odkrywa coraz nowe światy, w tych które znał od dawna znajduje nieoczekiwane perspektywy. Jakże inaczej widzi teraz Rembrandta, El Greco, Goyę, a przede wszystkim starożytną sztukę grecką, egipską, assyryjską, chińską.

Uważna włóczęga po Europie wydaje teraz owoce. Wśród trudności materialnych, zgryzot, zamknięty w ciasnym kółku wypróbowanych przyjaciół rozszerza swoją artystyczną wiedzę, dojrzewa. I oto tragiczny paradoks: artysta, który był doceniany w swojej młodości, teraz, gdy wartość jego dzieł wielokrotnie wzrosła, staje się – pozornie – nieznany. Jakże niewiele ludzi widziało jego ostanie rysunki i płótna, a wśród nich „Don Kichota” – dojrzały owoc wieloletniej pracy pokazujący problem, który niepokoił tak wielu artystów w zupełnie nowej, a niezwykle pięknej postaci.

Znowu wracają natarczywa pytania: Czemu to przypisać? Powodom wymienionym uprzednio? Analfabetyzmowi artystycznemu emigracyjnego społeczeństwa? Bezkompromisowości poglądów artysty – poglądów niepopularnych, cierpkich w swojej prawdziwości? Zapewne wszystkiemu po trosze.

Ale karta odwraca się. Jeśli zapomniało o Kratochwilu rozpolitykowane pokolenie gadułów, przypominają go młodzi, niewrażliwi na wrzaskliwość i reklamę, ostrożni wobec oficjalnych „mistrzów”, poszukujący prawdziwych wartości.

„Merkuriusz Polski” 1956 nr 2(70)

## PRZEDE WSZYSTKIM: „...JEŹDZIEC”

Oglądając wystawę grafiki polskiej w Galerii Grabowskiego, nie przepuszczałem, że przyjdzie mi pisać o niej recenzję<sup>125</sup>. W takiej sytuacji patrzy się nieco inaczej i odmiennie kształtuje wrażenia. Bardziej nieoficjalnie. Na prywatny użytek. Recenzent z obowiązku usiłuje zobaczyć wszystko. Często z wyraźnym nastawieniem: uprzedzeniem czy inklinacją. Stosunek taki – nieraz podświadomy – wpływa na sam sposób patrzenia. Skądinąd zwiedzając jakiś zbiór dzieł sztuki dla siebie samych, zauważamy mniej (jeśli nie w głęboki to w „szerokim” znaczeniu). Recenzent powinien zwrócić uwagę nie tylko na to, co jego samego interesuje, ale i na to także, co zainteresować może czytelników recenzji. Robi więc notatki na marginesach

katalogu w obawie, by mu jakieś przelotne wrażenie nie „ucieкло” po powrocie do domu: stara się wyrobić sobie zdanie o możliwie największej ilości eksponatów, o wszystkich – w miarę możliwości – artystach biorących w wystawie udział.

Jeżeli więc w uwagach poniższych będą rażące kogoś pominięcia, jeśli wyrażone opinie wydadzą się nazbyt osobiste, wina to (a może odrobinę i zasługa) mojej nieświadomości i czyjegós łagodnego podstęp.

Pierwsze wrażenie, jakie odniosłem, wchodząc do ładnie, pomysłowo urządzonej sal galerii, było wrażeniem czegoś znajomego, niemal swojskości. Nie wywołała go jednak bynajmniej narodowa odrębność pokazanych prac – ich polskość. Przeciwnie: tej na pierwszy rzut oka wcale nie zauważyłem. Od szeregu lat oglądałem wiele wystaw prac studenckich, urządzanych co najmniej raz na rok w londyńskich szkołach sztuk pięknych albo przez różne grupy czy kluby zrzeszające artystów. Otóż większość litografii i rycin grafików z Polski, umieszczona na którejs z tych wystaw, nie zwracałaby na siebie uwagi swoją odrębnością. Zapewne: szczególnie w wypadku wystaw szkolnych niektóre z nich wyróżniałyby się bardziej przemyślaną kompozycją, lepszym technicznie wykonaniem, ale z łatwością można by je zaliczyć do produktów tego samego artystycznego środowiska.

Jedną na razie, ale ważną cechą odrębności należy jednak zaznaczyć: a to nieoczekiwaną oszczędność koloru. Nawet litografia – technika kusząca w sposób naturalny możliwościami jaskrawości i nieoczekiwaności barwnych zestawień – wybiera tu raczej drogę ostrożną.

Wśród owej „swojskości” na londyńską modłę wyróżniają się prace Marii Hiszpańskiej. Artystka od lat znana jest – i słusznie ceniona – jako ilustratorka. Wielu miłośników rycerskiego Rolanda czy dobrego króla Artura widzi ich jej oczami. Ale drzeworyty, które obejrzeć można na wystawie, dojrzałością i siłą pozostawiają daleko w tyle ilustracje ulubionych książek. „Święty Franciszek” jest mocny mocą celowo zrealizowanego wzruszenia. Jego dobroć została trafnie przetłumaczona na język plastyki – dlatego przykuwa uwagę i przekonuje. Literacka – ktoś by rzekł: anegdotyczna – treść w niczym nie umniejsza wartości plastycznej. Przeciwnie: umiejętnie wykorzystana potęguje ją. To samo rzec by można o „Pogrzebie wrony”. Narzuca się tu porównanie z twórczością Wojtkiewicza, tak jak „Śpiąca dziewczynka” przywodzi na myśl niektóre rysunki Wyspiańskiego. Te podobieństwa nie przeszkadzają oryginalności. Hiszpańska, w przeciwieństwie do wielu artystów naszego wieku, nie zdaje się za wszelką cenę o nią walczyć. Dlatego może tak ją rzetelnie osiąga, nie wahając się często nawiązywać do tradycji.

Ale twórczość Hiszpańskiej to niejedyna radość i niespodzianka wystawy. Największa czekała mnie w bocznej sali: „Jeździec” Haliny Chrostowskiej. Artystka nie poszła drogą naśladowania swego ojca – prof. Ostoi-Chrostowskiego. Znalazła własny wyraz twórczy. Odziedziczyła jednak wysoką kulturę artystyczną oraz intuicję rasowego grafika. Uczucia, jakie wywołuje „Jeździec”, mają w sobie coś ze wzruszenia, ogarniającego nas, gdy patrzymy na gliniane figury chińskie z czasów Tang, Sung i „pięciu dynastii”. Charakteryzuje je (szczególnie co ciekawe, postacie koni i jeźdźców) niewymuszona gracia, trafne wyrażenie zjawisk, które wymykają się definicji, a stanowią ponadrozumową istotę dzieła sztuki. Ogólnikowo i niedokładnie określić by to można zrealizowaniem i umiejscowieniem wzruszenia o znaczeniu powszechnym, w sposób dostępny i jednoznaczny. Wszystko to odnosi się w dużym stopniu także do „Jeźdźca” Chrostowskiej.

Gdy uważniej rozejrzeć się po wystawie, szereg prac nabiera indywidualnego znaczenia. Wśród abstraktów-litografii Hanny Dąbrowskiej miłe w kolorze i swoistej dekoracyjności są „Pasy”.

Ładne (aby użyć tego wyklętego ze słownika „nowoczesnej” sztuki słowa) liny Stanisława Dawskiego. (Ale bo naprawdę są ładne i byłoby nieuczciwością, wspominając je, stosować unik, określając ich urodę przez omówienie). Maria Hiszpańska-Neuman, „Św. Franciszek” (drzeworyt, r. 1956).

Ciekawe osiągnięcie, warte zwrócenia uwagi, choćby już dla jakości technicznej, to metaloryty Andrzeja Rudzińskiego.

Kontynuacją tradycji grafiki polskiej międzywojennego dwudziestolecia są drzeworyty Mieczysława Jurgielewicza, nabrzmiałe od anegdoty, efektowne, o bogatym rysunku i dobrze kontrolowanej kresce.

Już po opuszczeniu sal galerii Grabowskiego zorientowałem się, że prace, które najbardziej zwróciły moją uwagę, wyszły spod palców kobiecych. Zjawisko nieoczekiwane, gdy weźmie się pod uwagę, że – mimo dawno osiągniętej emancypacji – kobiety stanowią w kołach artystycznych obóz zdecydowanie słabszy, a ich osiągnięcia nieczęsto przekraczają poziom poprawnej przeciętności.

Wystawa urządzona jest „na ludzką miarę”. Nie przygniatając ani nużąc ogromem, dostatecznie jest duża, by dać pojęcie o różnorodnych aspektach zjawiska, któremu została poświęcona. Jeśli dobór artystów i prac (dokonany przez Związek Artystów Polskich w Warszawie) przeprowadzony został trafnie, nietrudno na ich podstawie wyrobić sobie niejaki pojęcie zarówno o poziomie grafiki w Kraju, jak i o prądach nurtujących ją i kształtujących jej oblicze.

W wieloraki sposób patrzeć można na zgromadzone w sali wystawowej dzieła sztuki: bądź starając się ocenić ich obiektywną wartość artystyczną, bądź w poszukiwaniu estetycznego zadowolenia, niefrasobliwie odrzucając trudną rolę sędziego. Można także (choć nie wiem, czy należy) oceniać i klasyfikować prace artystów jako objawy pewnego procesu historycznego czy społecznego. Ale istnieje jeszcze jeden, pozornie bardzo trywialny, sposób oglądania i oceniania dzieł wedle ich przydatności w dekoracji wnętrza. Ten arcypraktyczny punkt widzenia bywa dla twórcy, materialnie, bardzo istotny – szczególnie w kraju, gdzie sztuka nie cieszy się opieką państwa i nie smuci jego wścibskością i arogancją.

Plastyka przez wieki i tysiąclecia istnieć spełniała cierpliwie rolę Wielkiej Dekoratorki i niekoniecznie wychodziło jej to na złe. Malowidła, rzeźby, ceramika zdobiły monumentalne budowle, jak i skromne mieszkania, służąc chwale Boga (jak i pogańskich bogów) oraz radości, wzruszeniu ludzi. Otóż traktowana jako element dekoracyjny prywatnego angielskiego wnętrza selekcja rycin i litografii polskich artystów osiągnęłaby zapewne mierny sukces. Brak jej na ogół modnej dziś intensywnej barwności, co wyjątkowo tylko (np. w wypadku Hiszpańskiej) wyrównane jest mocą rysunku. Nieprzystosowanie do angielskiego gustu w niczym nie umniejsza wartości artystycznych polskiej grafiki, ale jednak stanowić może przeszkodę w jej rozpowszechnianiu i popularności.

Pod tym smutnym trochę wrażeniem opuszczałem wystawę. Towarzyszyła mi jednak pocrzepiająca wizja „Jeźdźca” Chrostowskiej. Jego piękno powinno być zrozumiałe i przystępne zarówno dla mieszkańców Londynu, jak Warszawy czy Tokio. Jest w tej rycinie ziarno klasycznej niemal mądrości – nieco smutku, zamyślenie i spokój. Trwałość i bezruch wśród pasm przelotności.

„Życie” 1959 nr 10(571)

## POWSTANIE STYCZNIOWE W GRAFICE EUROPEJSKIEJ

Tragiczne lata sześćdziesiąte zeszłego stulecia w Królestwie przechowały się przeważnie w pamięci następnych dwóch pokoleń w takim kształcie, w jakim je przekazały rysunki Grotgera, a także stare, pożółkłe fotografie. Ale istnieje także inna wersja graficznych przedstawień powstania styczniowego i lat bezpośrednio je poprzedzających, wersja mało znana w Polsce, natomiast jedyna, w jakiej ten fragment historii widzieli ludzie w Zachodniej Europie. Są to ilustracje w czasopiśmie (głównie w „Illustration”, w „Illustrated London News” i w „Illustrated Times”) oraz karykatury w „Punchu” czy „Charivari”.

Sprawy polskie znajdowały oczywiście często dla siebie miejsce w ilustrowanej prasie zachodnio-europejskiej jeszcze przed 1863 rokiem. Na przykład w 1846 „Illustrated London News” udostępniły swym czytelnikom widoki Krakowa, Poznania, polskie stroje ludowe, portret ks. Adama Czartoryskiego oraz jakąś, wyimaginowaną chyba, scenę bitewną.

Wypadki warszawskie, poprzedzające powstanie styczniowe, odbiły się w prasie paryskiej i londyńskiej głośnym echem. Szczególnie wstrząsające są ryciny w „Illustrated Times” z 22 czerwca 1861 roku. Jedna z nich przedstawia wojsko rosyjskie na Placu Zamkowym, bijące bezbronną ludność, klujące bagnietami kobiety i strzelające do procesji. Na drugiej, mniej udanej jako ilustracja, ale tragiczniejszej, pokazano nocny pogrzeb jednej z ofiar wypadków z 8 kwietnia. Prosta trumna na wózku zaprzężonym w chudą szkapę, i para członków rodziny. Obok, po opustoszałej ulicy, przechodzi patrol rosyjski.

Wybuch właściwego powstania natychmiast wywołał oddźwięk w pismach ilustrowanych. „Illustrated Times” z 7 lutego przynosi widok forticy-więzienia w Kaliszu oraz rezydencji wielkiego księcia Konstantego w Warszawie i alegoryczną postać powstańca, kroczącego przez lesisty i pagórkowaty kraj ze sztandarem w jednej, a kosą w drugiej ręce. Po tygodniu to samo czasopismo pokazuje na całej stronie reprodukcję obrazu, przedstawiającego przysięgę Kościuszki na Rynku Krakowskim (wg M. Stachowicza). Ilustracja zaopatrzona jest oczywiście w wymowny komentarz. Równocześnie w „Illustrated London News” oglądać było można „Pochód polskich patriotów-zesłańców na Syberię”.

28 lutego ukazuje się rycina przedstawiająca oddział kosynierów u stóp Jasnogórskiego klasztoru. 24 kwietnia „Illustrated Times” daje portrety Langiewicza i Padlewskiego, a „Illustrated London News”, obok artykułu, także portret Langiewicza, nieco inny od poprzedniego. 18 kwietnia portret i sylwetka dowódcy żuawów, pułkownika Rochebrune, oraz polskie stroje ludowe (z Podola i Krakowskiego), a także groby na Wawelu: Sobieskiego, Kościuszki i Poniatowskiego. Po tygodniu „biwak powstańczy” przypomina toczącą się walkę.

W maju rycin jest wiele: Zaczyna je mapa Polski (przedstawiająca rozbiory). Jest ona ostatnią ilustracją o polskiej tematyce z 1863 roku w „Illustrated London News”. „Illustrated Times” pokazuje kolejno: bitwę w Puszczy Kampinowskiej; Portret arcybiskupa Felińskiego; atak powstańców na rosyjski konwój koło Kozłowej Rudy, na Litwie; oddział ochotników odchodzący z Grodna; oddział kosynierów pod Michałowiczami oraz scenę palenia cerkwi w Nowogródczyźnie. 6 czerwca dwie ilustracje przedstawiają rannych powstańców. Na drugiej są to ranni ze zwycięskiej dla Polaków bitwy pod Orszą.



Numer z 22 sierpnia przynosi reprodukcję obrazu Leona Kaplińskiego, malarza mieszkającego w Paryżu i związanego ideowo z ks. Czartoryskim. Jest to alegoryczna kompozycja, przedstawiająca przymierze szlachty z ludem. Wystawiona w Paryżu, zyskała sobie swoisty rozgłos, była reprodukowana i przychylnie komentowana po obu stronach Kanału La Manche.

17 października zamieszczono artykuł o partii Brzezińskiego, ilustrowany trzema rycinami: oddział w przemarszu pod Pieskową Skalą, potyczka oraz obrona (przez hrabiego Aleksandra Krukowieckiego) zamku w Głanowie. W tym samym numerze duża rycina przedstawia odczytywanie przez polskiego księdza chłopom „ukazu” carskiego. Drzeworyt ten, jak i szereg innych, wykonany jest według rysunku Carauliego. Numer z 21 listopada przynosi „Bitwę pod Żyzinem” – ilustrację wykonaną dobrze i z dużą werwą.

Grudniowy, przedgwiazdkowy numer zawiera dwa nie najweselsze w treści drzeworyty. Na jednym przedstawiono księdza, odbierającego od dzieci szkolnych przysięgę na wierność carowi – asystuje temu oficer rosyjski i dwóch zbrojnych kozaków; na drugim egzekucję Kosińskiego. I tak rok kończy się ponurym akcentem, przecuciem i wróżbą kłęski.

Pierwszy kwietniowy numer następnego roku przynosi scenę deportacji rodziny polskiej. W gęstej śnieżnej zamieci kilku ludzi pospiesznie ładuje swe mienie na wóz. Obok niecierpliwą się konie kozackiej eskorty. Numer z połowy maja przynosi scenę o grottgerowskim posmaku, przedstawiającą wręczenie sztandaru chorążemu partii powstańczej.

Ostatnią pozycją – w numerze z 28 maja – jest „wysprzedaż biżuterii ofiarowanej przez polskie kobiety na fundusz opieki nad chorymi i rannymi powstańcami”. Wysprzedaż odbywa się w Chiswick House (rezydencji księżnej-wdowy Sutherland) i stała się swego rodzaju wydarzeniem w życiu towarzyskim Londynu. W opisie reportera tragiczne i wzruszające szczegóły – jak choćby taca ze ślubnymi obrączkami – kontrastują z nastrojem wesołej zabawy: dwie orkiestry grały walce, wszyscy bawili się doskonale... Osobną grupę wśród ilustracji o tematyce powstańczej stanowią karykatury. W „Punchu” wszystkie wykonał znany i wysoko ceniony Jan Tenniel, wslawiony ilustracjami do *Alicji w krainie czarów* L. Carrolla. Pierwsza karykatura znajduje się w numerze z 21 lutego 1863 i przedstawia John Bulla, wstrzymującego angielskiego brytana, który rwie się z łańcucha, by zaatakować niedźwiedzia-Rosję. Polska, klęcząca i skuta kajdanami, broni się rozpaczliwie. Ta sama rycina wchodzi w skład większej kompozycji pt. „W domu i za granicą”. Pod koniec marca Tenniel daje ilustrację do wiersza (drukowanego w tym samym numerze): „Poland’s Chain-shot”. Ale najlepszą z całej serii jest karykatura z 25 kwietnia: symboliczna postać kobiety-Polski naciera gniewnie na rosyjskiego niedźwiedzia, rozbrojonego już i potulnego. Niedźwiedź wyciąga kartkę z napisem „amnestia”, zasłaniając się równocześnie przed grożącym mu ciosem i powiada: „Chociaż spaliłem twój dom i zamordowałem ci dzieci, przestań mnie bić, a ja ci przebaczę!”.

Za swoiste zakończenie, a zarazem ukoronowanie sprawy powstania w grafice europejskiej, uznać wypada karykaturę z paryskiego pisma satyrycznego „Charivari”. Ukazała się w numerze z 9 marca 1864 roku i była wykonana przez Honoré Daumier, jednego z największych artystów XIX wieku, a przy tym karykaturzystę, któremu równego niełatwo byłoby znaleźć. Litografia przedstawia personifikację zimy, opuszczającej Polskę. „Jak to? Już chcesz nas opuścić? Ty, nasz najlepszy sojusznik!” – głosi gorzko podpis. Cały tragizm upadającego powstania, cały zawód i rozpacz mieści się w tych słowach, w rysunku, który kiedyś, przed stu niemal laty wyszedł spod palców artysty.

MICHAŁ PAWLIKOWSKI

## WYSTAWA W KONFRATERNI ARTYSTÓW

OBRAZY M. SZYSZKO-BOHUSZA

Kiedy na otwarciu wystawy prac malarskich Szyszko-Bohusza zestawilem „Ukrzyżowanie” Van Dycka z „Ukrzyżowaniem”, które miałem przed oczami, zauważyłem, że artysta poczuł się głęboko onieśmielony<sup>126</sup>. No pewnie – wobec tego, co przeciętny widz przyzwyczaił się łączyć z nazwiskiem Van Dycka. Ale w sztuce należy się wystrzegać ważenia wartości i porównywania miary. Dzieło może sobie być z różnego punktu widzenia wielkim „dziełem”, ale mieć mało wspólnego z istotą sztuki, która ma wyrażać „etat d’ame” artysty, jego osobowość, a to znaczy: jego stosunek do tematu w dziele wyrażonego czy ukrytego, nie zaś sam temat.

Z tego stanowiska np. „Chrystus” Michała Anioła w kościele Santa Maria sopra Minerva nie ma wiele więcej wspólnego ze sztuką niż nazwisko artysty. Owszem, jeśli się wie, jaką osobowością był twórca „Mojżesza”, to ten „Chrystus” tym bardziej przedstawia się jako dzieło chybione. Artystę zainspirował problem piękna męskiego ciała i w tym może być wielkość natury, nadająca się do indywidualnego traktowania... Dobrze – ale Chrystusa? – Czy można o tym imieniu zapomnieć?

Z tego też punktu widzenia pomiędzy dziełem Van Dycka, który w „Ukrzyżowaniu” nie miał nic więcej do powiedzenia poza zainteresowaniem fizycznym pięknem modelu, wyrażonym świadomymi środkami logicznymi, a głębokim dramatycznym przeżyciem polskiego artysty, wyrażonym środkami pozaintelektualnymi; czystym kolorem i linią, leży całe nieporozumienie co do istoty sztuki.

Nie będę się wdawał w analizę dzieł na tej wystawie z platformy postulatów technicznych; wszystkich dziewięciu kryteriów, które prof. Szyszko-Bohusz wymienił na swym wykładzie w Instytucie Kultury i jeszcze innych, a których artysta w pełnej dyscyplinie przestrzega, bo wartość istotna sztuki tak samo w tym nie leży, jak w logicznej i anatomicznej prawdzie tematu, tylko w jego prawdzie wewnętrznej, w prawdzie subiektywnej, prawdzie przez malarza przeżytej. I tak trzeba patrzeć na dzieła sztuki. Dlatego jedynym właściwym określeniem dzieł Szyszko-Bohusza jest to, że dają nam one nie realizm tematu, ale poruszają w nas całą skalę uczuć, dając nam wielkie wzruszenia z tym tematem związane i że czynią to nie opowiadaniem szczegółów, ale wprost; środkami czysto malarskimi: kolorem i linią. Malarz nie byłby w stanie tego uczynić pomimo wysokiej i choćby miał jeszcze wyższą, świadomości technicznej, gdyby tych tematów sam głęboko nie przeżył. Dzieła te spełniają zasadniczy postulat istoty sztuki: dają wyraz osobowości; w jego subiektywnym stosunku do największych problemów świata i duszy ludzkiej, do Boga – a trafiają w percepcję uczuciową widza, ograniczając się ściśle do środków wzrokowych, pozaintelektualnych.

Staralem się sformułować w możliwie prosty sposób rzeczy, być może trudne, ale jeżeli taka wystawa otwarta jest dla wszystkich, to wszyscy nie mieliby tam po chodzić, gdyby tego nie rozumieli, albo nie starali się zrozumieć.

Dobrze się stało, że ta właśnie wystawę otwarto Konfraternię Artystów w Londynie wspólnymi siłami Związku Młodych Plastyków i Teatru Dramatycznego.

Czasy obecne wołają o Człowieka, o wyzwolenie i poszanowanie osobowości jednostki i o prawdę wewnętrzną każdego, która może jedynie odbudować świat. Nie można było lepiej: jest to wystawa prawdy głębokiego uczucia i przeżycia. Niech przed nią pierzchnie wszystko, co jest tylko udaniem i pozą, co tylko licytowaniem się w nowiznie, co tylko mózgowie i z niemiecka „wyideowane”, co nie ma celu wyższego ponad siebie, ani innych od siebie problemów, do których mogłoby mieć swój osobisty stosunek. Te obrazy w wielkiej pokorze, a śmiało stanęły przed problemem najwyższym. Są one na wskroś katolickie i dlatego też na wskroś polskie. Mam pełną wiarę, że Konfraternia ze Związkiem Młodych Plastyków pod kierunkiem prof. Szyszko-Bohusza i z Teatrem Dramatycznym pod kierunkiem dra Kielanowskiego, który mu w tej samej myśli dotrzymuje kroku, będzie jedną z placówek odroczenia Człowieka.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 23.12.1948

Jan PIENKOWSKI

## STUDIUM MALARSTWA SZTALUGOWEGO

15 października b.r. w lokalu polskiej Y.M.C.A. Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej U.S.B. otworzyło swoją dziesiątą z kolei wystawę tegorocznych dyplomantów<sup>127</sup>.

Jest to jedno z wydarzeń artystycznych polskiego sezonu w Londynie. Sala była przepelniona i czuło się w powietrzu przyjazny entuzjazm.

Wystawa nie tylko nie zawiodła, ale okazała się pod kilkoma względami jeszcze ciekawsza niż poprzednie. Imponująca ilość prac wypełnia dwie duże sale i przelewa się na schody. Są starannie dobrane, ładnie oprawione i dają możliwość prawdziwej oceny rozwoju studentów. Uderza przede wszystkim duży rozrost indywidualności. Obrazy, wszystkie prawie tych samych rozmiarów, malowane tą samą techniką, często z tych samych modeli, robią wrażenie różnorodności wyłącznie dzięki odrębnym osobowościom artystów. Na przykład jedna martwa natura z fiołkiem alpejskim występuje w czterech wersjach — porównanie jest frapujące i podkreśla w dramatyczny sposób niezależność tych czterech malarzy. Nie znaczy to że nie ma prób świadomego czy podświadomego naśladownictwa stylu prof. Bohusza-Szyszki — jedna głowa Chrystusa jest prawie plagiatem — trudno jednak, żeby tak silna osobowość nie wywierała wpływu na wyobraźnię uczniów — dzieje się tak w każdej szkole i żadnemu dobremu malarzowi to nie zaszkodziło.

Jest jeszcze jedna cecha, aczkolwiek negatywna, wspólna tym pracom. Jest to ogólna tendencja w kierunku rozwiązań wyłącznie kolorystycznych, to znaczy przywiązująca mniej uwagi do formy. Są prace, w których harmonie kolorów w swojej delikatności wskazują na decyzję i dojrzałość malarską, natomiast formy są potraktowane zdawkowo, jakby tworzyły wyłącznie arbitralny podział płaszczyzny i pretekst do połączeń kolorystycznych, to znaczy przywiązująca mniej wagi do formy. Są prace, w których harmonie kolorów w swojej delikatności wskazują na decyzję i dojrzałość malarską, natomiast formy są potraktowane zdawkowo, jakby tworzyły wyłącznie arbitralny podział płaszczyzny i pretekst do połączeń kolorystycznych. Podczas gdy wystawa jest bardzo ciekawa, zbiór czarno-białych fotografii tych prac byłby niewspółmiernie uboższy. Niemniej kilku dyplomantów ma wyraźnie tęsknoty powiedzmy trójwymiarowe, czego przykładem jest piękna, martwa natura z fiołkiem alpejskim Irmy Paluch.

Należy jednak pamiętać, że jest to wystawa Studium Malarstwa Sztalugowego, a nie Akademii. Trudno, by w tak ograniczonych warunkach znalazł czas na rysunek i malarstwo. Należy również uprzytomnić sobie, że w szkołach angielskich, gdzie rysunek jest w dalszym ciągu przedmiotem podstawowym, rezultaty są często przygnębiające w swoim braku indywidualności i entuzjazmu, czego nie można zarzucić uczniom prof. Bohusza-Szyszki.

Karolina Borhardt wybija się swoją osobistą frazą — piękne, czyste gamy i oryginalne użycie farby, przez którą prześwieca białe tło, stwarzają własny charakter jakby japoński w prostocie środków. Interesujący będzie jej dalszy rozwój — oby tylko znalazła czas na większe prace. Helena Sliwińska zrobiła ogromny postęp od

ostatniej wystawy. W jej wnętrzu szkoły widać dojrzałość malarską. Piękna ograniczona gama żółci uderza swoją dyscypliną. Prace Stanisławy Witorzeniec dziwią swym bogatym kolorem – jej pejzaż wsi przypomina Ukrainę Chagalla – brak tu jeszcze pewności siebie, ale nie brak odwagi. Prace dwojga studentów angielskich robią wrażenie, że posługują się oni językiem, który niezupełnie rozumieją. Mocne gamy są jakby przeciw ich naturze. Przypomina się uwaga Potworowskiego o pewnym nieszczęsnym malarzu angielskim: „Dużo tu farby, a mało koloru”.

Wystawa ta jest wielkim osiągnięciem i świadectwem rzetelnej pracy uczniów i profesora.

„Wiadomości” 1961 nr 49(818)

## Piotr POTWOROWSKI

### W TATE GALLERY

Sala, w której zgromadzono akwarele Cézanne'a, była dla mnie wielką niespodzianką. Nigdy przedtem nie widziałem tak wspaniałego zbioru tego artysty.

Cézanne potrafił wykorzystać przeźroczystość i lekkość wodnej farby i użyć jej jako środka do wykazania, że słuszna jest jego teoria budowy form przestrzeni. Dwie duże martwe natury, całe malowane lekkimi plamami, mają potężną formę i manifestują skoncentrowaną siłę, która jest rezultatem prawie że nadludzkiego, bezbłędnego rozumowania.

Ostatnio widziałem w National Gallery portret mężczyzny z fajką, malowany przez Cézanne'a. Jest on cały w szarobrązowych tonach i ma w sobie skoncentrowaną siłę, równą najlepszym autoportretom Rembrandta.

Ciekawy jest fakt, że wielki Cézanne zaczął się dopiero po 50-ce, kiedy przestał być impresjonistą. Ciekawy jest również fakt, że wszyscy, którzy starali się budować swoje obrazy według Cezannowskich założeń, doprowadzali się zawsze do katastrofy.

Teoria Cézanne'a, jak każda teoria, może być użyta tylko jako argument w konflikcie wewnętrznym, przeżywanym przez artystę, ale nie może być użyta jako środek do budowy obrazu przez kogokolwiek, kto nie jest Cézannem. Uważam, że rewidowanie pojęć, do których przyzwyczailiśmy się od ćwierć wieku, jest konieczne.

Mam wrażenie, że rozpaczliwe próby odkrywania nowych sposobów malowania doprowadziły do tego, iż zapomnieliśmy, że najważniejszym zadaniem malarza jest namalowanie dobrego obrazu. Boudelaire nazwał już kiedyś obraz maszyną, więc ja użyję tego zwrotu. Chodzi o to, że malarz musi dążyć do stworzenia takiej skomplikowanej i wspaniałej maszyny, w której wszystko działałoby według jednego, z góry powziętego planu.

Wchodząc do sali Braque'a i Rouaulta doznałem przyjemnego wrażenia, że malarstwo francuskie jest ciągle żywe i twórcze. Na swojej retrospektywnej wystawie Braque wystawił poza dawnymi pracami szereg dużych płócien z ostatnich lat. Są one jednak mniej przekonujące niż te z dawniejszego okresu. Nie mają tej prostej i skoncentrowanej gamy kolorystycznej, tak charakterystycznej dla Braque'a.

Stojąc pośrodku sali, starałem się uporządkować wrażenia, upłynęło przecież już prawie ćwierć wieku od chwili, kiedy pierwszy raz zobaczyłem obrazy tych malarzy. Usiłowałem odrzucić cały balast propagandy i przyjętych pojęć estetycznych. Pragnąłem zobaczyć obrazy Braque'a i Rouaulta tak, jakbym nic dotąd o nich nie wiedział. Przyglądając się obrazom Braque'a, czułem, że w miarę posuwania się w czasie stają się one bardziej dekoracyjne i monotonne. Nagle zwrócił moją uwagę nieduży jego obraz w samym końcu sali. Był on pełen dziwnego żółtego światła, poprzecinanego czarnymi cieniami, cała akcja tego obrazu była nieoczekiwana i przejmująca.

Kiedy potem przypatrzyłem się uważnie obrazom Rouaulta, wiszącym po drugiej stronie sali, wydało mi się, że są one bliższe współczesności niż czysto estetyczne obrazy Braque'a. Malarstwo Rouaulta wywodzi się z witraży gotyckich i ma w sobie

jakieś bolesne natężenie, którego nie zauważyłem u żadnego innego współczesnego malarza francuskiego. Rouault za pomocą nowych środków malarskich odbudował na swoich płótnach twarz człowieka z całą potęgą nastroju, co stanowi jedno z jego największych odkryć.

Kiedy patrzyłem na tych dwóch malarzy, tak różnych, a jednak związanych ze sobą przez bardzo silne elementy współczesności, przejawiające się w ich sztuce, zacząłem się zastanawiać nad samą definicją współczesności. Zasadniczym elementem naszej epoki jest element zaskoczenia. Malarstwo przeszło ze stanu jakby statycznego do akcji, w której z trudem utrzymuje równowagę. Elementy podświadomości i irracjonalności stały się dominujące. Malarze współcześni musieli współzawodniczyć z afiszem i kinem. Aby temu podolać, wprowadzili do malarstwa elementy, które nigdy przed tym w jego skład nie wchodziły. Bardzo silne dążenie do oryginalności wywołało reakcję. Powstał modernistyczny akademizm, składający się ze zlepionych razem elementów oryginalności przeróżnych malarzy.

Rouault nie ma w swoim malarstwie nic z tego akademizmu. Braque zaś jest czasami ofiarą swoich własnych oryginalności, które nasyciwszy malarstwo współczesne, powracają do niego jakieś skostniałe i martwe.

„Jutro Polski” 1946 nr 51(105)

## NA DWÓCH WYSTAWACH

Wchodząc na wystawę obrazów Henryka Gotliba, spotkałem w drzwiach pana N., wielkiego entuzjastę malarstwa; weszliśmy razem i rozpoczęliśmy rozmowę<sup>128</sup>.

„Niech pan patrzy, jakim Gotlib jest doświadczonym malarzem”, zwrócił się do mnie N., „umie on posługiwać się farbą z rozmachem dawnych mistrzów. Zresztą wystarczy zobaczyć, że większość jego płócien już została zakupiona przez amatorów. To jest najlepszym dowodem, że obrazy Gotliba mają dużą wartość”.

Na wystawie było sporo osób. Zwiedzający z nabożeństwem przesuwali się po trochę mrocznych salkach, zatrzymując się przed obrazami, które jak neony świeciły się w złotych ramach.

W tym półmroku tłusta twarz pana N. stała się jakąś szaro-białą plamą. Zatrzymaliśmy się przed szeregiem obrazów, przedstawiających akty młodych dziewcząt.

„Niech pan zwróci uwagę”, odezwał się N., „jakim płomiennym żarem są oświetlone ciała tych kobiet, co za śmiałość w kładzeniu gorących refleksów! Gotlib wy-czuwa piękno i zmysłowy wdzięk kobiecego ciała równie głęboko jak Żmurko i oddaje go za pomocą soczysto i grubo rzuconych plam farby!

Stajemy przed portretem damy w fotelu. Jest to doskonale płótno, wydaje się jakby żywe. Obok wisi portret dwojga przemyśłych dzieciaków. Podniecony objaśnieniami pana N., podziwiam całą zręczność, z jaką Gotlib potrafił oddać wośniawy wdzięk młodości.

Przechodzimy przed szeregiem kolorowych pejzaży i spokojnie z umiarem namalowanych martwych natur i zatrzymujemy się przed wielkim płótnem, na którym jest pięknie rzucony akt kobiecy.

„Gotlib jest mistrzem w tego rodzaju obrazach!” mówi do mnie N., „swoboda, z jaką traktuje swój temat, i bogactwo farby przypomina najlepsze płótna Liebermana”.

„Niesłusznym jest”, ciągnął dalej pan N., „pomawianie Gotliba o jakieś pokrewieństwo z malarstwem francuskim, wszelkie niespokojne poszukiwania nowych form są malarstwu Gotliba zupełnie obce, znalazł on już dawno to, czego pragnął.

Znalazł on mianowicie harmonię pomiędzy zamożnym, współczesnym, mieszczańskim wnętrzem a swoim obrazem i to zapewniło mu powodzenie i zrozumienie. Niewielu malarzy potrafiło w takim stopniu jak Gotlib dać w swoich obrazach wartości, które zaspakajają dążenia estetyczne przeciętnego, współczesnego miłośnika sztuki!”

Po tym wykrzykniku opuściliśmy wystawę Gotliba i N. zaproponował pójście do National Gallery i obejrzenie wystawy malarstwa hiszpańskiego<sup>129</sup>.

Kiedy znaleźliśmy się w jasno oświetlonej sali pośród pięknych płócien Goi i El Greca, poczułem radość w sercu i oznajmiłem panu N., że tym razem ja będę przewodnikiem.

Zatrzymaliśmy się przed wielkim prawie kwadratowym płótnem Goi, przedstawiającym Wellingtona.

„Niech pan patrzy”, powiedziałem do N., „ten olbrzymi ciemno-brązowy koń tratujący gorącą hiszpańską ziemię, jest właściwie mało podobny do koni, które znamy, jest on raczej potężną ciemną formą, przeciętą głęboką czernią nóg jeźdźca, który siedzi sztywno i ma twarz młodzieniaszka, co świeżo ukończył Oxford. Niebo jest po prostu niebieskie. Te olbrzymie, prawie że jednolite przestrzenie kolorowe, położone w ciągu paru tygodni gorączkowej pracy przez Goyę, działają w jakiś wstrząsający sposób, urągając wszelkim konwencjonalnym zasadom malowania obrazów.

Trudno jest w pierwszej chwili zrozumieć, dlaczego obraz ten ma taką wielką siłę sugestywną, może polega to na tym, że jest on pozbawiony prawie zupełnie wszystkich tych elementów, które wypełniają obrazy Velazqueza, wiszące obok.

W tym obrazie Goi nie ma żadnej harmonii kolorystycznej, cała gra polega na zestawieniu wielkich mas i na kontrastach zimnych tonów z gorącymi. Jedyny szczegół to twarz jeźdźca, która właśnie przez swą odrębność podkreśla ogrom całości”.

Przechodzimy koło płócien Velazqueza, niektóre z nich zostały pracowicie odrestaurowane. Zdejmowanie patyny wieków daje czasami przerażające rezultaty; niektóre z obrazów Velazqueza wyglądają jakby były namalowane wczoraj przez jakiegoś profesora Akademii.

„Niech pan patrzy”, mówię do N., „jaki piękny jest ten portret Filipa IV. Trudno uwierzyć, że jest on dziełem tego samego malarza, który stworzył tyle drugorzędnych i martwych obrazów”.

Historia syna marnotrawnego Murilla ma w swoich oświetlonych jasnych partiach delikatną poezję kolorów, ale monotonna, głucha ciemność konwencjonalnych cieni przeszkadza i męczy.

Z drugiej strony sali wiszą wspaniałe płótna El Greca: „Chrystus na górze oliwnej” i „Wypędzenie handlarzy ze świątyń”. Obrazy te są doskonale odrestaurowane i widać w nich całą świetność ich koloru.

„Czy pan zauważył”, mówię do N., „w jaki sposób El Greco budował swoje obrazy? Pośród delikatnych szarości zimnych i ciepłych, z których cała płaszczyzna jego obrazu jest zbudowana, istnieją zupełnie samodzielne formy kolorowe. Są one bardzo intensywne, stworzone z zestawień tego samego koloru o różnych natężeniach. Cała gra obrazu oparta jest na zestawieniu tych dwóch różnych elementów”.

Stajemy znowu przed obrazami Goi, są to tym razem portrety. Duże czworokątne płótno, rozdzielone prawie że równo na ostrożółtą i brązową część, ma w środku wielką, czysto czarną formę kobiety z bladą różową twarzą i szaro perłowymi rękawiczkami. Nie ma nic poza tym, żadnej plamki czerwonej czy niebieskiej!



Jakaś przejmująca prostota, wypływająca z ograniczenia gamy kolorów wzrusza nas w tym obrazie. Zaraz obok wisi portret mężczyzny. Tu znowu tło jest czysto czarne i stwarza głębię w zestawieniu z delikatnymi szarościami postaci ludzkiej.

„Mam wrażenie”, zwracam się do N., „że te piękne perłowe tony Goya otrzymywał, używając gorących podkładów albo gruntów”.

Na końcu sali zatrzymujemy się przed dużym portretem króla Karola III ze strzelbą w ręku. Cały ton rozległego pejzażu składa się z ciepło różowych i delikatnie niebieskich zestawień. To stwarza jakąś szalenie pogodną atmosferę i godzi widza ze złośliwą postacią starca we wspólnym czarnym kapeluszu.

„Niech pan zwróci uwagę”, powiedziałem do N. przy pożegnaniu, „na elementy rewolucyjne i nieoczekiwane, trudne do zrozumienia i do przyjęcia, które są tak charakterystyczne dla malarstwa hiszpańskiego. Są one na tej wystawie dobrze pokazane”.

„Jutro Polski” 1947 nr 9(114)

## W ŚWIECIE SZTUKI: PIĘKNY ODCZYT

Odczyty o sztuce zwykle mnie przygnębiają, ponieważ są prawie zawsze wygłoszane przez fachowców, którzy wiele wiedzą, ale mało czują. Ich informacje i teorie są ciekawe tylko dla tych, którzy są za leniwi, ażeby sami poznali odnośny materiał.

Niedawno zaś wygłoszony odczyt ks. Morela o Rouaulcie w klubie Angielsko-Francuskim był zupełnie inny<sup>130</sup>. Zapał, z jakim ten świetny mówca przemawiał, i miłość, którą okazał dla starego mistrza, wywarły na mnie ogromne wrażenie.

Tłem, na którym Morel umieścił postać Rouaulta i całe współczesne malarstwo, była historia sztuki i kultury od czasów wczesno greckich.

Według Morela współczesne malarstwo jest próbą odrodzenia sztuki przez usunięcie elementów naturalizmu, które to elementy pojawiają się zawsze w epokach degeneracji.

Słuszność swojej teorii Morel dowodzi na przykładzie tragedii greckiej, która w swojej początkowej fazie była czystą poezją. Chór, dwu-śpiew i taniec odtwarzały cierpienia, śmierć i zmartwychwstanie Bachusa. Dopiero Ajschylos i Eurypides wprowadzili do tragedii akcję i realizm.

W Rzymie tragedia stała się naturalistyczną i jeżeli aktor umierał na scenie, to umierał naprawdę, to znaczy, że go zabijano.

Po upadku starożytnego świata sztuka odrodziła się, powracając do czystej poezji i symbolu. Przez realizm renesansu doszliśmy znowu do epoki naturalizmu.

Malarze współcześni, począwszy od Cézanne’a, zaczęli oczyszczać sztukę z elementów zdegradowanego naturalizmu, powracając do czystej formy.

Rouault jest jednym z tych wielkich renowatorów, który olbrzymim wysiłkiem całego swojego życia powrócił w swoim malarstwie do czystej poezji i do głębokiego symbolu.

### Wystawa Gobelinów

W Victoria and Albert Museum jest obecnie otwarta wystawa gobelinów i arrasów francuskich, pochodzących z XIV-go i późniejszych wieków do dnia dzisiejszego<sup>131</sup>.

Jest to dziwnie przejmująca wystawa. Na ścianach wielkich, pustych sal porozwieszano trochę splowiałe tkaniny z różnych epok.

Te tkaniny nie są obrazami zamkniętymi w ramy, w świat, w który możemy wejść, kiedy uważnie i długo będziemy się im przypatrywać. Są one raczej tłem jakiś dawno minionych akcji i dekoracją wewnątrz epok, które przeszły.

Kiedy stoimy pośrodku sali, otoczeni ze wszystkich stron tłem i dekoracją o sugestywnej sile, doznajemy uczucia, jakbyśmy znaleźli się nagle na jakiejś wielkiej scenie, gdzie kiedyś odgrywano potężny i wstrząsający dramat.

Aktorzy już dawno odeszli, ale dekoracje pozostały nietknięte, tylko trochę spłowiały i zniszczone przez czas, ale jeszcze bardziej przejmujące w tej pustce i ciszy.

Dominującym wrażeniem, jakie nas ogarnia na tej wystawie, jest kolor. Kolor, który stał się światłem.

Kiedy wchodzimy do sali, gdzie znajdują się tkaniny, przedstawiające „Panią z jednorożcem”, jesteśmy po prostu olśnieni dziwnym czerwonym światłem, które zostało stworzone za pomocą wspaniałych zestawień kolorów przez nieznaną gótyckich artystów.

Kiedy przejdziemy do sal renesansowych, uderzy nas monotonia wielkich konwencjonalnych płaszczyzn wypełnionych mnóstwem przedmiotów i figur. Cały absurd mitu o wielkości tej epoki, która stworzyła realizm, staje nam wyraźnie przed oczami.

Kiedy przejdziemy przez sale barokowe, pełne tkanin gloryfikujących arystokrację, widzimy, jak nieszczerą i zimną staje się sztuka, która nie jest rezultatem spontanicznego entuzjazmu i miłości.

W salach współczesnych odczuwany jakby jakiś świeży prąd, który dąży do odrodzenia się sztuki dekoracyjnej. Niestety, zbyt wielu drugorzędnych malarzy zajmuje się robieniem wzorów na tkaniny, które właściwie powinny być wykonane przez samego autora.

### **Wystawa Kubistów**

W London Gallery została niedawno otwarta ciekawa wystawa malarzy kubistów sprzed ćwierć wieku<sup>132</sup>. Są tam wczesne płótna Picassa, Bracque'a i wielu innych współczesnych malarzy.

Spojrzenie na taką retrospektywną wystawę jest bardzo interesujące. Obrazy Picassa, które nas zaskakiwały swoją nowością, stały się prawie klasyczne i mogłyby być zawieszane na ścianach National Gallery obok obrazów El Greca.

Wielkim malarzom jest wszystko dozwolone, najbardziej rewolucyjne eksperymenty zawsze im wychodzą na dobre. Jedynym niebezpieczeństwem dla prawdziwego malarza jest konwenans i pozostawanie w martwym punkcie.

Mam wrażenie, że tryumfujący w tej chwili w Polsce „kapizm”, ze swoimi impresjonistycznymi teoriami, jest czymś bardzo niebezpiecznym.

Niedawno zobaczyłem jeden z numerów „Przeglądu Artystycznego” z Polski z reprodukcjami. Na pierwszy rzut oka wydawało mi się, że to są jakieś nieznanne mi Monety czy Sisley'e, ale okazało się, że są to reprodukcje naszych współczesnych malarzy polskich.

Wystawa kubistów jest lekcją, że tylko to, co jest odważne i śmiałe, może mieć prawdziwą wartość. Tylko wysiłek, dzięki któremu przekraczamy nasze możliwości, będzie się kiedyś liczył.

„Jutro Polski” 1947 nr 12(117)

**Ksawery PRUSZYŃSKI**

## **ROSJA TOPOLSKIEGO**

Podobno Felis Topolski jest jedynym polskim malarzem, którego dzieła znalazły się w National Gallery: jeśli gorszy to niepomierne tych wszystkich zawistników, których w Polsce, niestety, nigdy nie brakowało, gdy (chodzi) o cudzy rzetelny, zasłużony sukces, uraduje to na pewno każdego, kto rozumie, ile pożytku ma Polska z każdego Polaka, niosącego obcym wieść o kulturze, z której wyrósł jego talent. Powinniśmy się zawsze cieszyć, gdy Chopin zdobywa sławę w Paryżu, zamiast kiśnić w Warszawie, gdy Padarewski zdobywa sławę w Ameryce, zamiast profesoriwać w Krakowie, gdy Orłowski zdobywa sławę w telimenowskim Peterburku i gdy Anglik patrzy na swe morza oczami podolskiego szlagona, który stał się Conradem.

Powinniśmy się radować z każdego zwycięstwa polskiego artysty, tym bardziej, że w rysunku Topolskiego motyw polski występuje zawsze, występuje czasem więcej nawet, niż tego wymagałaby czysta sztuka. Polska nie ginie nigdy z oczu i z rysunku Topolskiego. Kiedy wydaje swój album angielski, album Londynu 1940, jesieni air-raidów, shelterów i blitzu, polski żołnierz, marynarz i lotnik widnieje wszędzie obok zburzonych buildingów, rzeczy dunkierskich, Churchilla i wardenów. Kiedy rysuje Rosję, jak w tym nowym albumie<sup>133</sup>, w tej Rosji Polska nie tylko nie ginie, ale się jeszcze uwydadnia.

U nas nie docenia się znaczenia tej głębokiej sztuki, jaka reprezentuje Topolski. Przeciętny Polak uważa dość powszechnie, że „prawdziwym” malarstwem jest tylko malarstwo olejne, możliwie matejkowskich rozmiarów, możliwie kossakowskich tematów, podczas gdy pastel, akwarela, sztych, no a zwłaszcza węgiel i rysunek, są czymś w rodzaju lekkiej jazdy tatarskiej, zestawionej z husarią, albo kramem, zestawionym z braćmi Jabłkowskimi czy z Selfridgem. Nie podejmuję się wcale poprawiać artystycznego błędu w tej ocenie: jeśli kultura artystyczna pogłębi się u nas, nastąpi to chyba automatycznie. Pozwolę sobie zwrócić uwagę na stronę propagandową. Jeśli rysunek węglem i ołówkiem lepiej nadaje się do reprodukcji niż wszystko inne, to ów rodzaj sztuki, jaki uprawia Topolski, uwielokrotnia swoje znaczenie. Już dzisiaj przeciętny Anglik, gdy wyobraża sobie Churchilla, widzi go nie w odbicie fotograficznej, ale odtwarza go sobie tymi kilkunastoma śmiałymi posunięciami ołówka, którymi jego karykaturę, jako John Bulla, jak pochylonego przed skokiem byka w corridzie, uwiecznił potomności i światu Topolski. Widziałem tę karykaturę w Egipcie, zalała ona Amerykę, przedostała się do Niemiec. Rysunek polskiego artysty połączy się na zawsze z postacią brytyjskiego męża stanu. I to nie jest do pogardzenia, i to nie jest tylko sukces Topolskiego. Jest to także realny sukces polski.

Karykatura, rysunek, ma ogromne znaczenie. Wraża się niezwykle silnie w pamięć, oddaje smak epoki, jej zapach, jej prawdę, silniej niż niewolnicza fotografia. Warszawę Prusa widzimy zawsze w karykaturze Kostrzewskiego. Ukrainę emirów Rzewuskich i buńczucznych Kozaków widzimy poprzez Orłowskiego. Polską ziemiańską w jej najbujniejszym rozkwicie końskim, łowieckim i bukolicznym, upamiętnił nam na wieki Michałowski. Anglia jest krajem rysunku i karykatury. Niełatwo tu było wybić się ludziom z kontynentu. Topolski osiągnął to, rysując Anglię ostatnich

lat przed wojną obecną, Anglię jubileuszu i koronacji, policemana z Piccadilly, park z Hyde Parku, gwardzisty w mundurze spod Waterloo, piekarza i robociarza. Już dzięki temu stał się dla Polski w rysunku tym, czym Maurois w literaturze był dla Francji. Maurois wyjaśniał Francuzom Anglię swymi studiami, kolonelem Bramblem, monografiami Byrona, Shelleya i Disraelego, wreszcie *Historią*. Topolski wyjaśniał ją nam swym rysunkiem. Trzeba jednak powiedzieć, że anglofilstwo Maurois zakończyło się z dniem pêtainowskiego zawieszenia broni, z Dunkierką, z Vichy, no i z nalotami na Londyn. Maurois nie stanął u boku de Gaulle'a. Topolski w owych dniach ciężkich stał się bardziej angielski, niż był nim za jasnych dni jubileuszu i koronacji. Był ranny w jednym z nalotów owej zimy, kiedy niebo londyńskie huczało od Dornierów, a śródmieście płonęło wielkim ogniem. Rysował to wszystko i wszystko upamiętnił. Rysunki te słusznie weszły do takiej galerii brytyjskiej, która nosi tytuł „National”. Albowiem zwały się one zaprawdę i zrosły organicznie z pamięcią tych nocy, które były ciężkie, ale które w przyszłości będą płonęły już tylko wielką luną glorii. Kiedyś, po latach bardzo wielu, Anglia i świat będą to wszystko widziały poprzez rysunek Topolskiego, jak dla nas rok 1863 rysuje się poprzez ciemne wizje Grotgera. Ci ludzie prości, pospolici, którzy stali się bohaterami, te ruiny bezradne i heroiczne, te sytuacje patetyczne i śmieszne – wszystko to będzie widziane poprzez wizję Topolskiego. I chyba stało się dobrze, że w tej wizji angielskiej widok Polaków, polskich żołnierzy lądujących z Francji, ich wodza, lotników, marynarzy, wrośnie w wyobraźnię angielską tak silnie jak żaden inny kraj, żaden inny żołnierz i żaden inny naród.

Kot jako ambasador zabrał Topolskiego do Moskwy, umożliwił mu rysowanie Rosji w jej dramatycznych chwilach. Teraz album owych rosyjskich rysunków Topolskiego wchodzi w ręce społeczeństwa, które Rosji nie zna i któremu, rzecz prosta, Topolski jeszcze więcej może powiedzieć o Rosji niż mówił mu o jego własnej wyspiarskiej ojczyźnie. Rosja, jak ją widzi Topolski, nie bardzo jest Rosją, jaką sobie wyobrażają Anglicy. Jest to kraj ponury i ciemny, uginający się pod ciężarem straszliwych przeznaczeń, grzęznący w błocie dróg, rozmokłych pod skłonem chmur. Czuje się z tych rysunków owe melodie smutne, jakie wiatr stepowy wydzwania na drutach telegraficznych, beznadziejność pochyłych drewnianych domków jakiegoś Buzułuka, azjatyckość Kremla, przygniatającą wielkość Moskwy. Na tym tle krajobrazowym majaczą postaci ludzi, których wzrok jest baczny a nieufny, rysy twarzy mongolskie, budowa ciał silna i prymitywna. Bulwarowo paryska głowa Łozowskiego, arystokratyczna Crippsa, europejska Kota, są jakby dane po to tylko, by jeszcze bardziej podkreślić kontynentalną inność tamtych ludzi. Kilkanaście postaci angielskich, do których wciąż Topolski powraca, odpręża uwagę swym dickensovskim spokojem, działa jak jasność poranku po śnie wielkim i groźnym. Takiej Rosji nie widzieli Anglicy londyńscy i nie tak wyobrażają sobie Rosję jej wellsowscy wielbiciele. Być może Topolski spotęgował ową tragiczność i zagraził ją w swym rysunku. Ale to pewna, że tkwi ona w tym kraju bardzo głęboko i że trzeba, aby to wszyscy dostrzegli.

Motywy polskie w tym rosyjskim albumie są bodaj jeszcze częstsze niż w albumie angielskim. Kapitalna scena, gdy opasłego polskiego generała podrzucają pod górę jego przyszli żołnierze, ma naprawdę sejmikową obyczajowość i zagłobiczny charakter. Ochotnik spod Rzeszowa, siostra generałowej Sosnkowskiej po powrocie z łagru, księżę w fufajce – wszystko to przekazane zostało światu i przyszłości. Kilka kompozycji, przedstawiających polskich ochotników, którzy wprost z łagru idą po karabiny, posiada naprawdę grottgerowski patos. Mówią one więcej i przemawiają

silniej niż wszystkie opisy czy relacje. W galerii, poświęconej polskiemu wysiłkowi zbrojnemu na tle tych dziejów, parę ponurych szkiców powinno kiedyś zająć pocześniejsze miejsce niż kolorowe szarże szwoleżerów, skrzydła orle i czapraki lamparcie husarzy. Jest w nich zapewne mniej barwy wojennej, ale za to o ileż więcej prawdy ludzkiej. Wnuk późny będzie znajdował dla nich porównanie na najczarniejszych kartach Dantego.

„Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1942 nr 47(141)

## Zbigniew RACIĘSKI

### SKARBY KRÓLA POLSKI

W galerii obrazów w dzielnicy Dulwich w Londynie (Dulwich Picture Gallery) zorganizowano wystawę pod hasłem „Treasures of a Polish King”. Zawiera ona obrazy oraz inne dzieła sztuki, które wchodziły niegdyś w skład kolekcji króla Stanisława Augusta, względnie powstały w okresie jego panowania<sup>134</sup>.

Nie ulega chyba wątpliwości, że nasz ostatni król Stanisław August wyróżniał się wśród polskich monarchów wykształceniem i kulturą. Władał kilkoma językami, a jako młody człowiek zwiedził większość stolic europejskich. We Francji był mile widzianym gościem nie tylko na dworze królewskim w Wersalu, ale i w paryskich salonach, w których gromadzili się filozofowie, pisarze, poeci i malarze. Na ich wzorze oparł sławne później obiady czwartkowe.

Wstąpiwszy na tron, Stanisław August starał się wydobyć Polskę z bagna ciemnoty i barbarzyństwa, w jakim się pograżała pod rządami obu saskich królów. Powołał do życia Komisję Edukacji Narodowej (pierwsze w świecie ministerstwo oświaty), która zreformowała i unowocześniła szkolnictwo. Nie mogąc, z braku funduszy, których mu Sejm poskąpił, stworzyć – jak zamierzał – uniwersytetu w Warszawie, król skoncentrował wysiłki na przywrócenie świetności, tonących jak cały kraj w marazmie, uniwersytetów w Krakowie i w Wilnie.

Najbardziej jednak upamiętnił się Stanisław August jako mecenas sztuki; przede wszystkim architektury i malarstwa. Odnowił pieczołowicie Zamek Królewski, wybudował jeden z najpiękniejszych w Europie pałaców, jakim są Łazienki, podniósł z ruiny Zamek Ujazdowski; popierał też budowę wielu innych gmachów, dzięki czemu stolica Polski stała się miastem o swoistym uroku i charakterze, jaki mimo straszliwych przejść zachowała do dzisiaj.

Król kochał swoje rezydencje. Chciał, by nie tylko przepychem, ale też pięknnością i stylem dorównywały pałacom, jakie zwiedzał za granicą. Jednakże nie wystarczyło wybudować czy też odnowić zamki i pałace; trzeba było pokryć ich ściany. Król miał szczęście, że udało mu się zatrzymać w Warszawie – gdzie pracowali aż do śmierci – dwu wybitnych, choć na Zachodzie niedostatecznie docenianych malarzy włoskich: Bernardo Bellotto (znany Canaletto) i Marcello Bacciarelli. Pierwszy był znakomitym wedytystą, czyli malarzem architektury i pejzaży miejskich, drugi przede wszystkim wyróżniającym się portrecistą. W twórczości tych dwu artystów, w znacznej mierze zachowanej, odzwierciedla się najlepiej epoka i styl „Króla Stasia”. Obok nich Stanisław August zatrudniał szereg innych architektów i malarzy, sprowadzanych z Zachodu. Chciał jednak, obok dzieł sztuki powstających w Warszawie, posiadać kolekcję malarstwa – przede wszystkim – a także rzeźby, numizmatyki oraz rysunków, twórczość artystów zachodnioeuropejskich. W tym celu zaczął dokonywać zakupów na wielką skalę w galeriach sztuki w Wiedniu, Paryżu, Dreźnie, Rzymie itd. Pełnomocnikiem króla dla tych zakupów i pierwszym organizatorem królewskiej kolekcji był osobisty przyjaciel króla, August Moszyński, z „nieprawego łoża” wnuk króla Augusta II i slynnej hrabiny Cosel.

Moszyński, człowiek obrotny, zaradny, również zainteresowany sztuką, potrafił rozbudować w Europie sieć agentów, którzy mu donosili wiadomości o dziełach sztuki, jakie pojawiały się na rynkach. Po śmierci Moszyńskiego w 1786 roku, dyrektorem zbiorów królewskich został Marcello Bacciarelli, a sprawę zakupów przejął król.

Kolekcja Stanisława Augusta nie miała oczywiście nigdy dorównać zbiorom watykańskim czy też kolekcjom zachodnich monarchów. Tym niemniej zawierała dzieła mistrzów światowej renomy, jak Rubens i Van Dyck z Flandrii, Watteau i Fragonard z Francji, czy też Gainsborough z Anglii. Licznie reprezentowana była sztuka holenderska z kilkoma dziełami Rembrandta, wśród których wyróżniał się „Polski jeździec”, stanowiący dziś ozdobę Fricka w Nowym Jorku (swoją drogą trzeba sobie zadać pytanie, czy te wszystkie dzieła „wielkich mistrzów” były oryginałami. Król je kupował przecież na „słowo honoru” swych agentów. Ostatnio dowiedzieliśmy się, że większość dzieł Rembrandta – m. in. „Polski jeździec” – znajdujących się w czołowych światowych muzeach, uznana została jako falsyfikaty).

Niestety po rozbiorach Polski i przymusowym wyjeździe Stanisława Augusta do Petersburga, jego kolekcja rozproszyła się. Część sprzedano dla pokrycia królewskich długów, część rozkradziono, część nabyli do swych zbiorów polscy magnaci. Dziś resztki kolekcji ostatniego króla oglądać można w Zamku Królewskim, w Pałacu Łazienkowskim i w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Kolekcja króla byłaby się znacznie wzbogaciła, gdyby nie tragiczne wydarzenia, jakie miały miejsce w Polsce. W okresie odnowy, to jest w latach poprzedzających drugi rozbiór (1792 r.), król nakłonił dwu zawodowych handlarzy sztuką mieszkających w Anglii (François Bourgeois – Francuz i Noël Desenfans – Szwajcar), by pomogli stworzyć muzeum malarstwa w Warszawie, zakupując obrazy wybitnych mistrzów. Kolekcja zgromadzona przez tę parę zawierała szereg naprawdę wielkich dzieł. Ale król nie miał pieniędzy na zapłacenie, więc obrazy czekały w Anglii w nadziei na lepsze w Polsce czasy. Te nadzieje się – jak wiadomo – nie spełniły. Nadszedł trzeci rozbiór i wyjazd zdetronizowanego króla do Petersburga.

Panowie Bourgeois i Desenfans byli, jak się zdaje, bardzo zamożnymi ludźmi i prawdziwymi miłośnikami malarstwa, którym żal było rozbijać fachowo zestawiony zbiór. Chcieli go sprzedać jakiemuś z licznych większych i mniejszych władców europejskich. Ale były to czasy rewolucji, a potem wojen Napoleona. Królowie i księżęta musieli wystawiać wojska, więc amatorów na kolekcję wówczas nie było. Właściciele zdecydowali więc ofiarować ją w darze sławnej wówczas szkole Dulwich College. Miało to miejsce w 1811 r. Trafili dobrze. Władze szkoły postanowiły bowiem udostępnić zbiór publiczności. Sławny architekt, sir John Soane, wybudował piękny gmach, który do dziś jest siedzibą tego muzeum. Na „honorowym” miejscu można tam oglądać portret króla Stanisława Augusta.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości było właściwym czasem, by pokazać w Warszawie choć część wielkich dzieł, które wydarzenia sprzed dwustu lat zatrzymały na zawsze w Anglii. Wspólnym wysiłkiem Polski i W. Brytanii zorganizowano w Zamku Królewskim w Warszawie wystawę trzydziestu co przedniejszych obrazów z kolekcji, która miała przecież zdobić Warszawę. W zamian z Warszawy przyjechała kolekcja, którą nazwano „Skarbami Króla Polski”. Zajęła ona w Dulwich Picture Gallery miejsce opróżnione przez obrazy wystawione w Zamku.

Wystawę, która ma pokazać króla Stanisława Augusta jako kolektora i mecenasa sztuki, zorganizował zespół pracowników Zamku pod kierownictwem prof. Andrzeja Rottermunda. Na miejscu w Londynie służyli pomocą i doradą znany me-

cenas sztuki i benefaktor zbiorów w Polsce, dr Andrzej Ciechanowiecki, oraz pisarz i historyk, Adam Zamoyski.

Wystawa składa się z kilku części. Przoduje oczywiście malarstwo z pracami Bacciarellego i Bellotta na czołowych miejscach. Reprezentowani są też jednak – choć nie przez najprzedniejsze dzieła – wybitni malarze Zachodu, jak Rembrandt, Rubens, Jordaens, Fragonard, Boucher. Dominuje jednak na wystawie olbrzymi i wspaniały portret konny Stanisława Kostki Potockiego, pędzla Jacques Louis Davida. (Później był on twórcą sławnego obrazu, przedstawiającego koronację Napoleona oraz innych dzieł sławiących Cesarza).

W dziele sztuki dekoracyjnej największe zainteresowanie budzą wspaniałe pasy, zwane powszechnie słuckimi, choć warsztat w Słucku założony przez Radziwiłłów był tylko jednym z kilkunastu. Widzimy więc na wystawie pasy z wytwórni w Krakowie, Grodnie i Warszawie, jak też z jednej z najstarszych wytwórni z miejscowości Kobyłka.

Doskonałym uzupełnieniem „Skarbów króla Polski” jest odbywająca się w tym samym czasie w Polskim Instytucie kultury w Londynie wystawa akwarel Zygmunta Vogela. Ten artysta (1764–1826) był obok Bellotta najwybitniejszym wedytistą polskim<sup>135</sup>. W swych akwarelach (było ich około 150) przekazał widoki niemal całej Warszawy z epoki króla Stasia. Niestety większość jego dzieł zginęła. Na wystawie w Polskim Instytucie Kultury zgromadzono 36 akwarel, przedstawiających Warszawę naszych pradziadów. Ogląda się je z prawdziwym wzruszeniem.

„Tydzień Polski” 1992 nr 24



Teresa SKÓRZEWSKA

## WYSTAWA POTWOROWSKIEGO

Tak się to dzieje, że mając w trudnym emigracyjnym życiu niewiele istotnego kulturalnego dorobku do podkreślenia, tak łatwo przechodzimy do porządku nad dokonaniami Polaków, którzy wyrwani, przesadzani, jak każdy z nas, umieją zachować soki żywotne, rozwijać się i mimo braku jakichkolwiek reakcji zainteresowania, nie mówiąc już o pomocy ze strony społeczeństwa, potrafią wzbogacać je swoim dokonaniem.

Przypadkiem dowiedziałam się, że w Galerii Gimpel na South Molton Street, Piotr Potworowski miał wystawę. Udało mi się dotrzeć do Londynu ostatniego dnia jej otwarcia i przeżyć chwile rzadkiej radości.

Każdy z czternastu wystawionych przez niego obrazów jest dziełem oka różnicującego najłżejsze odcienie, by zgrać je w świat barw subtelny, harmonijny, rozkoszny<sup>136</sup>.

Niektórzy mają mu za złe zachowanie radosnej wizji kolorów codziennego otoczenia. Wołają o „partycypację” malarzy w tragicznym kryzysie świata. Kierowanie do poszczególnych artystów takich zadań jest uleganiem wpływom totalitaryzmu, który nie bez skutku od trzydziestu lat szkoli i urabia ludzkości celem przykucia jej do tej czy innej galery wspólnej niewoli.

Zdaje się faktem psychologicznym, że dla człowieka, wstrząśniętego tragicznymi przejściami, świat w dosłownym znaczeniu szarzeje. Pamiętam, jak dobrze znana droga, która zwykle dawała mi pełnię radosnych przeżyć wzrokowych, wyblakła w jednostajną, ponurą szarość w ciągu mej wojennej wędrówki. Nie wydaje mi się dowodem „epigonizmu”, lecz zdrowej siły, gdyż malarz potrafi wyzwolić się ze smutku, zabijającego mu barwę i wskazać innym smutnym ludziom, że np. „Drzewa za murem” nie przestały grać jakąś gamą zieleni, że w „Morskim Krajobrazie” piasek przegląda śliczną różową plamą przez lekką powłokę wody, a niebieska suknia „Pani w Hamaku” jest świetnym, bo mądrze wyzyskanym powodem obrazu, centralnym punktem muzyki barw, godnej Bonnarda.

Tym wielkim radosnym malarzem musiał zachwycić się w młodości Potworowski i z niego się rodzi pierwszymi *pastiches passionnes*, będącymi według *Psychologii Sztuk* Malraux u źródeł każdego talentu. Świetny malarz francuski w żadnym razie oślepił, lecz rozwinął oko Potworowskiego, zdolne dziś w nieskończoność kolor analizować, by zgrać go w bardzo własną syntezę. Jakość jego płócien jest jedną z najważniejszych pozycji w polskim malarstwie współczesnym. Dobrze jest spotkać malarza, który nie ogłuchł na kolor i wiedzą od głuchoty ratuje. Łatwo w zapamiętaniu waliki o kulturę zatracić jej treść. Wysubtelniona wrażliwość na świat barw jest jednym z najcenniejszych osiągnięć człowieka.

Jak łatwo ją zabić, wykazały dostatecznie szkoły malarskie, akompaniujące bałwochwalczo rozwojowi nazizmu i bolszewizmu. Historia sztuki, rozwijająca się w narodach wolnych w najlepszych swoich okresach, wykazywała różnokierunkowość artystów i ich bardzo indywidualne torowanie sobie własnych dróg. Jednocześnie żyli Greco i Brueghel, jednocześnie Rembrandt i Rubens; Goya malował w tym samym okresie co

Fragonard, Jak nieskończenie różne stworzyli malarstwo. Przeszły burze, co wstrząsały epokami tamtych jednodniowych ludzi: pozostało ich dzieło.

Nie dajmy się zatruć jadem współczesnym, chęcią „gleichszaltowania”. Potworowski jest zbyt silną indywidualnością malarską, by go wydarzenia zewnętrzne przekształciły. Treścią jego malarstwa nie stanie się tragedia ani epopeja, pozostanie nią radość mimo wszystko. Widz staje przed jego płótnami oczarowany pięknnością świata i wdzięczny, bo mu wreszcie znowu przypomniano, że słońce nie przestanie malować ziemi.

„Życie” 1950 nr 30

## O SZTUCE RELIGIJNEJ (NA MARGINESIE WYSTAWY M. BOHUSZA-SZYSZKI)

Głęboko zakorzeniło się przekonanie, że obraz powinien być, jak kolorowa fotografia, wierną podobizną twarzy z łukami brwi uwydatnionymi jak na posiedzeniu kosmetycznym, lub portretem domu uwzględniającym wszystkie drzwi i okna, czy widokiem ogrodu ze słonecznikami rosnącymi „jak żywe”.

Mając do wyboru arcydzieła światowego malarstwa w National Gallery i zbioru lalek woskowych u Madame Tussaud, śpieszy się wobec tego założenia do tych ostatnich. „Każdy włos z osobna wyrasta z woskowej głowy” – opowiada z przejęciem ktoś z bywalców. „Owszem i na dwa kroki podejść można i policzyć wszystkie guziki munduru Stalina”. To budzi dreszczyk emocji.

A współczesne malarstwo uparło się nie być naśladowaniem. Malarz grą linii i barw, jak muzyk grą dźwięków, sięga wysoko i daleko poza szczególności codziennych doświadczeń. Grad przeżyć niemilosiernie wali w jego wrażliwość odbiorczą.

Dzieła sztuki to odpowiedź artystów na ich przeżycia, które wartkim prądem unoszą się poprzez dzieje ku coraz nowym problemom. Dzieła ich pozostają najtrwalszymi pomnikami epok, których inne ślady zmiotły wichry historii. Widz zwykle z tym prądem nie nadąza. Ociąga się w sztuce przeszłości: oswoił się z nią, nauczył szanować, otrzymał ją niejako w spadku. To łatwiej, niż sięgnąć po nowe wartości, gdzie się samemu trzeba wyczuwać, wgryzać, rozeznac. Dzieła artystów żyjących bywają niedostrzegane lub aktywnie tępione, by dopiero po kilku pokoleniach zostać „odkryte” i postawione na piedestale. To objaw normalny.

Rembrandtowi rada miejska Amsterdamu odrzuciła wykonane na jej zamówienie płótno, gdyż artystę bardziej interesowały problemy światła, niż kształty nosów radzieckich. Dziś obraz ten stanowi może najcenniejszy skarb Muzeum Amsterdamskiego.

Istnieje śliczny obraz Constable’a: katedra w Salisbury. Jasna sylwetka o smukłej wieży zlewa się z otaczającymi ją drzewami, z mglistym niebem, w piękne świetlne zjawisko. Potrzebując pieniędzy, Constable musiał dla klientów zrobić replikę, gdzie związaną tych elementów w doskonałą kompozycję zostało rozbite. Za to wyraźnie, jak na szkicu architektonicznym, ukazały się najdrobniejsze szczegóły budowy.

Oczy dzisiejsze, oswojone z obrazami Rembrandta lub Constable’a, już ich nie kwestionują, lecz z tą samą nieufnością śledzą przejawy sztuki współczesnej. Po prostu zegar twórców śpieszy się o wiele godzin lub lat w stosunku do zegara odbiorców.

Istnieją artyści zbyt przejęci swą wizją, by zgodzić się jak Constable na koncesje i kompromisy. Ich losem materialnym jest ubóstwo. Za to wzbogacają ludzkość, bo

każda nowa realizacja w sztuce zostaje jednak powoli przetrawiona i przyswojona; rozszerza i pogłębia zdolność widzenia.

Malarzem bardzo bezkompromisowym jest Marian Bohusz-Szysko.

Jak dalece zna rysunek realistyczny (więc typ sztuki, z którym się publiczność dawno pogodziła) i jak subtelnie nim operuje, zobaczyć można w „Ognisku Polskim” w Londynie, gdzie wisi szereg jego portretów tego typu, wykonanych w obozie jeńców wojennych<sup>137</sup>.

Inne problemy stawia sobie w cyklu malowanych już w Londynie obrazów przeważnie religijnych, wystawionych niedawno.

Malując np. „Zesłanie Ducha Świętego”, nie bawi nas artysta opisem malarskim wydarzenia, nie gromadzi kilkunastu modeli „podobnych” do Apostołów. U niego ta wiązka ludzi, na których spływa Łaska, wyrasta ponad ludzką miarę, stapia się w słup barwny, poprzez który światło niebios ogarnie ziemię.

Nierealistyczne szczegóły scen religijnych chce przedstawić, lecz osiągnąć do samej tajemnicy, wyrazić barwą świętość w „Chryście wśród Apostołów”, czy walkę doskonałości ze złem w „Kuszeniu”, czy Mękę w „Ukrzyżowaniu”, mękę, w której biorą udział wszystkie żywioły.

„Przed tym Chrystusem nie mógłbym się modlić” – szemrze ktoś z publiczności. Itotnie w XIX i XX wieku stała się rzecz straszna. Człowiek wyobrażenia Boga czy podniety, która myśl i czucie ku Bogu przenosi, przestał szukać w sztuce, bo znalazł je w olbrzymim przemyśle, jaki w Place St. Sulpice w Paryżu rozszedł się po świecie: w milionach gipsowych figurek świętych, w sentymentalnych obrazkach, gdzie postacie chrześcijaństwa nie mówią nam już o swoich przeżyciach mistycznych, o drogach wyrzeczenia i męki. Wydają się te figury jakby odlane, spreparowane, wyszminekowane u Madame Tussaud.

Jest to tragiczne. Bo cała sztuka europejska naszej ery zrodziła się z katolicyzmu. Natchnienie religijne było najistotniejszym jej źródłem. Chwałę Boga chciał człowiek głosić nie mową samą, lecz kształtem, melodią i barwą.

O Bogu mówiły kolory, poczawszy od znaków symbolicznych, malowanych w katakumbach, poprzez mozaiki bizantyjskie, witraże malarstwa prymitywów włoskich, czy polską sztukę ludową.

O Bogu mówiła architektura skupieniem romańskich kościołów, pionem wydzierającego się w niebo gotyku.

Nie była to sztuka naturalistyczna. Była sztywność w bizantyjskich mozaikach, brak perspektywy u prymitywów, brak proporcji w przedstawianiu ciała ludzkiego. Lecz była to sztuka olbrzymia głębią swego wyrazu. Chrześcijaństwo stworzyło ją w swoim rozmodleniu.

Dziś, gdy ziemia trzeszczy w posadach – i ze sztuką religijną źle się dzieje. Bo jeśli dziełami sztuki w najwyższym, najpełniejszym znaczeniu są katedra w Chartres czy Notre Dame w Paryżu – bazylika w Lourdes lub Lisieux nimi nie są.

Tu już nie pięknem Boga uczczono, ale bogactwem, szychem, bezmyślną mieszaniną wszelkich stylów, jaką bogata burżuazja XIX wieku otoczyła także własne życie.

Ideałem malarstwa tych środowisk stało się malarstwo Odrodzenia, które aczkolwiek częściowo zachowało tematykę religijną, przestało jednak być religijne w swojej istocie. Istotą renesansu było radosne przeżywanie doczesnego świata. Lecz malarstwo miało wielkie i piękne. Malarstwo kościelne XIX wieku zrozumiało z niego tylko fotograficzny realizm szczegółów. Twórczość, która jedynie jest sztuką, zastąpiono martwą kopią.

Żywa dyskusja odbywa się obecnie na te tematy w „Figaro” paryskim z powodu wznowienia sztuki religijnej przez francuskich artystów, ku zdumieniu uspiętej stu-letnim jej brakiem publiczności. Znalazł się we Francji w hierarchii kościelnej znawca sztuki nowoczesnej i zapalony jej mecenas, o. Couturier, dzięki któremu takie koncepcje artystów, jak kaplica Matisse’a w Vance, jak kościoły w Assy i Audincourt mogły się stać rzeczywistością.

Nas nie stać dzisiaj na konstrukcje, lecz powinno stać bodaj na zainteresowanie rzetelnym twórczym wysiłkiem”.

„Życie” 1951 nr 51/52

## Grzegorz SOWULA

### WYSTAWA SOLIDARNOŚCI

Lyttelton Theatre, jedna z trzech scen londyńskiego Teatru Narodowego, udzieli miejsca w swym foyer wystawie, którą można by powitać słowem: „Nareszcie!” „The Solidarność Exhibition”, otwarta 13 lipca, jest bowiem pierwszym zorganizowanym (przynajmniej oficjalnie) przez Anglików i zgromadzonym w tak znanym miejscu pokazem ikonografii, związanej z „Solidarnością”. Honorowy patronat objął sir John Gielgud, a siłą przewodnią całego przedsięwzięcia był młody Anglik, Michael Yardley, który podczas swych wielokrotnych wizyt w Polsce zaczął kolekcjonować plakaty, ulotki, obwieszczenia, apele i inne przejawy druków czy to samego związku, czy z nim związanych. Ekspozyty, zgromadzone na wystawie, pochodziły ze zbiorów Yardley’a, Biblioteki Polskiej w Londynie, Studium Spraw Polskich i kolekcji anonimowej. Oficjalnego otwarcia wystawy dokonała dame Peggy Ashcroft, niczym urodzony dyplomata nie mówiąc nic przy pomocy wielu słów...

\*\*\*

Przedstawiony zbiór nie jest duży, zawiera zaledwie 68 pozycji, w tym około tuzina zdjęć. Dla tych, którzy odwiedzają POSK, wystawa nie prezentuje czegoś specjalnie odkrywczego czy nowego — ekspozyty są znane szeroko, były pokazywane wielokrotnie i przy różnych okazjach. Obecna wystawa jednakże została zorganizowana w punkcie, który odwiedzają głównie Anglicy z całego kraju, kompleks South Bank jest także miejscem wizytowanym przez większość wycieczek zagranicznych, nie sposób więc nie cieszyć się, że wreszcie „Solidarność błądzi pod strzechy”. Czas najwyższy, bo Anglia, w porównaniu ze Stanami, Niemcami czy zwłaszcza Francją, jest co najmniej obca idei prezentacji bogatej ikonografii Sierpnia. Ekspozyty mówiły zresztą same za siebie — jedynie dwa plakaty były dziełem Anglika. Trzeba przyznać, że Francję reprezentowały również dwa plakaty, ale każdy, kto odwiedzał Francję w ostatnich miesiącach, wie, ile naprawdę tam się dzieje wokół „Solidarność” — ogromna wystawa w Centre Pompidou, rozmaite anonsy, naklejki, ulotki, mniejsze i większe płachty papieru przemawiające do widza/przechodnia z siłą i nagałą: „Zrób coś, nie stój bezczynnie!”. Galeria Niny Dausset w Paryżu wydała dwa zbiorki kart pocztowych, razem 32 sztuki, projektowanych przez najbardziej znanych francuskich grafików, malarzy i ilustratorów — André François, Jean-Michel Folon, Topor, César, Segui, Grapus, Michel Haas. Anglia — no cóż, gdyby nie Peter Kennard, młody, zdolny, acz nieznan, można by pomyśleć, że sztuka plakatu politycznego na Wyspach nie istnieje. Jedynym plakatem, jaki istnieje na ulicach, jest handlowy, zachęcający reklamą do kupna. Plakat filmowy — lepiej o nim nie mówmy. Nie przypominam sobie, aby Anglicy zdobyli jakąkolwiek nagrodę w tej kategorii na którymś z wielkich konkursów międzynarodowych np. w Warszawie czy Lahti. Plakat teatralny, jedyny naprawdę projektowany z głową, na mocy jakiegoś tajemnego sprzysiężenia wepchnięty jest zwykle w foyer teatru, w którym pokazywana jest reklamowana sztuka...

Ale dlaczego np. nikt z angielskich artystów nie zaprojektował kartki pocztowej na temat „Solidarności”, dlaczego nie powstał znaczek pocztowy, seria kart? Mike Yardley mówi: „Wszyscy artyści, których próbowałem zainteresować czy to osobiście, czy poprzez Arts Council, odpowiadali, że jest to sztuka polityczna, a oni są przecież ponad tym, oni nie będą się wiązać z żadnymi ugrupowaniami, oni żyją dla sztuki *per se*”. Daj im Boże. Chciałbym jedynie wiedzieć, ilu z tych apolitycznych twórców weźmie udział w konkursie na zaprojektowanie medalu upamiętniającego apolityczną wojnę o Falklandy.

Ekspozyty na wystawie pochodziły z różnych regionów kraju, z różnymi wiązały się zagadnieniami czy wydarzeniami, różne też były sposoby ich produkcji, co bardzo często podnosiło lub obniżało ich wymowę. Znalazły się na wystawie plakaty oficjalne, jak np. ów szeroko znany, anonsujący pierwszy Krajowy Zjazd „Solidarności”, plakaty teatralne i filmowe, plakaty upamiętniające rocznicę wydarzeń – czerwiec 1956, grudzień 1970, Katyń. Są na wystawie przykłady dramatyczne, jak wydrukowany nielegalnie, na zwykłym brązowym papierze pakowym wizerunek głowy dziecka w cierniowej koronie i napis „Nie zabijaj!”, który prawdopodobnie przemawiał do zwolenników usuwania ciąży, oficjalnie dozwolonej w Polsce, bardziej niż jakiegokolwiek tyrady przeciwników tej polityki. Jest też przykład rządowej dywersji – dziecku z plakatu Krajowego Zjazdu przydano do rączki ogromną zapalkę, pochodnię prawie, a w roku pojawił się ukośny nadruk: „Nie igraj z ogniem!”. I były przykłady zdrowego, choć czarnego humoru – anons przedstawienia „idącego stale od 37 lat”, w którym „sufler jest znany, a obecność przymusowa”, a aktorami są: „PZPR, SD, SL, FJN, wojewodowie, sekretarze, komendanci”. Autorem „libretta” też była PZPR, ona też opracowała scenografię, jedynie muzyka była ludowa. A całość – no, cyrk po prostu...

Opisać całej wystawy nie sposób, zresztą przypuszczam, iż wielu z nas znajdzie czas w ciągu sześciu tygodni jej trwania, aby zobaczyć wszystko na własne oczy. Wolałbym osobiście widzieć ją bardziej umiędzynarodowioną – jedynie pięć ekspozycji pochodziło spoza kraju. Na razie – dobrze, że jest w ogóle. Może wreszcie trafi to ziarno na podatniejszy niż dotychczas grunt.

„Tydzień Polski” 1982 nr 30

## Zygmunt STERMIŃSKI

### LONDYŃSKI SALON FOTOGRAFIKI

Coroczny Londyński Salon Fotografiki jest jedną z najważniejszych, a może nawet najważniejszą w świecie wystawą fotografii artystycznej. Tegoroczna wystawa jest 59; w przyszłym roku Salon będzie obchodził diamentowy jubileusz. Przyjęcie pracy przez Salon jest wielkim wyróżnieniem dla każdego fotografika. Założony w 1902 r. przez dwóch wybitnych fotografików amerykańskich, Salon liczy 32 członków. Przed wojną członkiem-kandydatem był prof. Bułhak. Obecnie jedynym Polakiem-członkiem jest Władysław Marynowicz; mamy nadzieję, że wkrótce będziemy mieli jeszcze jednego Polaka wśród stałych członków Salonu.

Tegoroczny Salon przedstawia wyższy poziom niż w zeszłym roku. Więcej jest prac w kolorze, więcej prac opartych na separacji tonów, metodzie zapoczątkowanej przez prof. Romera i spopularyzowanej przez Polaków. Separacja tonów, wprowadzona najpierw do prac czarno-białych, jest dziś szeroko stosowana w kolorze. Prace w kolorze przy użyciu tej metody zbliżają się do plakatu; fotografia przechodzi niejako w grafikę. Uznana za najlepszą w tym roku praca chińska z Hongkongu przedstawia zatłoczoną samochodami ulicę – separacja tonów przy wprowadzeniu kilku kolorów.

Na wystawie znajdujemy prace z 22 krajów. Przeważają oczywiście prace brytyjskie, stanowiąc 60 proc. Na drugim miejscu trzeba wymienić grupę polską, która reprezentuje 4 autorów z 18 pracami z emigracji oraz 9 autorów z 15 pracami z kraju. Dalej idą Hong Kong, Japonia i Dania. Emigracyjna grupa polska najbardziej może stara się przebić nowe drogi w fotografice. Następnie idą Chińczycy z Hong Kongu oraz Hengl spośród Austriaków, którego wyjątkowo malarski „Zielony kapelusz” bardzo mi przypadł do gustu. Prace angielskie przeważnie reprezentują podejście konserwatywne, choć i tutaj zaznaczają się nowe prądy.

Chińczycy na ogół inaczej niż Europejczycy widzą krajobraz. Nasz europejski punkt widzenia jest bardziej romantyczny. Widzimy często naturę w stanie zaburzenia, co prowadzi do dużych kontrastów. Tam, na Dalekim Wschodzie, ujmują krajobraz kontemplacyjnie: natura jest w ciszy i spokoju, co przejawia się w delikatnej gradacji tonów. Tyle o samej wystawie, głównym bowiem moim zadaniem jest omówienie prac polskich.

Spośród członków Stowarzyszenia Polskich Fotografików w Londynie wystawiają: Marynowicz, Lewiński, Kokosiński i Lando. Żałuję, że nie ma prac Pohlmana, Świąćckiego i Tryuka. Chyba nie dopatrzyli, bo poziomem swoim na wystawienie w Salonie zasługują.

Marynowicz otrzymał ostatnio wielkie wyróżnienie. St. Polten w Austrii w związku ze swoim festiwalem w 1969 roku organizuje wystawę 10 najwybitniejszych fotografików świata. Z W. Brytanii zaproszono jedynie Marynowicza. W tym zespole 10 najlepszych będzie on drugim Polakiem, bo Edward Hartwig reprezentuje kraj.

Marynowicz wystawia w Londyńskim Salonie 6 prac. Prace czarno-białe – to najpierw „Ryś”, zrobiony metodą separacji tonów, pełen wyrazu i siły; dalej – „Małpki”,

znowu separacja tonów, o delikatnym kolorze szarym. Praca ta natychmiast przyciąga uwagę zwiedzających, jeśli się tylko okiem rzuci na ścianę, na której wisi. Trójka małych, dobrze kompozycyjnie rozłożona, ma miny młodych uczniów; dwie są zaciekawione, trzecia wyraźnie nie słucha wykładu. Dwie prace kolorowe Marynowicza – to portrety. Pierwsza – „Rachel” o delikatności tonów, oczy specjalnie podkreślone, opadające na plecy włosy nieco zamglone; druga – „Słońce Afryki” przedstawia twarz Murzyna o perlitych kropkach potu na czole, na niebieskim tle z zamgloną różową kulą słońca na lewo. Piękne oświetlenie i modelowanie głowy. Dwie dalsze prace kolorowe – „Zebra” i „Żbik” zrobione są metodą separacji tonów, co wymaga ogromnej pracy i cierpliwości.

Wśród portretów Lewińskiego pociąga „Barbara Heysworth”. Twarz i ręka o silnej ekspresji w kole na czarnym tle z kilkoma plamami światła. Dalej doskonały potrójny portret „Cleo Laine”. Skomplikowany kompozycyjnie portret żyje jak żaden inny. Czuje się, że jej śmiech odbija się od sufitu. „Wenecja” Lewińskiego w kolorze jest bardzo ładna. Kanał, w którym widać odbicie pałacu z gondolą po prawej i lewej stronie. Delikatne, ciepłe tony.

Trzy prace kolorowe Kokosińskiego są wykonane przy użyciu metody separacji tonów. „Jesienny zachód słońca” – pień drzewa i trochę tła lasu jest w zgniło-zielonym kolorze, listowie i opadłe liście w czerwieni fuksji. Obraz ten jak stempel zostaje w pamięci. Dwie prace weneckie – „Zachód słońca” i „Plac św. Marka” są śmiałe i ekspresyjne. „Zachód słońca” w czerwieni i czerni, „Plac św. Marka” w czerni i kolorze niebieskim. Niestety, niejednemu zwiedzającemu nasunąć się może pytanie, czy pastelowe kolory Wenecji nadają się do stosowania separacji tonów i ujmowania obrazu w podstawowych kolorach?

Lando pokazuje portret młodej dziewczyny w kolorze o pięknych, złotych włosach à la Veronese na niebieskawym bereciku oraz dwie prace czarno-białe – portret dziewczyny z profilu z rozwianym włosiem i „Rywalkę”, która była pokazana na wystawie w Polskiej YMCA.

Dziwięciu autorów z kraju wystawia 15 prac. Te prace nie dosięgają swoim poziomem prac Polaków z Londynu. Prace krajowe są wyłącznie czarno-białe, niezbyt dużych formatów. Pochodzą one od członków KTF, z wyjątkiem jednego. Tym autorem jest A. Krynicki, którego adres podaje katalog jako „Warzwa, Zouborz”. Doskonała korekta, nieprawdaż? Domyślam się, że mieszka w Warszawie na Żoliborzu. Jest on autorem najlepszej pracy krajowej – „W fabryce szkła”. Kompozycja w kole, z robotnikiem, który roluje dużą białą plamę tłustej farby. Czuje się ruch. Dalej tegoż autora „Cienie”, akt na tle plaży o dużych kontrastach i „Koniec życia”, wrak łodzi na brzegu morza, z mewami w locie. Łódź może zbyt wypełnia obraz swą masą. Dyakowska pokazuje akt na ciemnym tle i portret młodej kobiety. Hlawski zajmuje się tematyką wielkiego miasta. „Zima” – to konar drzewa i kubek na śmiecie. „Emerytura” – stary człowiek czytający książkę na ławce. Dwie miłe prace Ligenzy: „Portret Beatki” i „Ludzie z kuźni”. „Gałązka” Nowaka pokryta śniegiem jest na pewno dobrą pracą. Makal w „Nieproszonym gościu” daje nam niecodzienny temat. Ponadto Łęgowski, Jama i Zegalski wystawiają po jednej pracy. Szkoda, że autorów krajowych, z wyjątkiem Nowaka, nie interesuje śnieg.

Wystawa otwarta jest do 31 sierpnia w RF.W.S. Galleries.

„Tydzień Polski”, 24.08.1968



## Franciszek STRZAŁKO

### Z ŻYCIA KULTURALNEGO EMIGRACJI – WYSTAWA „GRUPY 49”

Odbyta niedawno w salach klubu towarzyskiego Polskiej YMCA wystawa rysunków młodych malarzy, zrzeszonych pod nazwą „Grupa 49”, była bardzo udanym pokazem, świadczącym, że artyści – byli żołnierze Polskiego 2. Korpusu – nie marnowali czasu od chwili ustania działań wojennych<sup>138</sup>. Twórcami rysunków, które na wystawie pokazano, byli absolwenci Studium Akademickiego Malarstwa i Grafiki Użytkowej, zorganizowanego pod opieką Zrzeszenia Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich w Wielkiej Brytanii. Studium powstało w Rzymie w roku 1945, a po przyjeździe 2. Korpusu do Anglii znalazło pomieszczenie w Kingwood Common Camp koło Reading, gdzie w roku ubiegłym uroczyste wręczenie 19 dyplomów zamknęło działalność tej twórczej placówki. Wykładowcami byli prof. Marian Bohusz-Szyszko i prof. Wojciech Jastrzębowski.

Wśród ogółu prac wystawionych ostatnio przeważały kompozycje o charakterze przedstawieniowym ze zdecydowanym jednak dążeniem do deformacji, idącej czasem w kierunku groteski, czasem jakby nawrotu do spontanicznej twórczości ludowej, czasem znów zmierzającej do silniejszego wywołania tą drogą takiego czy innego nastroju. Taką właśnie nastrojową pracą była oryginalna „Ćma” Zbigniewa Adamowicza, który wystawił poza tym „Wnętrze” i „Łuk triumfalny”. Odnaczający się świetną techniką, Tadeusz Beutlich pokazał szereg grotesek, wykonanych przeważnie cienką kreską, przypominających nieraz prace Picassa. Tegoż artysty „Głowa” to znów naśladowanie Rouaulta. Niewątpliwie Beutlich celowo odtwarza styl wymienionych mistrzów, chcąc może w ten sposób zademonstrować swoje bardzo duże możliwości. Gdy spogląda się na rysunki Andrzeja Bobrowskiego, trudno wprost uwierzyć, że jest on również rzeźbiarzem, tak dalece czysto malarską jest jego wizja „Zwycięstwa”, względnie „Wyścigów”. Niezwykle różnolity w poszukiwaniu frazy jest Ryszard Demel, autor „Lalek” i „Widoku Cambridge”. Próbę syntetycznej jakby przedstawieniowości daje Antoni Dobrowolski w swoim „Laboratorium”, gdzie zarysy próbek i innych przyborów laboratoryjnych oraz zwykle kolumny cyfr zostały bardzo udanie wykorzystane jako element konstrukcyjny linearno-rysunkowej kompozycji. Tenże autor wystawił „Portret”, „Raka” i „Koguta”, Janusz Eichler, subtelny rysownik, w dwóch swoich kompozycjach, „Bolero” i „Izabella”, wykazuje głębokie poczucie równowagi plastycznej.

Tadeusz Muszyński był na wystawie jedynym przedstawicielem czystego abstrakcjonizmu. Prace jego należały niewątpliwie do najciekawszych eksponatów. Gra głębokiej czerni i bieli, przeciwstawionych sobie i przenikających się wzajemnie w różnorodnych stopniowaniach i układach – oto treść czterech kompozycji Muszyńskiego, który poza tym wystawił również dwie rzeczy o charakterze przedstawieniowym: „Oaza” i „Powitanie”. Kazimierz Dźwиг zablysnął satyrą, przechodzącą częściowo w groteskę, w kompozycji „Mobilizacja”. Trzy rysunki Leona Piesowockiego, nastrojowe „Manekiny”, „Wnętrze galerii” i „Kościół Metodystów”, były świadectwem dojrzałego talentu, poszukującego skutecznie własnego wyrazu. Aleksander Werner wystawił szereg bardzo oryginalnych linorytów o stylu wy-

wołującym czasem reminiscencje sztuki ludowej („Ofiara Abrahama”, „Porwanie Sabinki”). Wśród prac uczniów zwracały uwagę cztery kompozycje mistrza – prof. Bohusza-Szyszki – który wystąpił jako gość „Grupy 49”, wystawiając świetne „Ukrzyżowanie”, „Martwą naturę”, „Portret Pani M.” i „Głowę”.

Nie było na wystawie ani jednej pracy, której można by było postawić jakiegokolwiek zarzuty ze stanowiska malarskiego. Prof. Bohusz-Szyszko, który z takim zamiłowaniem oddawał się pracy wychowawczej, może być w pełni zadowolony ze swoich uczniów.

„Życie” 1949 nr 33

## POLSKA SZTUKA LUDOWA (WYSTAWA W R.B.A GALERIES; 6, SUFFOLK STR., S. W. I.)

Myślałem, że znam polską sztukę ludową. Tyle widziało się tych rzeczy po muzeach, zbiorach prywatnych, w kapliczkach przydrożnych, chatach; tyle czytało się i mówiło na seminariach i zebraniach naukowych; a przecież! Gdy po długich dziesięciu latach ujrzałem znowu barwne szeregi polskich obrazów ludowych i rzeźb polichromowanych, wrażenie, jakiego doznałem, da się określić jednym tylko słowem – rewelacja<sup>139</sup>. Dużo było ostatnio naprawdę wspaniałych wystaw w Londynie – zbiory pinakoteki monachijskiej, skarby muzeów wiedeńskich, obrazy Gerarda Davida – ale takiego pokazu, jak otwarta niedawno wystawa polskiej sztuki ludowej, jeszcze nie było.

I rzecz znamienita: jeśli oglądanie tej wystawy jest naprawdę przeżyciem, to właśnie dlatego, że poprzedzona ona została tamtymi. Działa tu bowiem niewątpliwie prawo kontrastu: innego, nowego spojrzenia przez artystę na dzieło sztuki. W związku z tym zrozumiałym się staje, dlaczego twórczość samorodnych wiejskich artystów polskich spotkała się z entuzjastyczną oceną takich przedstawicieli najnowszej sztuki europejskiej, jak Pablo Picasso, który swoim stanowiskiem w dużej mierze przyczynił się do wysłania za granicę obejrzanych w Polsce eksponatów. Drewniane figurki Frasobliwego i Ukrzyżowanego oraz świątki z rozstajnych dróg Podhala i Żywiecczyny wyruszyły do Paryża, Brukseli i Rzymu, a wędrownica ta zmieniła się niebawem w pochód triumfalny.

Olśniona krytyka zachodnio-europejska przekonała się, że niektóre wartości, uchodzące dotąd za zdobycz najnowszej sztuki europejskiej, były nieraz zrealizowane już przed stu laty przez bezimiennych ludowych twórców polskich. Jakże znamienne są uwagi, które w brukselskich „Les Beaux Arts” zamieszcza Julien de Landay, który zestawia niektóre obrazy na wystawie z dziełami Picassa, Matisse’a i Dufy. I rzeczywiście zdecydowany syntetyzm, operowanie jakby skrótami przez artystów ludowych, jest niewątpliwie jedną z cech, które łączą ich twórczość ze sztuką najnowszej doby. Drugą taką cechą jest całkowite ignorowanie naturalizmu. Jego miejsce zajmuje niezwykle silny ekspresjonizm. Zupełnie słusznie pisze krytyk belgijski, że nieliczenie się z rzeczywistymi proporcjami bynajmniej nie wypływa z nieumiejętności, lecz jest wyrazem dążenia do podporządkowania postaci ludzkiej wymogom plastyki, której cecha podstawowa jest ekspresja. Doskonałym przykładem jest tu postać pasterza, adorującego dzieciątko, pochodząca z Rzeszowskiego z połowy XIX wieku. Jego ramiona, wyciągnięte do przodu w geście serdecznego powitania i uwielbieni, są tak nieprawdopodobnej wielkości w stosunku do całej po-

staci, że o jakimkolwiek błędzie obserwacji nie może tu być mowy: to jest wyraźne odstępstwo od naturalizmu na rzecz wyrazu.

Na czoło wystawy wysuwają się niezliczone postacie Chrystusa Frasobliwego, w których może najsilniej występuje niezwykła umiejętność ze strony ludowych snycerzy wyrażania niewysłowionego bólu, rezygnacji i smutku; ból ten jednak uzewnętrznia się jedynie w bezruchu i milczeniu. „W tych starych figurkach – pisze Julien de Landay – polska sztuka ludowa współzawodniczy z arcydziełami wielkiej sztuki”.

Paryż zupełnie słusznie uznał za właściwe umieścić wystawę polskiej sztuki ludowej w Musée de l'art Moderne. W Brukseli gościła ona w Palais des Beaux Arts, natomiast w Londynie wystawa znalazła pomieszczenie w obszernej wprawdzie, lecz szerokiemu ogółowi stosunkowo mało znanej, prywatnej, jak się zdaje, galerii. W Paryżu i Brukseli wystawa była wielkim wydarzeniem, w Londynie natomiast nie ma ona powodzenia; przeciętna dzienna frekwencja wynosi 50 osób. Nie ma w tym nic dziwnego; polska sztuka ludowa może być należycie oceniona tylko w takim środowisku, które posiada istotne zrozumienie dla podstawowych wartości formalnych w plastyce.

„Życia” 1949 nr 45

## O MALARZACH POLSKICH

W ostatnich miesiącach ukazały się w Londynie dwie publikacje w języku angielskim, poświęcone twórczości naszych malarzy w tym kraju. Jedna to praca zbiorowa o Marianie Bohuszu-Szyszcze, druga to album zawierający 24 reprodukcje prac Haliny Sukiennickiej<sup>140</sup>.

Książka o Bohuszu zawiera jedenaście pozycji pióra angielskich i polskich autorów. Obszerny wstęp skreślił Max Wykes-Jones, krytyk artystyczny „International Herald Tribune” i współpracownik wielu periodyków artystycznych angielskich i kontynentalnych. Wstęp ten daje wnikliwą ocenę twórczości artysty, ujętą w formę niepozobawioną prawdziwie literackich aspiracji. Opracowanie Wykes-Jonesa stanowi poniekąd trzon całej publikacji ze względu na treść i rozmiar tekstu.

Bohusz wykonał w ciągu ostatnich 15 lat szereg dzieł o tematyce religijnej dla Hospicjum Św. Krzysztofa dla nieuleczalnie chorych, w Sydenham pod Londynem. Hospicjum jest nowym budynkiem, wzniesionym zgodnie z wszelkimi wymaganiami, jakie może postawić zakładowi dla tego rodzaju pacjentów. Budynek hospicjum położony jest w wyjątkowo pięknej okolicy. Jest obszerny i pełen światła dzięki szerokim oknom, których zadaniem między innymi jest zmniejszyć jak najbardziej przedział między wnętrzem zakładu a światem zewnętrznym. Hospicjum posiada obecnie 60 obrazów Bohusza o tematyce religijnej. Obrazom tym poświęca krótką, lecz bardzo trafnie ujętą przedmowę Cicely Saunders; podkreśla w niej znaczenie radosnej vibracji barw, którą artysta napełnił surowe i puste nieco wnętrza zakładu. Odnośnie zaś tematyki religijnej tych dzieł najlepiej będzie przytoczyć bezpośrednio autora: „Mówią one (obrazy – przyp. mój) o Bogu wpośród nas, dzięki któremu w końcu wszystkie krzywdy będą naprawione, a pozbawieni pociechy będą pocieszeni (...)”.

Następny poważny wkład wniosła do książki o Bohuszu Halima Nałęcz, malarzka i wydawczyni publikacji, która skreśliła biografię artysty. Dowiadujemy się z niej,

że Bohusz urodził się 1901 roku w Trokienikach koło Wilna w majątku rodziców, Antoniego i Stanisławy z Kozieł-Poklewskich. Studia wyższe w zakresie malarstwa artysta odbył w Akademii Krakowskiej, ale jeszcze w szkole średniej zaczął zdradzać również wielkie upodobanie do matematyki i te dwie dziedziny, zdawałoby się tak rozbieżne, pozostały na zawsze treścią jego poczynań intelektualnych, jakkolwiek malarstwo odgrywało w nich i odgrywa rolę dominującą.

Po ukończeniu studiów Bohusz otrzymał posadę nauczyciela rysunków i malarstwa w Kobryniu. Jak sam mi kiedyś opowiadał, jechał na głuchą prowincję w poczuciu, że jedzie spełniać ważną misję kulturalną, krzewić zamiłowanie i umiejętność malarską wśród wiejskich dzieci, dla których ta dziedzina była dotąd całkowicie obca i niedostępna. „Gdy przyjechałem i zobaczyłem, jak te dzieci potrafią rysować i malować, przekonałem się, że to nie ja będę nauczycielem, lecz te dzieci będą moimi nauczycielami”. Artysta został dosłownie olśniony sztuką dziecka. Odkrycie to, jak pisze Halima Nałęcz, wywarło wielki wpływ na wizję artysty i otworzyło przed nim nowe horyzonty w jego powołaniu jako nauczyciela.

W roku 1929 Bohusz opuścił Kobryń i przeniósł się do Gdyni a następnie do Gdańska, gdzie przebywał aż do wybuchu wojny malując, wystawiając, ucząc i wygłaszając wykłady.

W czasie kampanii wrześniowej Bohusz dowodzi plutonem piechoty morskiej, a po kapitulacji dostaje się do obozu jeńców oficerów. Tu nie ustaje w kształceniu się i pomaganiu innym w nauce. Po ustaniu działań wojennych artysta dostaje się do Włoch, gdzie w ramach Polskiego 2. Korpusu prowadzi kursa malarskie dla wojskowych – adeptów tej sztuki. Kursa te stają się załącznikiem późniejszego Studium Malarstwa Sztalugowego w Londynie, które artysta prowadzi po dzień dzisiejszy.

Książka poświęcona artyście zawiera nadto jego *curriculum vitae*, bibliografię i dwie wypowiedzi artysty.

Bohusz jest przede wszystkim artysta o tematyce religijnej. Temat ukrzyżowania stale powraca w jego twórczości. Artysta jest jednak daleki od tradycyjnych ujęć tego odwiecznego tematu i nadaje mu kształt własny, daleki od naturalizmu, natomiast nacechowany silnie zaznaczoną ekspresją w połączeniu ze zdecydowaną postawą formalną wobec dzieła malarskiego.

Książka o Bohuszu, wydana na grubym papierze kredowym, zawiera 64 całostronicowe reprodukcje dzieł artysty, w tym 34 barwne. Reprodukcje wykonane są na ogół dobrze, a jeśli zestawić je z innymi publikacjami tego typu, można powiedzieć, że nawet bardzo dobrze. Wydawcą jest Drian Gallery, której właścicielka, Halima Nałęcz, jest autorką biografii Bohusza. Książka ta, stanowiąca bardzo cenny polonik, pozostanie trwałym wkładem nie tylko do naszego dorobku kulturalnego w Anglii, ale i do historii sztuki polskiej w ogóle.

Innego typu publikacją jest album poświęcony Halinie Sukiennickiej. Sukiennicka, przed wojną adwokatka wileńska, została w Londynie uczennicą Bohusza-Szyszki. Trzeba zapisać na korzyść zarówno samej artystki, jak i jej mistrza, że w dziełach jej nie można dopatrzeć się wpływów tego ostatniego. Jej postawa jest bardzo formalna, ekspresja nie odgrywa tej roli co u Bohusza. Wiele prac ma charakter „czystej abstrakcji”. Ale obrazy, których inspiracja pochodzi z rzeczywistości wizualnej, nie odbiegają u Sukiennickiej zbytnio od kompozycji „beztematowych”. Artystka potrafi w sposób bardzo szczęśliwy łączyć w swej twórczości obie postawy. W moim pokoju wisi kompozycja Sukiennickiej, której tematem jest krajobraz i to zdecydowanie krajobraz Wileńszczyzny, ziemi rodzinnej autorki. Widać rozległe wody jakiejś rzeki czy jeziora i czarny pas lasu na dalekim horyzoncie. Dla wielu osób kompozycja ta

„nic nie przedstawia”. Osobiście niewiele znam obrazów, w których wspomnienie oglądanej przed laty przyrody wyrażone by zostało w sposób równie sugestywny przez twórcę o postawie tak wybitnie formalnej, tak oddalonej od tego, co nazywamy malarstwem figuratywnym.

Album zawiera 24 reprodukcje w tym 8 barwnych. Dział ilustracyjny poprzedzają wstęp pióra Sukiennickiej, notatki biograficzne i wykaz bibliograficzny.

Warto podkreślić, że jest to trzecia już z rzędu publikacja dotycząca tej artystki. W r. 1968 ukazała się teka litografii pt. *Black & White* („Czarne i białe”), w 1969 teka poświęcona Wilnu, rodzinnemu miastu Haliny Sukiennickiej.

„Myśl Polska” 1978 nr 801/802

Halina SUKIENNICKA

## NIEPOKÓJ SZTUKI

W wywiadzie, umieszczonym w „Observerze” w grudniu ub. roku, Henry Moore, wybitny rzeźbiarz angielski, dotknął sprawy, która jak najbardziej wiąże się z procesem twórczym artysty i rzutuje na ocenę jego dzieła. Jeżeli widz, który nigdy albo tylko rzadko myśli o sztuce, powiedział Moore, bez zastrzeżeń przyjmuje nowe dzieło, może się okazać, że w dziele tym artysta uzewnętrznił jedynie banalny punkt widzenia, gdy tymczasem zdobycze sztuki na tym nie polegają.

Rozwijając tę tezę, pomyślny, jakie wartości przemawiają do mało interesującej się sztuką publiczności. W najlepszym razie będą nimi „ładność” obrazu, pozorna poprawność rysunku, dekoracyjność pomyślana subiektywnie w połączeniu z wnętrzem własnego mieszkania, albo nawet koloru ubrania. Przy odrobinie zastanowienia każdy jednak zrozumie, że takimi kategoriami daleko się nie zajędzie, że nie doszlibyśmy do niczego nowego, do niczego wielkiego, gdyby sztuka miała zaspokajać gust przeciętnej publiczności.

Tak jednak nie jest. Właśnie sztuka jest zaprzeczeniem przeciętnej poprawności. Właśnie sztuka jest problemem do przeżycia, niepokojem, jak się wyraził Wincenty Pol, znakiem zapytania, na który trzeba w sobie wypracować odpowiedź, przedmiotem do kontemplacji, a nie kolorową ozdóbką dla uradowania pięknoduchów.

Wyrobiona albo spontaniczna wyobraźnia spostrzeże, że świat, który nas otacza, jest pełen nowych idei i nowych możliwości, jest kopalnią pomysłów, w której talent będzie mógł zawsze czynić coraz to nowe odkrycia.

Marian Bohusz-Szysko za pion swojej twórczości wybrał malarstwo religijne. Idee — postacie ewangeliczne stały się impulsem jego pracy i największe jego dzieła związane są z symboliką chrześcijańską. Malarz przyjął je jako punkt wyjścia, ale nie jako rozwiązanie problemów malarskich. Wbrew powierzchownym oczekiwaniom widza, obrazy nie powtarzają znanych formułek, ale będąc wyrazem przeżyć artysty, wymagają jednocześnie od widza wzięcia udziału w procesie przeżywania. Obrazy te nie są łatwe, nie wchodzi od razu do szufladek, które wbudowywano w nas pilnie od dzieciństwa, wymagają wysiłku, są inne, nowe.

Czy jednak fakt, że wymagają wewnętrznego wysiłku widza, obniża ich wartość? Czy spłykanie i konwencjonalizm powinny towarzyszyć uczuciom religijnym i odczuwaniu sztuki?! Dziedzina twórczości jest zagadnieniem wzbogacania kultury i ocena obrazu nie może być stawiana na tej samej płaszczyźnie, co ocena szerokości biustu piękności filmowej, o czym tak słusznie pisał w „Dzienniku Polskim” B. M. Maciejewski.

Szerokim ruchem gęsto kładzione farby, w kolorach tłustych i silnych kontrastach formują kompozycje zamknięte i pełne dynamiki. Bohusz najczęściej posługuje się techniką olejną, w niektórych jednak okresach poświęca się rysunkowi, a ostatnio oglądaliśmy dwa cykle jego gwaszy, z których jeden jest obecnie wystawiony<sup>141</sup> w Polskiej YMCA w Londynie, drugi pojedzie do Paryża.

Jest zaskakujące, że Bohusz jest najbardziej współczesny i najbardziej silny w swoich kompozycjach religijnych, obciążonych przecież wiekami obowiązującej

konwencji. Jego „Chrystus niosący Krzyż” (piszemy tylko o gwaszach), jego prawie abstrakcyjna wizja „Anioła”, „Zesłanie Ducha Świętego”, delikatne w swej niebieskości „Zwiastowanie” i nawet Madonna – to są prace przykuwające uwagę widza dzięki swej sile, oryginalności i prawdziwemu humanizmowi.

Z prac „pozareligijnych” bardzo piękne jest „Spotkanie”, obraz porywający i doskonale ilustrujący styl artysty. Oszczędna w środkach „Martwa natura” to bardzo impresywny „prawie rysunek”. W niebieskiej „Martwej naturze z jabłkami” można dopatrzeć się uwielbienia artysty dla Cézanne’a. „Chelsea Bridge” i kilka innych prac związanych z Londynem, to raczej impresyjne kompozycje, mniej bezkompromisowe niż inne prace Bohusza.

Kończymy krótką uwagą pod adresem własnym i cudzym. Jest objawem raczej smutnym, że ocena prac malarzkich kolegi, czy profesora, staje się „obowiązkiem” innego malarza. Zdziwiająca, że nie znalazło się wśród polskich pisarzy ludzi o głębszym oddźwięku na dzieło plastyczne. A przecież jest to sprzeczne z tradycjami polskiego piśmiennictwa.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 14.04.1962

## DOROCZNY POKAZ STUDIUM MALARSTWA SZTALUGOWEGO

Należałoby przypuszczać, że wystawy uczniów, odbywających studia w zakresie plastyki, nie mogą liczyć na odzew w prasie. W zasadzie jest w tym pewna dość zasadnicza racja. Pokazy takie znaczą przebycie pewnego etapu na drodze do nabycia kompetencji w zakresie pracy twórczej i bardziej interesują pedagoga, może nawet psychologa, niż krytyka sztuki.

W naszych polskich warunkach, a także w warunkach dzisiejszego sposobu organizowania pokazów sztuki, zagadnienie nabiera jednak cech nietypowych, a sam szkolny pokaz – mocniejszych akcentów. Przede wszystkim mam na uwadze warunki społeczeństwa emigracyjnego, w którym powstała sytuacja szczególna. Pewien, zresztą drobny odsetek tego społeczeństwa, nie może się pogodzić ze zmianą zawodu i stylu życia, ani z wyrzeczeniem ambicji życiowych, a tym bardziej potrzeb kulturalnych. Młodszy, na uczelniach angielskich, odczuwają pewną zrozumiałą zresztą obcość i poszukują cieplejszej atmosfery dla ujawnienia tego, co czują. Stąd u obu tych grup występuje potrzeba kompensaty w zakresie rozwoju osobistych możliwości, potrzeba mogąca doznać zaspokojenia w środowisku własnym, przyjaznym i niekrępującym. Takie środowisko w zakresie plastyki powstało z inicjatywy i wysiłkiem Mariana Bohusza-Szyszki, a o tym, jak bardzo zapełniło lukę, świadczą i niesłabnąca ruchliwość Studium Malarstwa Sztalugowego, i przepływ ciągle nowych uczniów, i doroczne pokazy wyników nauczania<sup>142</sup>.

Następną rację, by poświęcić więcej uwagi osiągnięciom ludzi rozpoczynających prace w zakresie malarstwa, znajdziemy w dzisiejszym podejściu do oceny dzieł plastycznych. Dyplom nigdy nie był decydujący w zakresie osiągnięć twórczych. Największe talenty często kształtowały się samorodnie i dochodziły do rezultatów po omacku. Od stosunkowo niedawna zaczęto rozumieć i cenić nieświadomą twórczość dziecka. Już to uzasadniałoby konfrontację jeżeli nie uznanych wielkości, to przynajmniej kompetentnych plastyków ze świeżością prób początkujących.

Ale do tego dochodzi jeszcze moment inny, moment masowego zwrócenia się do plastyki, zarówno w zdrowym, jak i chorym tego słowa znaczeniu. Nie tylko coraz więcej osób poświęca się uczciwie działalności w zakresie twórczości plastycznej, ale obok tego wymyślane są różnego rodzaju „pomysły”, zabawki dla dzieci i dorosłych, mnożą się wskazówki, jak zrobić obraz, który upiękniejszy mieszkanie, ba, są nawet maszyny, które produkują gotowe obrazki. Sami malarze, często kompetentni, zwracają się do takich wymysłów, starając się wykombinować jakiś sztancowy frazes w kolorze czy materiale w pogoni za uznaniem publiczności, czekającej ciągle na coś nowego. Wyniki tej ekwilibrystyki spotykamy w najpoważniejszych galeriach w postaci świetlnych wiatraków czy dziurawych plastycznych niby-posągów. Z tego punktu widzenia konfrontacja z pracami uczniów może dać nieoczekiwane poczucie odpoczynku, spokoju, zadowolenia, że się zetknęło z wysiłkiem zdrowym i szczerym.

Takie właśnie wrażenie odnosimy po obejrzeniu prac uczniów Studium Malarstwa Sztalugowego, wystawionych w Sali Polskiej YMCA w Londynie. Dwudziestu dwóch malarzy (i malarek) przemawia do widza, a jak poważnie podchodzi do swoich studiów, świadczą liczne wypowiedziane z niepokojem pytania, czy to, co robią jest coś warte, czy zauważyliśmy w ich malarstwie lepsze niż dawniej wyniki, czy i jakie wskazania ich prace nasuwają na przyszłość.

Można by oczywiście podzielić wystawiających na pewne kategorie. Jedni mają wyraźne tendencje do abstrakcji, jak Pat Carlton Smith i w mniejszym stopniu Peggy Jack, inni – do realizmu (Mirzwińska, Piasecka). Jedni używają gam barwnych niskich, inni – wysokich. Jedni budują obraz cichy (Przyłęcka, Piasecka), inni wybuchają czasem gwałtowną ekspresją (Clarke, Flashtig). Nie należy uważać tych rozwiązań za ustalony styl artysty. Pomiędzy realistycznymi pracami tego samego studenta można spotkać próby kompozycji abstrakcyjnych (Mirzwińska, Jabłońska) lub odwrotnie. Niektóre tylko prace (do nich zaliczyłabym krajobrazy A. Harris) utrzymane są w prawie zupełnej jedności, czego zresztą w tym stadium pracy nie uważam ani za zaletę, ani za wadę. Co do Jakubowskiego, pokaz obecny nie daje należytego materiału do oceny, wystawił on bowiem tylko jeden obraz; jednakże i ten świadczy o jego możliwościach kompozycyjnych i wrażliwości na kolor.

Ta cecha – wrażliwości na kolor – według opinii kierownika Studium, prof. Mariana Bohusza-Szyszki jest decydującą w ocenie możliwości artysty. Pod tym względem pokaz szkolny daje wiele przykładów niezwykle subtelnych zestawień barwnych. Tutaj na pierwszym miejscu należałoby wymienić, kto wie czy nie S. Stachową? Ale niech to nie martwi innych, u których mocna budowa obrazu, szerokie rytmy wypełniające płótno, walczą o lepsze z poszukiwaniem niebanalnych kontrastów w kolorze.

I my, widzowie, i wy, młodzi wiekiem czy zapalem czeladnicy farby i pędzla, wiemy, że jest to początek drogi i że najważniejszą rzeczą jest to, że znaleźliście się na właściwym szlaku. A to można powiedzieć o wszystkich dwudziestu dwóch wystawach.

„Tydzień Polski”, 4.01.1969



## WYSTAWA PRAC PLASTYCZNYCH POLSKIEJ MŁODZIEŻY

Stosunkowo niedawno uznano, że twórczość młodzieży w wieku szkolnym, a także dzieci w wieku przedszkolnym, jest warta pokazania i oceny. Stało się to po powrocie, który nastąpił w psychologii dzięki Freudowi i jego szkole. Zaczęto sięgać do źródeł twórczości, wiązać ją między innymi z motywami o charakterze podświadomym i to właśnie przyczyniło się do odkrycia sztuki prymitywu, w szczególności – twórczości dziecka. Okazało się, że jest to dziedzina warta uwagi nie tylko z punktu widzenia psychologicznego, ale także mogąca dostarczyć doznań o charakterze estetycznym<sup>143</sup>.

Młody twórca, którego wypowiedź nie jest ograniczona wiedzą techniczną i teoretyczną, ma tę przewagę nad zawodowym artystą, że jego inwencja jest w skutek tego bardziej szczerą i bezpośrednią. Nie wchodzi mu w drogę motyw komercyjny, daleki jest od wpływu kierunków sztuki na rynku, których zresztą nie śledzi, wypowiedź jego jest aktem spontanicznym i bezinteresownym. Jak wiele zyskaliby zawodowi artyści, gdyby po przejściu szkolenia i nie odrzucając zdobytego doświadczenia, byli w stanie wrócić do swobodnej inwencji dziecka. Sformułował to niedwuznacznie Henri Matisse, pisząc: „Artysta musi umieć przez całe swe życie patrzeć na świat oczami dziecka”. I odwrotnie, młody twórca traci swą niewinność i oryginalność, gdy zaczyna analizować swoje działanie i szukać porównań z artystami poświęcającymi się sztuce bez reszty, a więc twórczo, komplementarnie i zawodowo.

W związku z Rokiem Młodzieży stało się aktualne pokazanie szerszej publiczności prac młodzieży w wieku lat 11 do 17. W nawiasie przypominamy, że wystawa dzieci od 5 do 11 lat odbyła się Galerii Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie w listopadzie 1980 r.

Obecnie POSK, a ściślej Sekcja Sztuk Plastycznych, organizuje taki pokaz prac młodzieży w okresie od 21 marca do 3 kwietnia 1982 r. Termin nadsyłania prac upływa 27 lutego 1982. Jest rzeczą ważną, by kierownicy i nauczyciele szkół przedmiotów ojczystych, a także rodzice i harcerstwo zachęcili młodzież do wzięcia udziału w planowanej wystawie. Przed laty kilkoro artystów plastyków zwiedziło podobny pokaz w Towarzystwie Przyjaciół Dzieci i Młodzieży i stwierdziło istnienie wśród młodzieży wielu naprawdę uzdolnionych w zakresie twórczości plastycznej. To nie, że w szkołach sobotnich nie ma lekcji rysunku czy malarstwa, że w harcerstwie może nie być odpowiednich „gawęd przy ognisku”, bo nie na wiedzy jest oparta inwencja młodych, a na ich spontanicznej potrzebie użycia farby, ołówka czy zestawu przedmiotów do kolażu. Niech więc polska młodzież zaznajomi szersze społeczeństwo z tym co i jak tworzy.

„Tydzień Polski” 1982 nr 1

Tymon TERLECKI

## O SZTUCE MALARSKIEJ HENRYKA GOTLIBA

Ostatnia wystawa prac Henryka Gotliba nadarza sposobność podsumowania dorobku artysty bardzo dojrzałego, świadomego swoich założeń i – co ciągle jeszcze jest rzadkie w tym świecie – głęboko bezinteresownego w swojej sztuce<sup>144</sup>.

Można przypuszczać, że ta sztuka widzowi przygodnemu, widzowi rozproszonemu, sprawia zrazu spory kłopot, że natrafia na opory i sprzeciwy nawykowego odczuwania, że jest czymś trudnym do przyjęcia. Obrazy Gotliba nie są ani trochę „ładne”, ani trochę „efektowne”. Jego malarstwo nie zalicza się także do gatunku tej zamaszystości, agresywności popuszczzonego albo sztucznie podjudzonego temperamentu, na który była u nas moda przed wojną i trwa, niestety, między nami moda tutaj. Jest to malarstwo tak zamknięte w sobie, tak wewnętrzne, rosnące jednocześnie z tak głębokich pokładów zdrowia duchowego, że kokieteria, wdzięczenie się, jakkolwiek „sceniczność”, aktorskość, popisowość, w ogóle świadomość cudzego spojrzenia jest mu doskonale obca. „Epater”, to jest słowo niemieszczące się w tej sztuce. Gotlib jest bezwzględnie szczerzy, jakby malował tylko dla siebie. W istocie maluje tylko dla siebie. Nie zdarzyło mi się spotkać zbyt wielu ludzi tak całkowicie i bez reszty ogarniętych swoją sztuką, artystów tak integralnych.

Może idziemy ku czasom, w których liczyć się będzie sztuka powstająca poza wszelką kalkulacją, poza kapliczkami, klikami i trywialnym „sitwactwem”. Gotlib daje na sobie przykład takiej sztuki. Maluje obrazy całymi miesiącami, tworzy poza wszelką „opłacalnością”, uprawia malarstwo absolutne „nieamortyzujące się” i „nierentowne”. Jest mu właściwa zastanawiająca prawość artystyczna, płynąca nie z niepokojów, zwątpień, ze „świętej trwogi”, ale z bezgranicznej, głęboko radosnej cierpliwości poszukiwania. Gotlib jest to człowiek urzeczywistniający w sztuce całkowite szczęście osobiste. Malowanie zdaje się być u niego postacią jakiegoś na wskroś uduchowionego hedonizmu.

Może stąd, choć brzmi to paradoksalnie, wywodzi się ascetyczność tego malarstwa. Gotlib maluje ciągle tę samą głowę i postać kobiecą, jakieś najwyklesze motywy, często wracające: krowy, drzewa, drogi otwarte w przestrzeń, najbardziej proste i najbardziej niezłożone pejzaże. Świadomie ogranicza paletę. Nie ma u niego hysterii kolorystycznej, egzageracji, orgiastyczności, której nie można zapomnieć z obrazów kwitnących drzew van Gogha. Jest proste uszczęśliwienie kolorem, przeżywanie barwności świata jako łaski. To wszystko tworzy malarstwo ogołocone, pozornie ubogie, w istocie – organicznie, cierpliwie dorastające do czystości, do nadrzeczywistej nieskalaności brzmienia.

Wiadomo, że Gotlib pisze dużo o plastyce, że wie o niej sam jeden pewnie bez mała tyle, ile wszyscy malarze polscy, przynajmniej młodego pokolenia, razem wzięci. Wychowywało się u nas całe pokolenie artystów w pogardzie dla intelektu, dla wiedzy zjawisk przeszłych, w prostactwie, a nie w prostocie, w arogancji i cynizmie artystycznym, a nie w moralności rzemiosła i w pokorze wobec sztuki. Tak się może odbijał spóźnionym smakiem futurystyczny antyhysterizm, tak się pewnie chroniło bezcenny „temperament”, aby przypadkiem nie osłabił, nie opadł w zetknięciu z

artystycznym dorobkiem i doświadczeniem stuleci. Gotlib stanowi przeciwieństwo i zaprzeczenie tych barbarzyńskich praktyk. Intelktualizm nie dławi u niego źródeł pierwotnej wrażliwości, prawie dziecinnej, można by powiedzieć: dojrzałej do powtórnego dzieciństwa.

Gotlib był kiedyś jednym z głównych przedstawicieli polskiego ruchu formistycznego, ale niebawem z niego wyszedł. „Zdradził” go, powoli, nieuchronnie nawrócił do malarstwa przedmiotowego, do malarstwa bezpośredniej wrażliwości. Dzisiejsza sztuka malarska Gotliba nie jest wymyślona, choć jest świadoma. Nie przeprowadza jakichś abstrakcyjnych założeń, nie rośnie z intelektualistycznej teorii, które lubił koncipować Leon Chwistek, może dlatego, że brakło mu istotnej siły twórczej. To, co Gotlib robi teraz, nie podpada pod żaden „izm”, jest po prostu malarstwem, chwytaniem kolorowej zjawy świata poprzez indywidualne widzenie i czucie.

U Gotliba nacisk, położony na kolor, jest nieporównanie, skrajnie, ostatecznie wielki, choć przecież przez malarstwo tradycyjnie rozumie się operowanie kolorami. Jest to malarstwo płaskie, dwuwymiarowe, świadome i całkowicie niezainteresowane zagadnieniami bryły, światła, linii. Jest to malarstwo, które powstaje na przeciwnym biegunie niż rzeźba – bezwzględnie antyrzeźbiarskie, niezaprząające się rysunkiem, modelowaniem, ale wyłącznie i tylko kolorem, rodzące się ze wzruszenia kolorowością przedmiotów. Jest to malarstwo człowieka, który doznaje olśnień barwnych, czy też żyje pod przymusem kolorowego widzenia, który dokonywa odkryć kolorystycznych i usiłuje je oddać w tej wyjściowej, pierwotnej prostocie i niezłożoności. Nie poszukuje efektów złudzeniowych, które pozwala osiągnąć nauka perspektywy, efektów brylowatości, których uczyły tricki malarstwa tradycyjnego, efektów światła, wibracji powietrznej, które w genialny i beznadziejny sposób ścigał impresjonizm. Gotlib staje wobec prostego faktu kolorowości świata materialnego i wobec prostego aktu oddania tej wizji. Można by zwięźle powiedzieć, że tworzy – tu ten pleonazm ma istotny sens – malarstwo malarskie, uporczywie, skrajnie, dogmatycznie malarskie.

Tę zasadniczą sprawę aż po trochu brutalnie odsłania mało zresztą ważny obraz „Malarz i model”, w którym jak na dziecinnym malunku, jak na egipskim profilu, oko kobiecego modela jest zaznaczone na rozplyniętej, płaskiej twarzy ciemną, nieproporcjonalnie dużą plamą. Tym założeniem tłumaczy się, iż twarz „Dziewczyny z kotem” jest całkowicie zatarta, zatracona w kolorze, podobnie jak ręka w zielono-żółtym studium „Liseuse”. W tym i tamtym przypadku twarz i ręka stanowią w całości obrazu rozwiązanie kolorystyczne, a nie rozwiązanie w bryle poprzez kolor.

Komuś, kto przeszedł tresurę malarstwa *trompe l'oeil* i kto nie może wyzbyć się nawyków widzenia trójwymiarowego (wiadomo, że w tym widzeniu większy jest udział pamięci, doświadczenia intelektualnego niż bezpośredniej wrażliwości) – trudno, przynajmniej od razu, przyjąć taką postawę. Łatwiej ją może uznać w zastosowaniu do pejzażu niż do figury ludzkiej. Wydaje się, że nawyk czucia dotykowego, trójwymiarowego jest w nas bardziej ostry wobec ciała niż wobec otwartej przestrzeni.

Osobiście uważam, że krajobrazy stanowią najwyższe osiągnięcia Gotliba, w pełni potwierdzają jego postawę, wyrażają całą jego osobowość. W studiach figury ludzkiej dochodzi on nieraz do wyrazu bezspornie przekonującego: np. „Głowa” opuszczona ku dołowi, niesłychanej prostoty kompozycja prawie muzycznie modulowanej czerwieni (suknia), żółtości i czerwieni (twarz i włosy), bezbłędnie związana, oszczędna do ostatecznych granic, a niezmiernie bogata i nasycająca. Ale o wielu studiach portretowych można powiedzieć, że są skrajnie doktrynalne,

dogmatyczne (któryż prawdziwy artysta nie jest trochę dogmatyczny, związany przymusami swojej osobowości. Przeciwnie rzecz się ma w pejzażach. Jest w nich osiągnięta taka równowaga, taka czystość, że gdyby to co znaczyło, wolno by może mówić o osiągnięciach bliskich arcydzieła. Myślę o trzech obrazach: „Rozdroże”, „Krowy w Kornwalii”, „Dziewczynka z matką” („In a Cornish Lane”).

„Rozdroże” jest najbardziej wymowne przez stopień огоłocenia, odarcia ze szczegółu, efektu z tandetnego wdzięku. Jest coś ewangelicznie czystego w scenarii, w której przenikliwą melodią grają najprostsze elementy: fioletowa droga, biały dom, drzewa, dal niebieska, człowiek, pies, brązowy koń, jak wystrugany z drzewa, jak wyjęty z dalekiego wspomnienia. Dwa płaskie plany stwarzają przedziwną, nadrzeczywistą głębię. W tej głębi dokonywa się mistyczna tajemnica, a może po prostu staje się coś bardzo trudnego i rzadkiego: poprzez znak sztuki powtarza się w nas wzruszenie artysty.

Na „Krowach” można śledzić, jak wyzwoliwszy się z rzeźbiarskich sugestii, jak uwolniwszy obraz z „pokładów”, konturów, z całego fiszbinowego szkieletu, osiąga Gotlib wrażenie świetlistej barwności, jasności tak uderzającej, że chciałoby się mówić o uświęceniu powszedniego świata przez kolor, o jakichś metafizycznych perspektywach tego arcymalarskiego malarstwa.

Warto rozpatrzyć kompozycję trzeciego pejzażu, który nasuwa tak ponętne, choć tak nadużyte i niebezpieczne porównania z artykułowaniem muzycznym. Jest to kompozycja dwudzielna w kierunku pionowym: lewa strona, z dominującą plamą żółto ubranej dziewczynki, utrzymana jest w tonach ciepłych, prawa z niebieską figurą matki, w tonach zimnych. Całość rozbija się we fazy, w których jedne tony ustępują drugim, wiążą się i wymieniają w rozmaitych stopniach napięcia. Ten dramat rozwiązuje się akordem czystej, słodkiej głębi, przechodzącej przez obraz w poprzek.

Ciekawe byłoby od tych prób wejrzenia w budowę pojedynczych utworów przejść do próby włączenia całej twórczości Gotliba w związki historyczne. Myślę, że dałoby się ją najlogiczniej umieścić na linii sztuki Cézanne’a i sztuki Bonnard’a, zwłaszcza z ostatniego okresu. Z Bonnardem łączy go wiele, może nawet odczucie rzeczywistości, może samo podobieństwo życiowego i artystycznego temperamentu, ale dzieli o tyle większy dystans od impresjonizmu, dzieli całą reakcją antyesztytyczną, stanowiącą jeden z wątków sztuki europejskiej między dwiema wojnami. Z Cézannem wspólny jest Gotlibowi patos wysiłku, choć daleki od bolesnego napięcia, wspólne jest przede wszystkim poszukiwanie czysto malarskiego wyrazu dla widzianej rzeczywistości. Trawestując słynne Cézanne’owskie powiedzenie o Poussinie, można by o Gotlibie powiedzieć, iż „usiłuje przetłumaczyć Cézanne’a na malarstwo”.

Można by też te związki i powinowactwa jeszcze pomnażać (Vermeer), ale byłaby to już tylko gra intelektualna. W danej chwili coś innego wydaje się ważniejsze. Ważniejsze wydaje się świadectwo, wystawiane naszym straszliwym czasem przez artystę, któremu wszystkie dawne obrazy spłonęły w obleganej Warszawie. Świadectwo mianowicie, że w nich, w tych czasach straszliwych, że wbrew i na przekór nim, tym czasem straszliwym, zdolna jest urzeczywistniać się sztuka głęboko ludzka i powściągliwa, czysta i dojrzała, sztuka, którą w mowie innej epoki zwykli byśmy nazywać — klasyczną.

\*

Niedawno Henryk Gotlib wybrany został członkiem „London Group”. Ugrupowanie artystyczne, znane pn. „The London Group”, założone przez Richarda Sickerta, skupia kilkudziesięciu najwybitniejszych artystów współczesnych Wielkiej Brytanii. Gotlib jest – obok znanego malarza czeskiego Kokoszki – jedynym cudzoziemcem wśród członków związku<sup>145</sup>.

„Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1942 nr 51/52(145/146)



Jan Bielatowicz



Janina Baranowska i Halima Nałęcz



Lesław Bobka







Pierwsza z lewej Alicja Drwęska





Stanisław Frenkiel

## WYSTAWA ARTYSTÓW NARODÓW SPRZYMIERZONYCH

JAMES ENSOR;  
W parkuMAREK ŻUŁAWSKI:  
Przy stole

Wystawy artystów narodów sprzymierzonych oczekiwano w Londynie z zainteresowaniem i spodziewano się nie bez słuszności, że będzie to pokaz poważny i godny uwagi. Do świata sztuki narodów sprzymierzonych, to w sumie całość europejskiej sztuki dnia dzisiejszego. Współcześni bowiem Włosi i Niemcy, jak i narody-satelci osi, mimo bieżących nierzadkich manifestów i rzucania w świat szumnych hasel pseudorewolucyjnych, nie wniosły do sztuki dzisiejszej nic pozytywnego.

Wystawa „sprzymierzonych” w Suffolk Gallery, zorganizowana przez British Council, mogła się stać zatem — mimo że była pomyś-

lana przede wszystkim jako manifestacja jednolitej polityczno-kulturalnej sprzymierzonych narodów — wydarzeniem artystycznym o pewnej doniosłości. Tak się jednak nie stało.

Wśród plócien i prac w Londynie dostępnych dokonano bowiem wyboru, którego sensu trudno się domyśleć. Tak np. wystawiono m.in. obraz Norwega Muncha, prestige Belgów podniesiono przez pokazanie trzech prac zmarłego niedawno Ensora, natomiast Francuzów nie reprezentują ani jedno poważne dzieło. A znalazły się ich niemało i w Wielkiej Brytanii i w samym Londynie.

Na wybór artystów polskich złożyły się

również względy, które nie mogły dać dobrych rezultatów. Obrazy większych rozmiarów były np. zgóry niedopuszczalne, bo pilnowano — może i słusznie, zgodnie z politycznymi założeniami wystawy — abyż żadna narodowość nie skupiła (wymiarom płótna) dokoła siebie specjalnej uwagi. I choć poproszono polskie ministerstwo informacji (podobnie jak i odpowiedni ministerstwa wszystkich innych narodowości) o przysłanie delegata-komisarza do współpracy z komitetem British Council, odpowiedzialnym za wystawę, delegat polski w praktyce nie był dopuszczony ani do jury ani do rozwieszania eksponatów. Skutek był ten, że jury, mając przed sobą, prawdopodobnie po raz pierwszy w życiu, dzieła kilkudziesięciu Polaków, dokonało wyboru nosiłem.

Każdy z nas, znalazłszy się w Wielkiej Brytanii, dość długiego potrzebował czasu, aby się zorjentować, kto tutaj jest twórcą a kto naśladowcą; które dzieła są autentyczne, a które należą do tej popularnej u wszystkich narodów sztuki kompilacyjnej, najłatwiejszej, najmniej wartościowej i najefektowniejszej na pierwsze wrażenie. Jeśli ktoś decyduje się na wydawanie osądów i dokonywanie wyboru wśród dzieł artystów zgola mu nieznanymi, nie może uniknąć pomyłek, niejednokrotnie groteskowych. Tak tłumaczyć sobie należy, że np. odrzucono początkowo wszystkie płótna Wacława Zawadowskiego i dopiero potem, wskutek usilnych interwencji, przyjęto jedno maleńkie płótno, martwą naturę, i powieszono je... jak najgorzej. Podobny los spotkał obrazy Zdzisława Ruszkowskiego, Adama Koszowskiego, rzeźby Tadosza Kopera i t.d.

Wszystko to nie znaczy, aby wśród 260 z górą eksponatów nie można było — przy pewnej dozie pedanterji — wylowić nie interesującego. Np. akwarela Kokoschki, przedstawiająca kwiaty, niewątpliwie jedna z najlepszych prac na wystawie, dowodzi ciekawej ewolucji tego artysty. Kokoschka uchodził przed wojną powszechnie za najwybitniejszego malarza austriackiego i za jeden z filarów niemieckiego ekspresjonizmu. Przykładem dawnego stylu Kokoschki jest pokazany na wystawie autoportret malarza. Widziałem w ostatnich czasach sporo jego prac akwarlowych, pejzaży i kwiatów, w których był ekspresjonista, dawniej kładący kolor brutalnie i jak gdyby na pokaz, poddaje się teraz z umiarem i skromnością wrażeniom natury, w duchu dobrego współczesnego malarstwa francuskiego. Tak to Kokoschka, uważany obecnie za czołowego artystę czeskiego, należy dziś w całej pełni, także i artystycznie, do narodów sprzymierzonych.

Trzy prace Ensora, znakomitego malarza belgijskiego, z dwóch bardzo od siebie oddległych pochodzą okresów. Portret kobiecego gdyby nie wyraźny podpis, nikt chyba nie wziębył za prace tego artysty. Malował go Ensor zapewne w latach młodzieńczych, zanim odnalazł swą późniejszą drogę i swój bardzo osobliwy system malowania. Dwie inne prace pochodzą znów z czasów, kiedy 80-letni już Ensor odmaterializował do tego stopnia rzemiosło, że pozostały z niego niedługo tylko ślady, jak gdyby symbole dawnego wigoru i temperamentu malarzkiego.

Kilka norweskich pejzaży dziwnie przypomina polskie malarstwo t.zw. impresjonistyczne. Podobnie jak u nas Falat, Kamocki czy Filipkiewicz, pejzażyści norwescy opisują fragmenty swego malowniczego kraju przy pomocy palety, której świeżość i bogactwo zawdzięczają francuskiemu impresjonizmowi.

Sztukę polską reprezentują na wystawie około 80 prac, w tem kilka zasługujących na poważną uwagę.

HENRYK GOTLIB



Henryk Gotlib

# Rzeźba Tadeusza Kopera



Tadeusz Koper w swojej pracowni na Chelsea (1960)



Flaskorzęba (cement z piaskiem krystalicznym, 1949)

Kryteria oceny rzeźby naturalistycznych, od Rózkera i rządu do rozcznej, tkwiącej mózga tradycyjni w bicia skona, teorii Freuda i antropokultuże 6ródzienomemorskiej, opierają się na podziałach zrominialnych. Dąży ona do odzwierciedlenia i nakładowa i katastrofy wojny światowej, ponura form świata żyjącego, z ciałowięzian na czole, w runach młot i stopoparciu na głębi i posowniecznie obów jedne powstawały od Egiptu do improwizacji we Francji. Ród jest w tej sztuce koster i całowięzian ciałowięzian, nie zaś dokonującym zmian abstrakcyjnym lub sinowym symbolem. Naturalistyczny antropocentryzm zawiadzał również mitologią, z chrześcijańską wężem, a jednawna form świata żyjącego do abstrakcji tej tradycji została zachwiana dopiero w nanych czasach.

O przyczynach tej zmiany mówić trudno. Bo choć proces twórczy zaczyna się i trwa w podświadomości, a na drugim miejscu idą dopiero elementy rozum i uczucia, w sztuce tradycyjnej, w każdym stylu, obecnie, w twórczości i ocenie, formuje wylasywały mniej lub więcej uznana głownie podświadomość. Ale i tu instinkty, które pozostają i obecnie, były nie potrzebą pewnej pełni, logiki, można odnieść się w dalszej mierze, choćby romantyzm nie uchwycił — także w kategoriach romantycznych — także w kategoriach romantycznych, demonię i rozpogłej. Być może że Imoznej jest za sztuką abstrakcyjną, w naszym świecie, gdzie nie jest gdzie podświadomości i twórczości i trwale i pewnie, zadowolenie estetyczne odgrywa rolę, nieporównanie większą i węższą próby przeoczenia, że w tej dziedzinie kobieta, nie narzucają niepowodzenia. Nie jest nie wyjątkowo, jak to jest.

(jednego z angielskich krytyków sztuki), że Delacroix w swoim romantyzmie pokonył najcięższy naruszenie, jakiego nie udało się osiągnąć twórczości, czemu racjonalnie dał wyraz w swoim malarstwie. Kierując się w stronę malarstwa Kierulera, można powiedzieć, choć z wielkim prawdomodobianiem, że to Mallard pierwszy w rzeźbie zrewolucyjnował z XIX-wiecznym abstrakcyjnym i antyromantycznym rozumem, byłem pod wpływem co najmniej lepiej poznanej rzeźby egipskiej i sztuki nurtyńskiej. Można do tego dodać że zbliżenie odkrył fi-

zycznych, od Rózkera i rządu do rozcznej, tkwiącej mózga tradycyjni w bicia skona, teorii Freuda i antropokultuże 6ródzienomemorskiej, opierają się na podziałach zrominialnych. Dąży ona do odzwierciedlenia i nakładowa i katastrofy wojny światowej, ponura form świata żyjącego, z ciałowięzian na czole, w runach młot i stopoparciu na głębi i posowniecznie obów jedne powstawały od Egiptu do improwizacji we Francji. Ród jest w tej sztuce koster i całowięzian ciałowięzian, nie zaś dokonującym zmian abstrakcyjnym lub sinowym symbolem. Naturalistyczny antropocentryzm zawiadzał również mitologią, z chrześcijańską wężem, a jednawna form świata żyjącego do abstrakcji tej tradycji została zachwiana dopiero w nanych czasach.

Widać to dobrze w pracach Tadeusza Kopera, choć bezgranicznie czołowe rzeźbiarza abstrakcji wśród Polaków? Uczeń Dmuchowskiego w Krakowie, pracował w Paryżu, w czasie wojny robił rzeźby tradycyjne w sily, twórcza abstrakcyjnymi. Podobnie Anglii. Ma za sobą wiele lat uczenia, nawet przycięcia, osiągnął silni-większej i węższej próby przeoczenia, że w tej dziedzinie kobieta, nie narzucają niepowodzenia. Nie jest nie wyjątkowo, jak to jest.

wej i sumiennej pracy, gdyż do swego abstraktu doszedł przez fazę pośrednią, z której pozostała jeszcze piękna płaskorzeźba, wyobrażająca bawlarz na chłopców, oraz „obywowe”, „nowoczesne” Madonny, jeżeli do dziś ich nie rzeźbił. (Ten has już spotkał wiele rzeźb z tego okresu). Co wcale nie oznacza u Kopera odwołania się od wartości i sensu tradycyjnej figury dla niej. Jak uczucie twórcy widział i ocenił elementami sztuki w każdym dziele, bez względu na szkół, styl i epokę. Należy mu się uznanie za to że przetrwał całą drogę, z odwagą i krytycznym stosunkiem do własnej pracy, od rzeźby naturalistycznej, już doświadczonej za owych lat u Dmuchowskiego w Krakowie, do form takich jakie u niego obecnie za artystycznie usprawiedliwione.



Głowa mężczyzny (cement z piaskiem krystalicznym, 1941)



Głowa kobiety (cement z piaskiem krystalicznym, 1941)



Akt kobiecy (cement z piaskiem krystalicznym, 1949)



Kompozycja (marmur, 1961)

Prace Kopera cechuje zawarta budowa, w ciągłym poszukiwaniu nowych, pełnych, syntez. W ostatnich latach, wykorzystując plastykę, widział próby symbolizacji z naturalizmem, co nie jest zgodne z osiągniętą abstrakcją. Rzecz ciekawa, jaką drogą podjął Koper dalej? Jest artystą rozstrzygniętym o wielkim talencie. Od lat pracuje w marmurze, materiale szlachetnym i szkodliwym dla zdrowia. Jego prace są podziwem i niekiedy wyjątkowo abstrakcyjne. Mogłyby wywrzeć wpływ na rzeźbę w Polsce, której stan jest dalszą epoką.

J. Z. Kędziński.

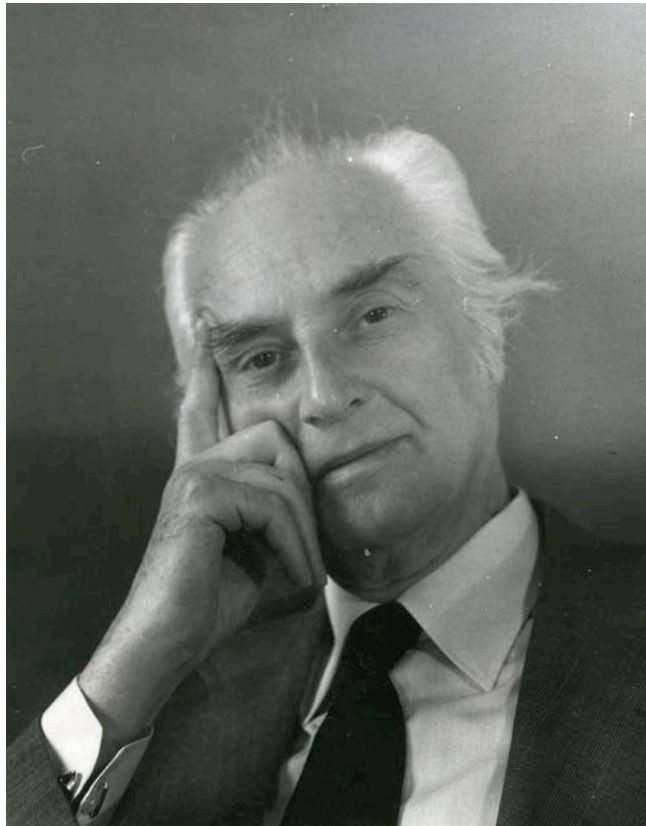


Jerzy Zdziśław Kędziński



Tadeusz Koper, *Głowa Stanisława Młodożeńca*, [b.r.]





Leopold Kielanowski



Adam Kossowski (w środku) i Józef Natanson (za nim) na wystawie „Polish Soldier's Journey”, Londyn 1944

# BLĄDZĄC WŚRÓD RZEŹB

Globalne potępienie młodszy odpowiada obrazowi mitologicznego chłopaka i podkasanego dziewczęcia, objęta niedomytymi i dzwiniacem przystrojonym. Błąd: niechlujstwo wyszło z mody, błąd: nie ma osęda indywidualna. Co do stroju, wszelka nowa moda była w oczach większości gorząca.

Podobno, globalne potępienie dziesiętnych sztuk plastycznych odpowiada wyobrażeniu zamętu i deformacji. Takie ogólniki nie ułatwiają orientacji, trzeba koniecznie złożyć się na zróżnicowanie objawów.

Jako niefachowcy, ale krytyczni wiążę chęć sformułować swoje świeże wrażenia. Najpierw ujemne. Wystawiono w czerwcu br., w ogrodach paryskiego Palais Royal, kilkadziesiąt rzeźb przeznaczonych do oglądania z dużej perspektywy, z rąk ich rozmiarów jeszcze nie pomnikowych, ale już nie kameralnych. Impreza nie była dobrze zorganizowana. Antyfiguratywne ekspozycje kłóczyły się krzykliwie z konwencjonalnymi posągami w tle, z XVII-wieczną symetrią kolumnad, placów i szpalarów drzew. Stady w zbitym zagęszczeniu, między szeregiem pni i tawek. Dowożono je stopniowo i zostawiano własnym losowi, bez wskazówek formalnych — tj. podpisów i katalogu — i bez możliwości uzyskania informacji lub nabycia fotografii. Może potem nastąpiła poprawa. Ale organizatorzy należą przedtem, nie potem. Rzeźby nie miały dość wymowy by zwałczyć te przeszłości i narzucić się wyobraźni.

Biegłemu w rozpoznawaniu aktywnych wartości potrafiły wyróżnić niektóre, uzasadniając swój sąd rzeźbą płynnymi ruchami rąk, nóż sławczy. To za mało, i przechodząc do następnych wartości potrafiły wyróżnić niektóre, wyrażane tanimi kpinami. Sąd przechodniów jest zawsze tradycyjnolistyczny. Tutaj nie było powodu do wesołości, przeciwnie: leżały obrazy w rozkładzie, i gorzej — rozkład. Rozkład, który z procesu przeszedł w stan. Trzeba by zamknąć za nim na wias i zacząć innczej.

Ujemne wrażenia w danym wypadku nie potwierdzają ogólnej reguły że wazszy młodzi artyści są niekami i arogantami, spekulującymi na szkodzie publiczności. Zbyt liczne mamy przykłady starych, którzy chwytają za pedzel bez pojęcia o malowaniu: choćby J. B. Priestley, idący w ślady Grandma Moses.

A jednocześnie, przypatrując się mikroskopijnym obrazom Jacka Barzskowskiego w Galerie Lambert, można było w każdym z nich dostrzec koncentrat walki o własny wyraz, który nie jest wcale lekomyślną negacją przeszłości. Inny, Campi, nie lekka się nawet formy figuratywnej, choć nie skoczył jeszcze 25 lat, jeśli koniecznie ma rozstrząsać kryterium wieku, jak gdyby nie istniał brzydziciel Picasso i podpalacz Dalí.

Wyspekulować, by uwzględnić ten najistotniejszy element sztuki, jakim jest poszukiwanie własnej prawdy, musi bezwarunkowo być punktem wyjścia zróżnicowania objawów twórczości. Jest to może truizm, ale za mało brany pod uwagę.

## RZEŹBIONE RYSUNKI

Należę do wyrazu w tej postaci na prawdy indywidualnie pojęta uderzyło mnie w tenach artysty plastyka, w którego pracowni znalazłem się raz przypadkowo, a dalszych kilka razy z potrzeby zwrócić bliższą znajomości z jego twórczością. Zaczyna się od tego że odważam określić ją jedną z ułatwych nazw: abstrakcyjną, specjalną, strukturalną. Należy nazwy, to nie tylko zliczenie do stada, lecz piętno niewoli, jak numer na ramieniu jeńca obywatelskiego. Zobowiązuje podświadomie do wyprowadzenia się zgodnie z przyklejną etykietką i zakreśla granice.

Wszystkie cenne walory stają się

w ostatecznym rezultacie abstrakcją: statua złośliwa, diament, obraz uznanego mistrza, pamiątka, relikwia. Nie zaczyna się od abstrakcji, ale się na niej kończy, kiedy klejnot lub dzieło staje się symbolem i idealnym mierzakiem najwyższych wartości. Jeśli idzie o strukturalizm, termin ten, o ile mi wiadomo, wywodzi się z językoznawstwa, w którym określa ważność wzajemnego stosunku składników mowy, nie mniejszą od ważności samych składników. Spacjalizm natomiast: wydaje mi się terminem zbyt ambitnym w dzisiejszym naszym stosunku do przestrzeni międzyplanetarnej. Termin na wyrost, zbyt płynny, bez odpowiednia.

Nie miałam zamiaru wymienian nazwisk, ale temat zmusza do porażenia ogólników, zwalczając ze te refleksje powstały z przedstawienia anonimowego (dla mnie) tłumy rzeźb w Palais Royal — określonym pracem określonego artysty. Nazywa się Jephah de Villiers-Jephah, to Jephah obiegowe miano-pseudonim, zastępczyk dwoje imion chrześcijańskich, Jean-Pierre. W jego pracach oświecenia się mianowicie zasady strukturalizmu tak pojetej, jak go rozumiemy lingwistycznie, tj. jako nacisk na ważność wzajemnego stosunku składników.

Nie można mu zrobić zarzutu z ujęcia i grania na szkodzie: ukończył paryską szkołę sztuk pięknych — i to jako prymus, — odbył kilkolatnią, nielekka praktykę życiową na wojnie algierskiej, uczył się w swoim kraju, uczył się w Anglii. W r. 1963 wykonał w Coventry obraz z tych zaliczonych do abstraktów — od których potem odszedł do rzeźby. W Coventry znalazł nadspodziewane zrozumienie, dzięki czemu ma wyrażenie imiennicze o wrzliwosci odbiorcy sztuki w Anglii niż we Francji. Jego kompozycja w rzeźbie, którą nazwał „Drzewem jedności”, jest przeznaczona do kaplicy jedności przy katedrze w Coventry. Te szczegóły biograficzne bronią Jephaha — dziś 27-letniego — przed zarzutem lekomyślnego stosunku do sztuki.

Mniejsza o to, jaki metal służy za materiał jego przejrzystych konstrukcji rzeźbiarskich i jaką białą substancją są powleczone. Wydają się splecione z palazek odkrytych szronem. Na fotografiach wychodzą zbyt płasko. Za tracają właściwa im walorację, w której czuje się grę żywołów.

Odkad istnieje sztuka, zawsze było w niej dążenie do zaklęcia żywiołu w wiążalną formę bóstwa czy innej mitycznej postaci wyobrażającej wiatr, ogień, burzę, ocean i kojarzące się zawsze z ich prymitywną potęgą uczucia ludzkie: miłość, natchnienie, tryumf. Patrząc na greckie posągi z trzeciego, drugiego wieku przed Chrystusem — jest ich w Luwrze mnogość — uświadamiamy sobie, ile uskrzydłych postaci wyrażało wówczas to uczucia, jak silna była potrzeba odzwierciedlenia się w sztuce, jeśli formą pozostała w przeszłości, to tęsknota która ją stworzyła nie przestaje dręczyć dzisiejszych obrazoburców i nowatorów, pragnących — świędomie lub nie — odkryć ukryte, nie w pedzie ku górze, porzućwszy realizm przynajmniej, chociażby był przesiewiony najpękniejszymi słońcami.

Pozostaje zagadką, dlaczego, gdy do większości tych prob nie można znaleźć klucza, nagłe staje się przed

czynny co przemówi zrozumiałym językiem. Stajądzam od pewnego mizyka ze struna instrumentu muzycznego może znowu: odzwiek nawę sprężyny w kabinie, jeżeli jej napięcie odpowiada tonacji tej struny, a w tym sobie trunaczej, dlaczego wiaz niezrozumianowa w (tunckiem) nowu sztuki niespójnienie zaręczenie pozostawie na przjawy twórczości i tej właśnie dwozynie, auzi to być ta zgouność tonacji. Dźwięk trunicy odezwie się w spirali posopnatego urutu.

Troznę się okazało że moje reakcje na wyraz białych, lekkich rysunków rzeźb Jephaha, odpowinaty jego intencjom. Spłigłanie jak gubły wodorostu do mnie trwozą i grozą grobnową, i trafnie, bo tytuł brzmiat „Sottifrance aquatique”. Tytuł „kšewener” określał ped, nily galezi zwynych potężny wchrenu w ucieczce nad ziemię. („Gdzie indziej”). Zgruza się. W innych leca piaki, w innych stonczna pogoda. „Skrawek błękitnego nieba”, „toranek światła”, „Towaroz silence”. Wszystko ściśle odpowinada wrażeniu, choć nie ma plankow, tylko ich lot, nie ma drzew tylko ruch ich w wietrze, nie ma błękitu tylko cisza. Bywa i niezdoga z sobą i swiatem, bunt, i tak się to kłebi niepokojnie, że nie można ich nie odczuwać. Te kompozycje najdluzej przykuwały artyście, pracowal nad nimi dzien i noc, nazywał, szacował na nowo. Nie, to nie jest lekomyślny stosunek do sztuki, to jest praca i walka.

Wbrew regule unikania znajomości z autorami (czeskokolew), w obawie by sympatia lub niechęć nie wpływały na sąd o ich twórczości, nie mogłam nie poznać Jephaha oglądając jego kompozycje we własnej jego pracowni na rue de Longchamp. Jak dobrze wychowany młodzieniec któregokolwiek pokolenia, był wobec osoby starzyści pełen szacunku, malomówny i zgody. Nie nosi brody ani strzyż, zaledwie trochę baczków, troszeczkę, do polowy uszy. Ubiiera się szpannie, czasem tylko, wedle dzisiejszej młodzieżowej mody, w długą surdut — „redingote” — z jasnego sukna, wcielę w pasie, ze stojącym kołnierzykiem. Wygląda w nim pod romantycznie, pół po kozacku, bo odziedziczył wesołoty tył po pradabce Rozdopcznej, której ojciec, gubernator Moskwy, kazał podpalic miasto gdy weszły doń wojska napoleońskie w r. 1812. Ale pożary wygaszył, Sophie, córka nieprzejmowanego gubernatora, wyszła za hr. de Ségur (jeśli się nie nily syna ambasadora Francji w Petersburgu, z rodu dyplomatów i historyków) i wślawiła się jako francuska pisarka dla dzieci popularnym „Les maîtres de Sophie”. „Le général Bourkine” mniej udanytyl przygodami wzorowo grzesznych papienek.

W imieniu Jephah” brzmie słabe echo Iwana. To wszystko ma znaczenie uboczne. Chociaż, kto wie? Po przypadkach można odnieść się nie tylko tył fizyczny, ale i niepokój Wschodu, jego niemasyjność i mistycyzm.

Istniało kiedyś takie ujęcie zasady rzeźbiarstwa: wziąć blok marmuru i odrzucić z niego wszystko co niepotrzebne. Tak niewątpliwie powstała Nike. Ale i Henry Moore odrzuca z gładu to, co jest w jego mniemaniu niepotrzebne; w mniemaniu moim, odrzuca za mało, ale nie porównam się na sądy o dziełach, które dla mnie miedzy. Tutaj, każda z konstrukcji przedstawia jakby rentgenogram twórców wyobraźni, który odrzuca to co cielesne, pozostawiając spójny i niezależny od siebie jak struktura kosmosa. Uchwycić i zrozumieć znaczenie tego rysunku w jego zawilej prostej, to, dla bliższych się, to mianku w tym zwierzchnym świecie, pomoc w wydobyciu się z chaosu.

Zofia Kozarynowa.



Zofia Kozarynowa





Karolina Lanckorońska



Teodozja Lisiewicz



Piotr Potworowski

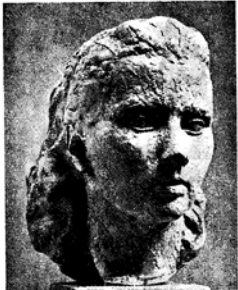


Ksawery Pruszyński

# Wystawa Żuławskiego, Gotliba i Kopera

Często nie zdajemy sobie sprawy w społeczeństwie polskiem na obrazach Wielkiej Brytanji, jak bardzo przyzwyczajaliśmy się do wojny.

Cały nasz sposób myślenia, nasze poglądy, nasze zamiłowania, namiętności do odmiennych warunków istnienia. Jest to jeszcze jedna



**TADEUSZ KOPER :**  
Głowa

kłęska wojenna, — zwłaszcza jeśli mowa o artystach, — kłęska, przed którą muszą się oni bronąć, aby nie dać się zwinąć i wytknąć drogę, nie poddać się monotoni koszarowego życia lub nadziei przypadkowych zajęć wojennych, nie utracić jednego kapitału artysty — wrażliwości na piękno i świeżości odczuci, aby *potrafić* po wojnie wrócić do swego prawdziwego życia i do swojej pracy.

Trzeba aby wszyscy Polacy na osiągnięci zrozumieli, jaką wartość dla życia polskiego



**HENRYK GOTLIB :**  
Krajobraz bretoński

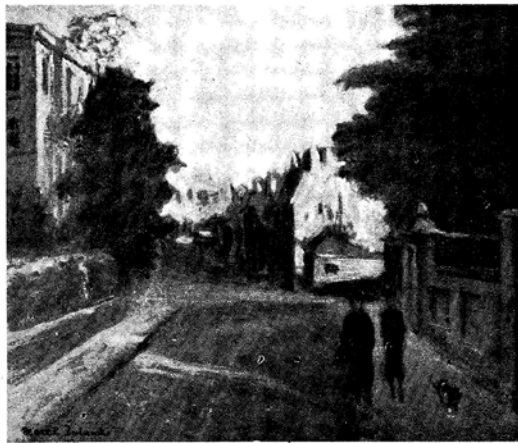
mają artyści polscy, uratowani od tragicznego losu tych, których od trzech lat zgórą gnębi i katuje w Kraju wróg, echać w ten sposób na zawsze i najpewniej zniszczyć duszę polskiego narodu.

Artyści polscy w Wielkiej Brytanji zrozumieli co to znaczy, że znaleźli się tutaj, zrozumieli odpowiedzialność, jaka na nich spoczywa, zrozumieli, że są wybrani przez łaskawy los. Czy to w wojsku, czy w „cywilu”, w gorszych czy lepszych warunkach, niejednokrotnie mając możliwość pracowania nie więcej nad parę tygodni na rok — z uporem i zapalem oddają wszystko co mogą sztuce polskiej, która musi przetrwać tę wojnę nieruszoną. I dziś już wiemy, że przetrwała.

Gdy znalazłem się niedawno na wystawie

Jestem przekonany, że kiedyś w tych ludziach, chodzących po ulicach z plecakami, lub bez, goszczących w pracowni Marka, w tych dziewczętach, które dzwinnie wstydliwie w ciemnych kątach obnażają ciała, przyśle pokolenia doszukiwać się będą duszy naszej epoki, tak jak my doszukujemy się duszy XVIII wieku w ludziach z cudownych obrazów Pietro Loughi.

Ale kiedy już wymienię jedno nazwisko wielkiego malarza dla porównania, nie mogę się oprzeć, a żeby nie wspomnieć jeszcze jednego, przy jednym z najpełniejszych obrazów na tej wystawie: samu Żuławskim siedzącym przy stole. Myślę tu o Aleksandrze Gierymskim. Przez lata całe zastanawiałem się nad tajemnicą, mocą której Gierymski miał zaimknać w obrazie prawdziwe światło, malując sale galerii w Monachjum. Ta sama tajemnica jest w obrazie Żuławskiego.



**MAREK ŻUŁAWSKI :**  
Wieczór na Warwick Avenue

Jeszcze przez jeden przypadek, z tysiąca jakie stworzyła wojna: Gotlib i Żuławski wystawiają cześć namom. Uważam ten przypadek za zupełnie szczególny.

Przedewszystkim w zestawieniu każdy musi zobaczyć, jak bardzo ci malarze są różni, powiedziałbym — prawie całkowicie różni.

W odwołaniu od Żuławskiego, Gotlib boi się sentymentu. Dla niego piękno wydaje się osiągalne tylko przez zniszczenie wszystkiego pośrodku, wszystkiego co mogłoby być ładne lub przyjemne, albo tylko estetyczne.

Na spartańską dyscyplinę u tego dojrzałego artysty pozwala mu doprowadzić obraz do doskonałości prawo matematyczne.

Wszystko w obrazie wiąże się i łączy, budowa jest pełna siły, barwa doprowadzona do wibracji najśliczniejszej.

Bardzo piękny jest portret damy w niebieskiej sukni (Janet). Trudno również nie wymienić obrazu nazwanego „Akt u drzwi”. Tu nikt nie znajdzie żadnej czułości ze strony malarza wobec głowy pięknej kobiety lub nagiego dziewczęcego ciała. Wszystko co widzi Gotlib dokoła siebie, musi zatrzeć swoje piękno naturalne, zanim odżyje nanowem przez wzięcie artysty, w pięknie całego obrazu. Wszystko co mogłoby tę wizję zagubić,

Gotlib amputuje z zimną krwią chirurgą.

Czasami jednak ta bezwzględność artystyczna doprowadza do pewnej suchości, która niedowiedzenemu widzowi zamyka możliwość rozumienia obrazu. Ulerzyło mnie to, kiedy słuchałem co mówiła publiczność na jednej z wystaw w Szkocji.

Często cały obraz oparty jest na jednej harmonii. Np. dziwno skupiony pejzaż, który ma wzrost niepokojącej nastroj („Skrzyżowanie dróg w Korniwalji”) przez nadzwyczaj szlachetnie zestawienie dachu domu z zamglonym pasmem nieba.

Niektóre obrazy Gotliba nie lubię. Winę biory na siebie, bo pewnie ja się mylę. Nie lubię „Mężczyźni i kobiety”, chociaż poliziani znakomicie wymalowany akt kobiety.

Tak samo nie lubię „Adama i Ewy” Kopera, chociaż z zupełnie z innego powodu.

Ale już dzisiaj można powiedzieć, chociażby na podstawie tej wystawy, że Koper jest bardzo dobrym rzeźbiarzem.

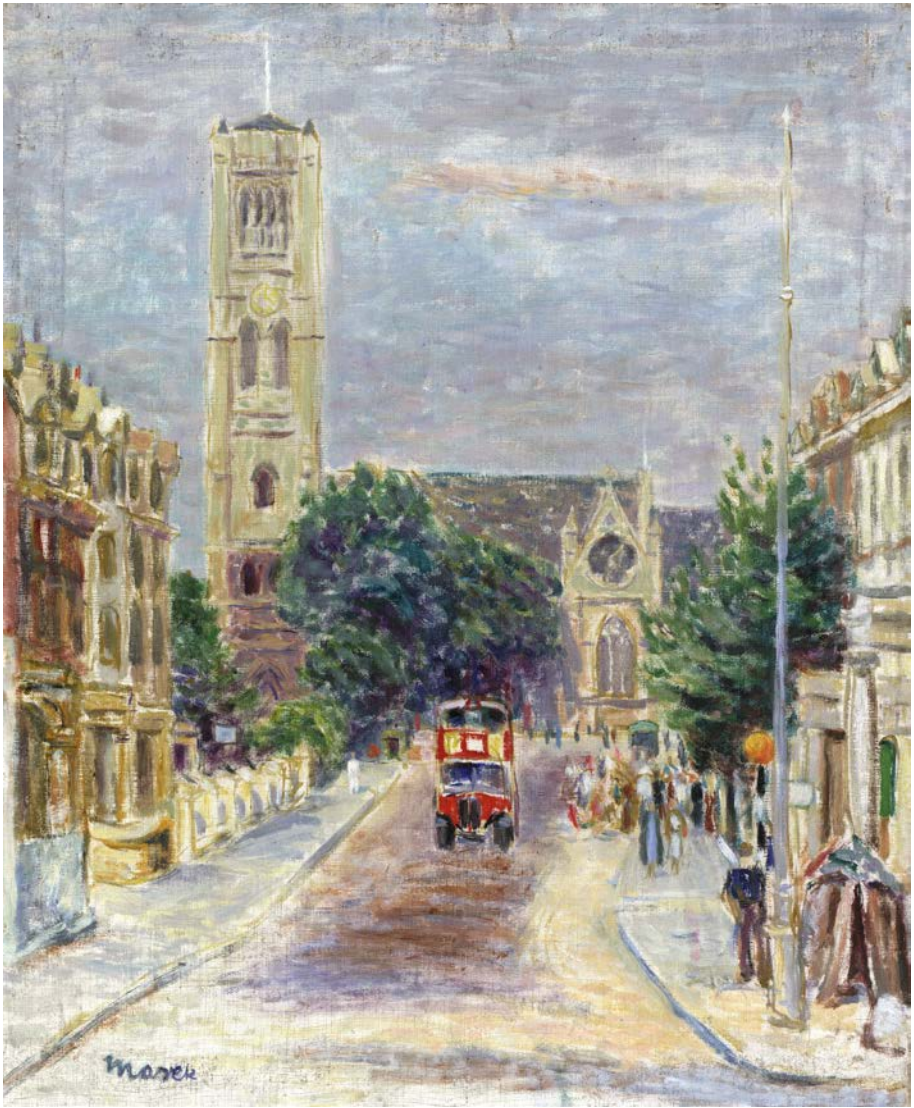
Z ogromną pewnością siebie i wydawałoby się, bez żadnych wahań uderza Koper wo własny wyraz, niektóre z jego głów cochuje ta skupiona jednolitość wyrazu, która doprowadziła portrety artystyczne do nieosiągalnego dotychczas stopnia doskonałości.

I może właśnie ta łatwość Kopera, która przy rzeźbieniu głów odusła wszelką zbyteczność i doprowadza do idealnej prostoty, rozbiła wielką kompozycję Adama i Ewy na zwykłe (iwa ciała ludzkie, oparte o siebie plecami. Napozór tak silnie związani, nie wiążą się — w mojem przekonaniu — kompozycyjnie.

Znakomite wyzucie ciała, bardzo zwarta rzeźbiarska budowa, szlachetność linii — pozwalają najpewno przypuszczać, że gdy Koper znajdzie się nareszcie w warunkach odpowiednich do spokojnej pracy, stworzy w tej skali coś naprawdę skóroczono.

Isz piękna jest w akcie „Pignajlona”. Mary Morris na portrecie jest tak niezwykłe podłona do tej młodej artystki, że wydaje mi się niestrudno przewidzieć, jaką przyszłość ma Koper jako portrecista.

JÓZEF NATANSON.

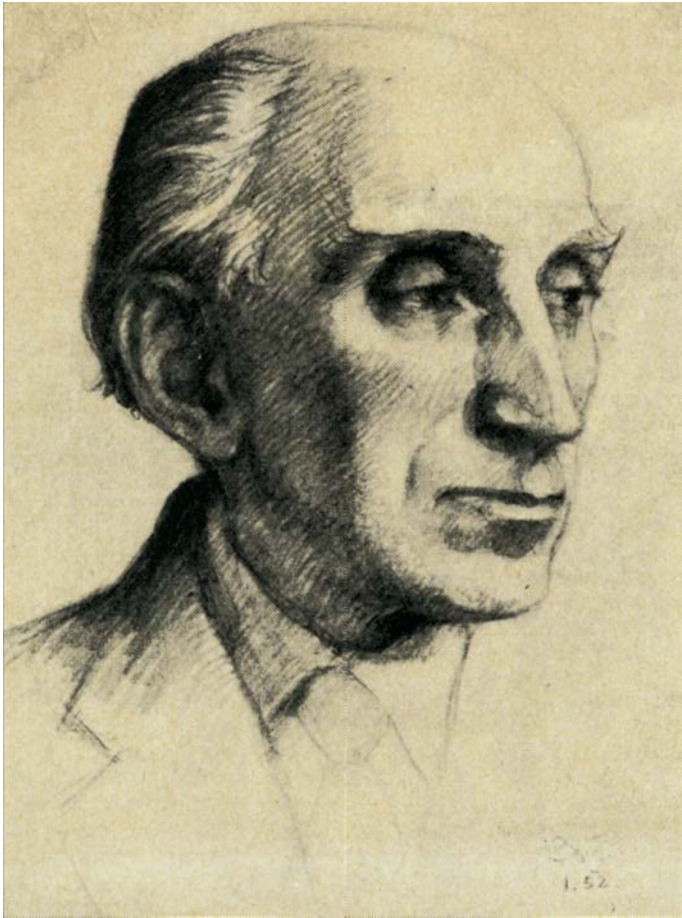


Marek Żuławski, *Londyn*, ok. 1937–1939

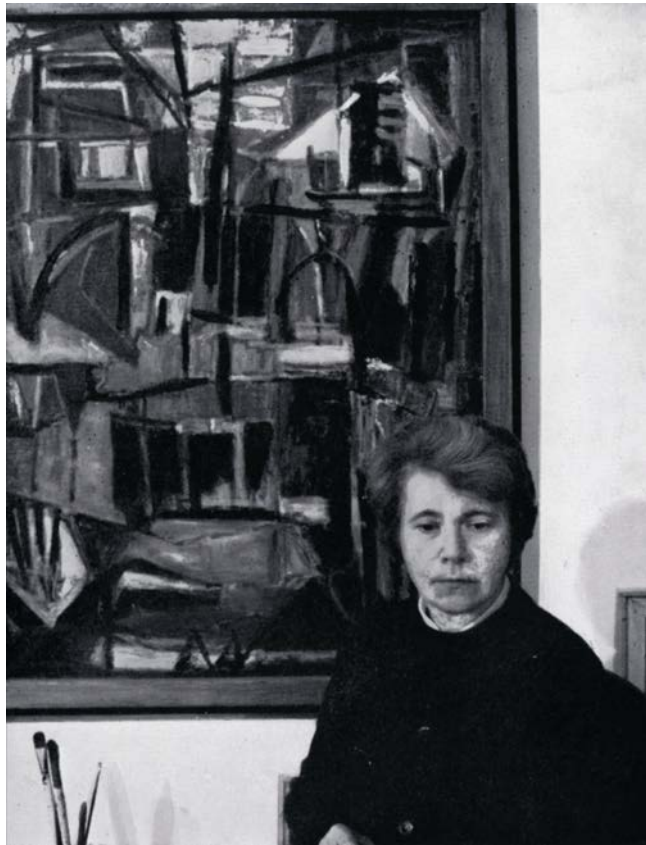




Mieczysław Paszkiewicz



Michał Pawlikowski



Halina Sukiennicka



Zygmunt Turkiewicz



Antoni Wasilewski

# RYSONNIK DOSKONAŁY

Portrety i karykatury ZDZISŁAWA CZERMANSKIEGO

**RYSONNIK** jako forma sztuki jest często lekceważony. Akademiści uważają go za mało wartościowy, a w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".



G. R. SHAW (młody)

Rysunek jest sztuką wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jest sztuką wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jest sztuką wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jest sztuką wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jako sztuka wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jako sztuka wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jako sztuka wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

Rysunek jako sztuka wdzięką, która, jak pisał jeden z autorów, "jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".



Milko

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".



MARC CZERMALSKI (młody)

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

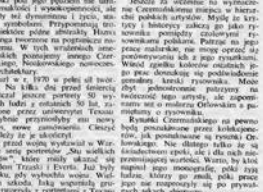
W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".



IGOR STRAWINSKI (młody)

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".



Romuald Wernik

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

W kwestorii by autorzy rysunku w Londynie może nawet być uważany za rodzaj sztuki dla ludzi, którzy nie mają talentu. Jednakże, jak pisał jeden z autorów, "rysunek jest formą sztuki, która może być wyrażona w sposób nieskończony".

**Wystawa**  
**gwasty i rysunków**  
**Zdzisława Czermanskiego**  
**ZYDER GALLERY**  
60, Harrison Road,  
London, South Kensington, S.W.7.  
tel. 01 436 6144 do 4. piętra



Romuald Wernik



Tymon Terlecki



Stefania Zahorska

## Zygmunt TURKIEWICZ

### INTERNATIONAL COLOUR WOODCUT

W Victoria and Albert Museum została urządzona wystawa kolorowych drzeworytów i linorytów. Oficjalna nazwa wystawy brzmi: „International Colour Woodcut Exhibition”<sup>146</sup>. Nazwa o tyle nieścisła, że obejmuje tylko 25 krajów świata z Chinami, Japonią, Stanami Zjednoczonymi, Kanadą, Kubą, Australią, Południową Afryką i Izraelem. Kraje europejskie – poza Polską, Bułgarią i krajami bałtyckimi – są w komplecie.

W sumie w wystawie bierze udział 120 artystów. Najliczniej reprezentowani są oczywiście gospodarze, którzy zorganizowali tę wystawę. Szesnastu artystów brytyjskich wystawiło szesnaście barwnych linorytów (ani jednego drzeworytu; drzewo do tego kraju jest importowane). Jedenastu Niemców dało piętnaście drzeworytów i trzy linoryty. Austria, Grecja, Kuba i Izrael reprezentowane są po jednym grafiku.

Jak zwykle w takich imprezach, o wysiłku twórczym decyduje nie ilość, lecz jakość. Olbrzymia większość wystawionych prac pochodzi z lat 1954 i 1953, a więc mamy tutaj przegląd tego, co się dzieje w tej dziedzinie plastyki w dzisiejszej dobie. Na pierwszy rzut oka uderza podobieństwo rozwiązań problemów plastycznych. Za wyjątkiem artystów chińskich, którzy się trzymają swojego specyficznego realizmu, reszta podejmuje tutaj, podobnie jak i w innych dziedzinach plastyki, próby rozwiązań formalnych, o charakterze mniej lub więcej abstrakcyjnym, jak też i realistycznym. Duży procent wystawionych grafik ma charakter ilustratorski (w dobrym tego słowa znaczeniu).

Zastanawiającym jest fakt, do jakiego stopnia sztuka dzisiejsza wszystkich narodów upodabnia się u siebie, tworząc jeden międzynarodowy styl. Oglądając prace np. Japończyków, nie znajdujemy w nich nic z tradycyjnej formy „sławnych japońskich drzeworytów” i obawiam się, że gdyby nie możliwość sprawdzenia nazwisk w katalogu, to niejeden widz mógłby przypisać autorstwo drzeworytów Braque’owi czy Grisowi.

Spośród mnóstwa eksponatów nudnawych i o schematycznych uproszczeniach, oko z przyjemnością wyławia prace bardziej odczute i szczerze, a będące wynikiem rzetelnego patrzenia na świat. Na szczęście ta wystawa posiada dużo takich prac.

Wystawa będzie otwarta do 16 stycznia 1955 r. Potem wyruszy w objazd; najpierw do Birmingham, Manchester i Glasgow, a następnie do stolic europejskich.

W gronie grafików brytyjskich znajduje się nazwisko polskiego plastyka Aleksandra Wernera, który ma na wystawie linoryt „Zuzanna i starcy”.

Wstęp na wystawę bezpłatny, katalog 1/3.

„Życie” 1954 nr 50



## Z GALERII GRABOWSKIEGO: BARANOWSKA – VIOTTO – DĘBSKA

Spośród wystawiającej trójki artystów, której gościnną Galeria Grabowskiego udziela miejsca w miesiącu lipcu, w pierwszym rzędzie na uwagę zasługuje malarstwo Janiny Baranowskiej<sup>147</sup>.

Sztuka tej młodej i uroczej Polki wyrasta z pnia malarstwa abstrakcyjnego, którego prąd niepowstrzymany ponosi większość dzisiejszych malarzy.

Tak się stało, że motywy, postacie, perspektywa i inne akcesoria sztuki malarzkiej, wywodzącej się z wizji realistycznej, stały się dzisiaj konwencją, która nie karmi ducha. „Natura jest mi wstrętą”, mówi młody abstrakcjonista francuski Gillet, a Poliakoff, jeden z czołowych przedstawicieli tego kierunku mówi, że gdyby całe swoje życie spędził w piwnicy, malowałby tak samo.

Zalew tendencji abstrakcjonizmu w sztuce, pociąga za sobą – co stwierdzają sami abstrakcyjniści – przerost tandety i bluffu. Stwarza to bardzo duże trudności dla krytyka, który stara się rozróżnić, co jest autentyczne w tej sztuce, co jest wynikiem głębokiej potrzeby artystycznej, a co po prostu jest tylko „szumem czasu przemijającego”.

Moim zdaniem Janina Baranowska należy do kategorii artystów z prawdziwego zdarzenia. Nie potrafię niestety wyśledzić na obrazach Baranowskiej, jaki jest punkt wyjściowy jej sztuki, która w tej chwili znalazła się na granicy, gdzie malarstwo dociera do abstrakcji czystej. Tytuły jej prac mają jeszcze związek ze światem realnym, ale forma jest absolutnie i jedynie tylko funkcją koloru. Wizualnie otrzymujemy wrażenie jakiegoś dynamicznego chaosu – mgławic w ruchu i bez względu na to, czy obraz nosi tytuł „San Gimignano” czy „Fiesta”, albo „Heat Wave”, czy wreszcie „Dream”, ten dynamiczny element jest wspólny dla każdego z tych obrazów. Jedynie na tej wystawie obraz „Composition” (14) kojarzy mi się z niektórymi elementami sztuki Rembrandta, choć trudno by mi było uzasadnić to wrażenie.

Tworzenie jest bardzo spontaniczne. W jej pracach nie znajdziemy wahań i wątpliwości, tak znamienych dla „męki tworzenia”. Jej obrazy posiadają piękny koloryt w miarę zgaszony, z dużymi kontrastami walorowymi. Technika malowania jest bardzo elegancka. Położenie koloru jest zdecydowane i pewne, wykluczające poprawki i retusze. Te cechy malarstwa czynią to, że płótna Baranowskiej posiadają ową fascynującą, mistrzowską lekkość i świeżość. W jaki sposób tak młoda artystka doszła do tej wirtuozji? „Ona na pewno nie zdaje sobie sama sprawy z tego, co robi” – sugeruje mój przyjaciel na wernisazu tej wystawy. Istotnie wydaje mi się, że Baranowska maluje swe obrazy tak „jak ptak śpiewa”. Myślę, że nie zastanawia się zbyt nad „mądrymi teoriami” – pozostawia to innym, sama cieszy się kolorem i światłem i maluje swoje sny z radością.

Duży talent i wyjątkowa wrażliwość tej artystki na barwę oraz jej temperament malarski, pozwalają wróżyć, że na pewno zgotuje nam ona w przyszłości jeszcze niejedną miłą niespodziankę. Obecny świat jej wizji – owe gwałtowne, dzikie nieraz i o wielkiej dynamice arabeski kolorowe – nie wystarczą jej zapewne na długo.

Realizm malarstwa Giordano Viotto, biorącego także udział w bieżącej wystawie, jest charakterystyczny dla malarzy Włoch Północnych. Już na długo przed ostatnią wojną tacy artyści, jak Arturo Tosi czy Sirone odkryli nam ten świat wizji form i ko-

loru. Tym trudniejsze zadanie ma przed sobą młody malarz z Pizy, który postanowił kontynuować tamte tradycje.

Najtrudniej być dobrym malarzem dzisiaj, gdy się uprawia sztukę, której tradycja liczy sobie 800 lat, poczynając od Giotto, i która posiada tak wielką skalę porównawczą w historii sztuki oraz tak bardzo rozbudowane kryteria. Wydaje się, że aby dać jakiś nowy wyraz w tego rodzaju malarstwie, wyeksploatowanym, zdawałoby się do granic możliwości, należałoby chyba spalić wszystkie muzea i zbiory i zacząć tworzyć od nowa, zdając się wyłącznie na własną pomysłowość i instynkt. Cały balast tradycji, w wypadku malarstwa Giordano Viotto, wydaje się być istotnym wrogiem jego szlachetnego wysiłku. Indywidualność artystyczna Viotto jest zbyt słaba, by przewyciężyć wzory swoich poprzedników. Toteż często zdarza się, że patrząc na jego płótna, przypominamy sobie innych mistrzów, którzy już kiedyś dostarczyli nam tych sensacji malarskich.

Niemniej jednak Viotto chce być i jest poważnym malarzem i jeśli potrafi zdobyć się na taki akt, jak ten reprodukowany w jego katalogu i w naszym „Dodatku Ilustrowanym”, to możemy oczekiwać od niego wiele.

Anna Dębska, utalentowana rzeźbiarka z Polski, której prace były zakupione przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, nagradzane na Biennale w Carrarze i na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Sopocie, wystawia u Grabowskiego swoje ceramiki. Te urocze, zabawne figury zwierzaków, ulepionych z gliny z kilku zasadniczych kształtów, chociaż nie wychodzą poza ramy form ceramicznych — swoją groteskowością i lapidarnością formy przypominają świat grecki terracoty z końca VI i początków VII wieku. Mam na myśli figurki z British Museum, jak np. owa „Małpa na Ośle” albo „Jeździec” (obie terracoty z Tangary z końca VI w.).

„Oblicze Tygodnia”, 23.07.1960

## WYSTAWY W LONDYNIE

Sprawozdanie, które napisałem poniżej, poprzedzam obrazem z „przebojowych wystaw”, jakie obecnie odbywają się w Londynie.

Jest to po prostu notatka pewnych procesów, jakie zachodzą w dzisiejszej plastyce, a która może posłużyć również jako tło porównawcze wysiłku polskich artystów, decydujących się na trud pokazania tutaj swego dzieła.

Tak więc na uwagę zasługuje przede wszystkim bieżąca impreza w Redfern Gallery pod nazwą „Structures vivantes. Mobiles images” marzec 3-27, 1964.

Wystawa ta jest udziałem artystów z Francji, Niemiec, Wenezueli, Grecji, Izraela, Belgii, Argentyny i Anglii. W sumie dziewiętnaście nazwisk, które łączy wspólna idea tworzenia w duchu czasów, w których żyjemy, z uwzględnieniem wpływu przemożnej scjentyfiki.

Wchodząc na tę wystawę, odbieramy absolutnie nowe, niespotykane dotąd wrażenie, którego nastrój można raczej porównać do miniaturowego *fair ground* w bardzo zwolnionym tempie, niż do galerii sztuki.

Te nowe doznania wywołane są elementami ruchu, światła, dźwięków oraz wrażeń wzrokowych, płynących przede wszystkim z nowych kształtów i różnorodnych materiałów, bowiem pokazane eksponaty są skonstruowane z lśniących i matowych metali o formach płyt i kombinacji drucianych, misternie szlifowanych szkiełek, soczewek, drzewa, nylonu itd. Większość owych konstrukcji posiada wmontowane motorki elektryczne, które poruszają poszczególne elementy kompozycji, tworząc

coraz to nowe ich kombinacje. Towarzyszy temu ściszony warkot motorku, albo wręcz jakieś szmery i dźwięki mechanizmu, celowo wprowadzone przez artystów jako jeszcze jeden element oddziaływania.

Grająca gitara to po prostu podłużna deseczka z umocowanymi strunami metalowymi, które poruszają żelazne, ruchome sztyfty, umieszczone pod strunami – przy tym sama muzyka z tej mechanicznej gitary jest po prostu serią skrzypień i zgrzytów.

Obrotowy ruch pięciu mosiężnych cylindrów, w których umieszczono decentrycznie, skośnie sterzące metalowe pałeczki, powoduje ciągle zderzanie się ich jak szpad w pojedynku.

Jakieś bardzo proste krany poruszające się niezdarne, kukielkowato, zabawnie, sztywno, mechanicznie wkoło i wkoło.

Najeżona nieregularnymi kolcami niewielka prostokątna powierzchnia byłaby sama w sobie niezbyt ciekawa, ale kolce te co chwila i przy tym brzęczą. Jest tu również i elektromagnes, wprawiający w nieustanny taniec dwie formy zwisające na nylonowych nitkach z sufitu, nie mówiąc już o magicznych skrzynkach z kręcącą się w malowane desenie tarczą, której fragmenty oglądamy przez różne powiększające i zmniejszające soczewki w momencie, gdy żarówka elektryczna oświetla wnętrze pudełka. Niewyczerpana kopalnia wrażeń coraz to nowych form i kolorów.

Kiedy porównamy te ruchome konstrukcje na przykład z prawdziwymi dźwigniami czy nowoczesnym ekwipunkiem straży pożarnej w formie pięknego samochodu z wielkimi kołami i drabinami oraz hałaśliwym dzwonieniem, to okaże się, że wystawione eksponaty posiadają jakąś lapidarną pierwotność i BEZINTERESOWNOŚĆ.

Także gdy zestawimy je z nowoczesnymi zabawkami mechanicznymi, to uderza nas ich naiwna wprost prostota i bezsensowność.

Czy te okoliczności są wystarczające na to, by te eksperymenty zakwalifikować jako dzieła sztuki? Jeśli nie są to pomysły użytkowych maszyn ani zabawek dla dzieci, to pewnie można zakwalifikować je do działu sztuki – chyba, że ktoś myśli, że są to zabawki dla dorosłych.

\*

Drugą imprezą, o której głośno w Londynie, to wystawa wyczynów Roberta Rauschenberga w Whit Chapel Art Gallery (15 luty–8 marzec 1964). Tę wystawę odwiedzą tłumy ludzi ze wszystkich sfer, których liczba w dni wolne od pracy osiąga kilka tysięcy dziennie.

Cała ta olbrzymia wystawa, może z wyjątkiem serii rysunków i gwaszów, jest wulgarna i w złym guście. Bo cóż może mieć wspólnego z twórczością artystyczną ordynarne, brudne wiadro murarskie, ochlapane autentyczną zaprawą murarską, ustawione na podłodze galerii – jako eksponat sztuki Rauschenberga, albo oprawione w ramy autentycznej pościeli z łóżka, łącznie z poduszką i kołderką, pochłapanie ich niechlujnie farbą?

Pomysł ustawienia wypchanego białego koguta na skrzynce, której wnętrze jest oświetlane mrugającą żarówką, nadawałoby się raczej do muzeum Madame Tussaud niż do galerii sztuki.

Nawet parę miłych pomysłów zastosowania w malarstwie nowoczesnych technik fotograficznych i silkscreenu, tutaj zaprzepaszczone niepożytną i bezsensowną chlapaniną, której bryzgi zabijają wszelkie działanie.

Stary, zardzewiały dymnik, zdjęty z jakiegoś komina i ustawiony na platformie na kółkach, bez żadnych „artystycznych” uzupełnień, działa tutaj, przez kontrast z wulgarnymi dziełami Rauschenberga, jak najpiękniejsza forma rzeźbiarska, bo nosi

ślady autentycznego dobrego rzemiosła. Nawet grające i gadające tranzystorowe radio, umieszczone z tyłu jednego z obrazów, nie ratuje sytuacji.

Sam artysta wypowiada się na temat swojej twórczości, że pragnie wypełnić lukę pomiędzy sztuką a życiem.

Zamierzenie bardzo szlachetne, ale dlaczego Rauschenberg postanowił zapłacić tę lukę śmieciem?

\*

Tak więc w wielkim skrócie przedstawiają się najbardziej przebojowe imprezy plastyczne sezonu w Londynie, a teraz zobaczymy, jak się prezentują wystawy polskie.

Pomysł skonfrontowania sztuki artystów polskich z Warszawy i Londynu, chociaż dość ryzykowny, jest w gruncie rzeczy znakomity. Toteż wystawa w Galerii Grabowskiego pod nazwą „Dwa światy” (6.I.–22.II.1964) wywołała zrozumiałe zainteresowanie. Zaintrygowani możliwością porównania polskiej twórczości krajowej z emigracyjną, pobiegliśmy co tchu na wystawę.

Niestety, tytuł wystawy „Two Worlds” okazał się po prostu sztuczką, służącą do zwabienia publiczności; bo ani trójka malarzy z Londynu: Janina Baranowska, Stanisław Frenkiel i Marek Łączyński nie pretendują do reprezentowania malarstwa emigracyjnego, ani też piątka plastyków warszawskich: Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Zbigniew Makowski, Roman Owidzki i Barbara Pniewska nie mogą prezentować całej plastyki krajowej<sup>148</sup>.

Tak więc geograficzno-polityczna strona nazwy wystawy, jak też domniemane różnice orientacji kulturalnych, sugerowanych przez pompatyczny tytuł — okazały się nie na miejscu.

Niemniej jednak wystawa ta jest bardzo interesująca i to głównie z powodu eksponatów przywiezionych z Warszawy, które z ducha okazały się bardziej zachodnie niż dzieła wyprodukowane na Zachodzie.

Zarówno artyści z Londynu, jak i Warszawy stoją na stanowisku, że forma i kolor same w sobie są elementami wystarczającymi do wyrażania emocji, ale podczas gdy pierwsi wychodzą z tradycji malarskich, gdzie kolor, materia malarska, płaszczyzna obrazu itp. uważane są za najbardziej istotne dla ich twórczości — to drudzy zrezygnowali z tych wartości na rzecz nowego tworzywa.

Materiał, w jakim pracują warszawscy plastycy, decyduje o charakterze ich sztuki.

Twórczość malarzy z Londynu naturalnie wiąże się z problemami malarstwa powojennego z dominantą spontanicznego ekspresjonizmu. Tymczasem warszawiacy na skutek opornego materiału, w jakim pracują (blacha, gwoździe, drzewo, papier), zmuszeni są zrezygnować z natychmiastowości i powoli formują swoje wewnętrzne przeżycia. W tym procesie twórczym niewątpliwie świadomość góruje nad nieświadomymi odczuciami, które w istocie zawsze są tutaj pobudką do stworzenia dzieła i to objawia się w jakiejś magicznej poetyckości promieniującej z ich prac.

Rozpiętość zainteresowań piątki warszawskiej jest szeroka i chociaż nie znajdziemy na tej wystawie żadnej nowej myśli w sensie nieoczekiwanego odkrycia plastycznego, i wszystko, co tu oglądamy, w jakimś sensie było już objawione w sztuce w ubiegłej połowie naszego stulecia — to jednak specyficzne podejście do problemów i rzetelne, a oryginalne ich rozpracowanie, jest wynikiem bardzo poważnym i świeżym. Wysiłek tych artystów pogłębia i utrwala pewne idee plastyczne, a najczęściej nadaje im sensu dojrzałej formy i to jest ich wkładem do ogólnego skarba sztuki. Indywidualne osiągnięcia na tej wystawie objawiają się w zależności od orientacji, jaką każdy z nich obrał sobie za podstawę dla swoich rozważań.

Najoryginalniej zaprezentował się Roman Owidzki, który wysila swoją twórczą wyobraźnię w poszukiwaniu rytmów powstałych z fałdów papieru, który podwijany i nawijany na siebie, daje ciekawą strukturę powierzchni o charakterze abstrakcyjnej płaskorzeźby. Te papierowe projekty, pociągnięte tonem szaro-żółtawej farby, zmieszanej z piaskiem, proszą się wprost o zrealizowanie w szlachetniejszym materiale. Wyobrażam sobie te bardzo interesujące rytmy wykute chociażby w piaskowcu.

Edward Krasiński jest przedstawicielem konstrukcji, która w naszym kraju posiada dość stare korzenie, chociażby ze względu na działalność Henryka Stażewskiego. Prace Krasińskiego charakteryzuje kontrast płaszczyzny i delikatnej konstrukcji drucianej, z których buduje wymyślne trójwymiarowe figury geometryczne, podobne kompleksowi anten telewizorów lub jakichś dziwnych instrumentów naukowych.

Zbigniew Gostomski zajmuje się problemem, który można zapewne zaszeregować do zjawisk z dziedziny złudzeń optycznych. W tych swoich poczynaniach nawiązuje on do pewnych kompozycji Theo van Doesburga sprzed pół wieku.

Zbigniew Makowski delikatnie nawraca do dadaizmu i ze smakiem realizuje swoje kompozycje, eksploatując możliwości działania plastycznego poprzez kombinacje symbolicznych form kultów religijnych i magii.

Najokazalej i niezwykle imponująco prezentują się na tej wystawie prace Barbary Pniewskiej, jedynej kobiety z grupy warszawskiej. Pniewska, przy pomocy cienkiej blachy aluminiowej czy cynku, gwoździ i płaszczyzny tła oraz delikatnych retuszy tonalnych wyczarowuje formy, które kojarzą się nam w jakiś sposób ze światem pancerzy, tarcz i zbroi, a jednocześnie doznajemy wzruszeń, jakie nawiedzają nas jedynie w obliczu autentycznej sztuki. Przy czym formy, jakie ona stwarza, mają prostotę i umiar, a oszczędność środków plastycznych wprost zdumiewa swoją trafnością.

Ta impreza objawia w sposób być może delikatny, wrażliwość artystów polskich na problemy naszej epoki i pragnienie stworzenia nowego wizerunku doznań zmysłowych.

\*

Od 3 grudnia 1963 do 3 stycznia 1964 w Cassel Gallery miała miejsce imponująca wystawa ikonogramów Adama Niemczyca<sup>149</sup>.

Ten artysta, przebywający w kraju, który wykładał historię sztuki w Akademii Warszawskiej oraz w Warszawskiej Szkole Dramatycznej, posiada dużą kulturę plastyczną i zamiłowanie do starożytności. Zwłaszcza sztuka bizantyńska wywarła na nim głębokie wrażenie i jego twórczość malarska znajduje się pod wybitnym wpływem Bizancjum, z którym artysta zetknął się w Rawnie, Montrealu, Konstantynopolu, a także w cerkwiach i kościołach w Grecji, Bułgarii i Rumunii.

Dzieło Niemczyca jest inspirowane ikonami. Urzeczony surową formą starych ikon, ich wiekową patyną i wytrawnym rzemiosłem, malarz ten zapragnął wprowadzić do swojej sztuki te właśnie wartości i stworzył nowoczesne ikony, które nazwał dla odmiany ikonogramami. Za temat obrał sobie człowieka: portret i figurę, i na wzór bizantyński zniekształca je i usztywnia. Jednocześnie technikę swoją wydoskonalił tak znakomicie na wzór starych cerkiewnych obrazów, że powierzchnia jego ikonogramów namalowanych wczoraj, już posiada patynę wieków. Nic dziwnego, że po tematy dla swoich dzieł sięga do zamierzchłej historii, mitologii greckiej i opowieści biblijnych. Swoim bohaterom nadaje książęcą dostojność; sztywne, bez ruchu ustawione figury, poza czasem, poza historią — kształty ludzkie wymaginowane czy przeczute?

Strona techniczna tego malarstwa interesuje przede wszystkim. Są to przeważnie tempery albo collage na deskach specjalnie spreparowanych z uwzględnieniem spękań, uszkodzeń, chropowatości i omalże zmurszałości jak u antyków lub wykopalisk archeologicznych. Koloryt tych ikonogramów jest zbliżony do autentycznych ikon, a więc zielenie i brązy, zgaszone róże, ugry i szarości, położone szeroko i zrównoważone swoimi masami, doskonale harmonizują z formą figur, przeważnie wydłużonych pionowo, a zawsze świetnie wkomponowanych.

Tych pięćdziesiąt ikonogramów, wystawionych w Londynie po raz pierwszy po szeregu udanych wystaw, między innymi i w Paryżu, jest osiągnięciem artystycznym bardzo poważnym i dlatego zastanawia fakt tej ucieczki utalentowanego artysty w świat antyku, który w zasadzie ma niewiele wspólnego ze światem, w którym żyjemy obecnie.

Naukowy pogląd na świat, wysiłek ludzkości zmierzający do eksploracji systemu solarnego, każą nam raczej patrzeć w przyszłość, aniżeli oglądać się poza siebie.

Halina Sukiennicka była jedną z piątki uczestników w wystawie „Five One-Man Shows” w Drian Galleries (grudzień 10–30 1963). Przedwojenny kobieta adwokat, obrońca sądowy, osiadła obecnie w Londynie. Sukiennicka zainteresowała się poważnie malarstwem i pod kierunkiem artystycznym prof. Bohusza-Szyszki została wtajemniczona w arkana tej skomplikowanej i tajemniczej sztuki. Jest to jej pierwsze wstąpienie ze zbiorową wystawą, na którą składa się szesnaście olejów i osiem rysunków. Sukiennicka pracuje inteligentnie, z dużą wrażliwością na kolor i posiada intuicję malarską, która pozwala jej na lawirowanie między ścierającymi się prądami, bez uszczerbku dla własnej twórczości. Nie deklaruje się wyraźnie na żaden kierunek, jej prace oscylują pomiędzy czystą abstrakcją a ekspresjonizmem.

„Drian Artists” Exhibition jest zwykle jedną z najbardziej interesujących imprez artystycznych sezonu.

Tegoroczna wystawa (styczeń 1964) potwierdza jeszcze raz politykę galerii, która zmierza do poszukiwania *quality* bez względu na panujące mody i nastroje w sztuce i na rynkach. Wysiłek galerii skupia się na wyszukiwaniu nowych talentów na równi z prezentacją artystów o międzynarodowej reputacji. Dla miłośników sztuki wiele znanych nazwisk kojarzy się z tą galerią. Ten pokaz prezentuje siedemdziesięciu artystów różnych krajów i narodowości, bo galeria ta jest platformą, skupiającą talenty z całego współczesnego świata sztuki.

Obok nazwisk Lacasse’a, Zacka, Tate, Picassa znajdują się na tej wystawie prace należące do ośmiu artystów o nazwiskach polskich. Są to: Adamowicz, Bohusz, Musiałowicz, Nałęcz, Themerson, Turkiewicz, Wąs i Żuławski.

\*

Dziesięć olejów i dziesięć gwaszów Zbigniewa Adamowicza, pokazanych w Drian Gallery (2–19 marca 1964 r.), ukazują nam artystę, który zachwyił się kolorytem nocy i poszukuje wyrazu plastycznego dla oddania odosobnionych efektów form światła w olbrzymich, ciężkich masach ciemności<sup>150</sup>.

Wyjątkowa wrażliwość kolorystyczna Adamowicza pozwala mu na wyławianie tonów koloru z ciemnych otchłani nocy i umieszczenie ich w punktach obrazu najważniejszych dla kompozycji... W ten sposób wielkie masy brązów, czerni lub błękitów są zawsze jeszcze czytelne w jego pracach.

Jest to typ kompozycji bardzo zbalansowany i o świadomej konstrukcji; budowany najczęściej według schematu tak zwanego złotego podziału. Obrazy te posiadają przyjemne harmonijne rytmy pionów i poziomów, a zgaszone masy koloru nadają tym pracom powagi. Toteż odczytywanie małych jasnych form bardzo wyszukanego koloru, dawkowanych z umiarem, jest przyjemnością dla wytrawnego oka.

Malarstwo Adamowicza jest obrazem natury zobaczonej przez doświadczenia abstrakcjonistów i posiada pewne pokrewieństwo z wizją de Staëla z roku 1953, chociaż należy przyznać, że kolorystycznie jest ono zdecydowanie Adamowiczowskie.

„Kultura” 1964 nr 4(198)

**Antoni WASILEWSKI**

## **WITRAŻE MALARZA POLSKIEGO W SZKOCKIM KOŚCIELE DALMENY**

Niedawno zjawiała się notatka, że... „w jednym z najstarszych kościołów w Szkocji, w pięknym normandzkim kościele z XI wieku w Dalmeny (kilka mil od Edynburga) znajduje się w witrażu wyraźny i heraldycznie dokładnie wykonany orzeł polski. Notatka głosi, że na miejscu nie można było uzyskać wyjaśnień, skąd w tym kościele znalazło się polskie godło państwowe”.

Zaciekawiony tym „odkryciem” – udałem się do Dalmeny – wioski położonej o milę od słynnego mostu Forth Bridge. Wspaniały, malutki kościółek – jeden z nielicznych w stylu romańskim o bogato zdobionych odrzwiach, prostej w formie nawie i prezbiterium w stylu naszej najstarszej romańskiej kapliczki św. Adaukta na Wawelu, posiada 3 witraże wielkości 1,5 m na 70 cm. Witraż centralny przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem na ręku – utrzymany w lekkim tonie seledynowym. U dołu po lewej stronie wybija się czerwono-amarantowa plama, widoczna już od wrót kościoła, a na niej orzeł polski z dużą koroną, jako motyw kompozycyjny i dekoracyjny.

Z miejsca poznajemy i to bez najmniejszych wątpliwości, że to jest nasz orzeł polski – zatwierdzony w niepodległej Polsce przez rząd Rzeczypospolitej jako godło Państwa. „Heraldycznie” podobny jest do orła z 2- względnie 5-złotówki!... Prawdopodobnie autor posługiwał się jedynym wzorem, tj. naszą monetą sprzed września.

Niestety artysta nie podpisał swej pracy, nawet nie dał inicjałów. Autor dał tylko datę 24.IX. 1942!!

Po prawej stronie ołtarza widzimy wspaniale skomponowany i technicznie dobrze rozwiązany witraż św. Małgorzaty – patronki Szkocji. Po lewej stronie – u dołu – herb miasta Edynburga z trzema charakterystycznymi wieżami, jak Krakowa. W świetle zachodzącego słońca wybija się trzeci witraż – św. Teresy z herbem, przedstawiającym kroczącego lwa po murze warownym. Lew trzyma w lewej łapie klucze – nad herbem szyszak rycerza i znowu powtarzający się motyw lwa, tym razem na złotej koronie. Niestety nie mogłem objaśnić opiekuna kościoła Mr. A. J. Turnera odnośnie do nieznanego mi godła. Dałem jedynie sugestię, że artysta prawdopodobnie skomponował tu jedno z godeł Śląska – skąd wywodzi się. (Czytelnicy proszeni są o łaskawe uwagi na temat herbu – dla informacji proboszcza i zapisków kościoła).

Z wydanego przewodnika dowiadujemy się tylko, że „...The stained glass in the apse windows was a recent gift from a Polish eagle may be seen in the centre light...”.

Tak proboszcz, Rev. W. Coqie Furquharson, jak i inni Szkoci, nic więcej nie wiedzą o witrażach, jak również nie znają nazwiska autora!!... Proszę mnie o szczegóły, z którymi dzielię się.

Autorem witraży jest znany w Polsce artysta-malarz – uczeń prof. Mehoffera, Adam Bunsch malarz-pisarz i dramaturg, lat około 52. Na kilka lat przed wojną Adam Bunsch współpracował ze znanym zakładem witraży Żeleńskich w Krakowie.



Witraże Bunscha znane były na Górnym i Cieszyńskim Śląsku. W czasie wojny por. Adam Bunsch służył w 10 Bryg. Kaw. Panc. – następnie w 1. Dywizji i w 1. Korpusie. W czasie pobytu w Falkirk artysta zaprzyjaźnił się z niejakim Mr. A. Burnsem, u którego kwaterował. Bardzo bogaty i wpływowy Szkot – zaproponował Polakowi zaprojektowanie witraży do kościoła w Dalmeny. Artysta chętnie przyjął propozycję. W krótkim czasie wykonał bezinteresownie rysunki, po czym Miss Lalia Dickson z Edynburga wykonała technicznie witraże wspólnie z projektodawcą. Jak się dowiadujemy, Miss Dickson postanowiła jeszcze raz wypalić witraże, ponieważ dzieła te tracą intensywność kolorów. W czasie wojny – z braku fachowych sił – witraże były źle wypalone. Adam Bunsch jak zwykle przez skromność – nie podpisał swoich prac!

Przez cały okres pobytu w Szkocji, Bunsch, w obawie przed prześladowaniami rodziny w kraju przez hitlerowców, nie zdradzał swojego nazwiska, używał pseudonimu Andrzej Wart, którym to nazwiskiem podpisywał liczne oleje oraz rysunki. Adam Bunsch jest właśnie autorem cyklu witraży w Kościele Polskim przy Devonian Rd. w Londynie. Jego doskonałe oleje zdobią ściany Muzeum Wojska Polskiego w Instytucie im. gen. Sikorskiego w Londynie.

Adam Bunsch, uczeń Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, przed wojną był profesorem w Szkole Zdobnictwa w Bielsku, zdobył liczne nagrody w Krakowie i „Zachęcie” w Warszawie. Również wykazywał duży talent pisarski. Pierwsze swe kroki stawiał jako autor na scenie krakowskiej w teatrze im. Juliusza Słowackiego. O ile się nie mylę, jego „Koł Parowy” był niespodzianką i małą „rewolucją” w światku artystycznym Krakowa. Na emigracji napisał sztukę, opartą na życiu wielkiego społecznika polskiego, zakonnika-powstańca, brata Alberta. Bunsch powrócił do kraju w 1946 roku i zamieszkał w Bielsku, pracując nadal w szkolnictwie.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 11.07.1950

## Romuald WERNIK

### RYSOWNIK DOSKONAŁY

Rysunek jako forma sztuki jest często lekceważony. Aleksander Orłowski miał trudności, gdy chciał zostać członkiem akademii w Petersburgu, i musiał chwycić za pędzel, by się do niej dostać, pomimo że obrazy jego nie były tak dobre jak rysunki, a nawet często poziom ich był żenująco niski. Gdy dla wielu artystów rysunek był tylko notatką, pierwszym szkicem do większej kompozycji, dla kilku stał się formą ostateczną, nieraz jedyną.

Rysunek jest sztuką wdzięczną, lekką, elegancką. Zawsze miał, nielicznych wprawdzie, ale artystycznie wyrobionych, wielbicieli. Posiadanie rysunku nie było marzeniem dorobkiewicza czy spekulanta, ci przeważnie woleli solidność płótna i farby olejnej. Rysunek cieszy ludzi dociekliwych i ciekawych, bo pozwala wejrzeć w metodę pracy artysty, śledzić dojrzewanie pomysłu i kompozycji, mozolne nieraz szamotanie się z tematem, poprawki, cały proces przygotowawczy malarza przed powstaniem ostatecznej wersji obrazu. Kto nie zna rysunków np. Matejki, a jest ich tysiące, nie wie nic o całych latach przygotowawczych, setkach notatek ubiorów i broni, krajobrazów i architektury, anatomii człowieka i zwierząt, nie dowie się nigdy, jakim gigantem pracy był ten nieraz lekceważony artysta, w jakim trudzie powstawały jego ogromne płótna historyczne.

Rysunku jako ostatecznej formy wypowiedzi artysty nie poprzedzają przeważnie szkice; koncepcja powstaje „w głowie”, krystalizuje się nieraz w trakcie tworzenia. Wymaga wizji, wyostrego zmysłu obserwacji, czasami dużego wysiłku i długiego procesu myślowego, ale gdy artysta weźmie ołówek do ręki i zacznie rysować – liczy się już tylko talent i opanowanie techniki. Pierwsza kreska już musi być doskonała i celna, jeśli doskonały ma być rysunek. Na rysunek nie można nanosić poprawek jak na obraz olejny, bo straci spontaniczność, największy swój urok. Rysunek musi od razu być doskonały albo pójść do kosza. Orłowski, który był rysownikiem genialnym i płodnym, nie wyrzucał prac nieudanych do kosza (choć twierdził, że tak), podejrzewam że rozdawał je przyjaciółom. Jeszcze dzisiaj istnieje zadziwiająca ilość jego prac. Jakże są nierówne!

W kwietniu b. r. smakosze rysunku w Londynie mają ucztę wręcz królewską na wystawie prac najpopularniejszego rysownika polskiego przed wojną, Zdzisława Czermańskiego<sup>151</sup>. Mogą obejrzeć ponad sto jego rysunków i obrazów<sup>152</sup>. Wystawa ta jest może jedyną okazją zobaczenia tak dużego ich zespołu, składającego się z satyrycznych portretów artystów i polityków oraz ze słynnych już karykatur. Dla wielu z nas Czermański to przede wszystkim wspaniały karykaturzysta. A karykaturzystów trzeba publiczności często przypominać. Najgłośniejsze karykatury zapomina się tak szybko.

Dzieje się tak dlatego, że karykatura jest sztuką mocno związana z aktualnymi wydarzeniami, tworzoną przeważnie na gorąco, obliczona na natychmiastowy oddźwięk. Karykatura to dziennikarstwo rysunkowe. Jak kabaret czy teatr aktualności, traci na oderwaniu od czasów, ludzi i sytuacji, które są jej tematem. Z czasem staje się niezrozumiała.

Satyr, w łatwych do odgadnięcia zamiarach pędzący za młodzieńcem na dekoracji wazy greckiej, jest ilustracją pewnej skłonności Greków, świadectwem moralności epoki i bawić nas może tylko frywolnością lub pięknem wykonania. Dajmy jednak satyrowi twarz Oscara Wilde'a i młodzianowi rysy Alfreda Douglasa, a rysunek wywoła inne skojarzenia, nabierze rumieńców.

Karykatury tworzyli na marginesie swej twórczości, nie przywiązując do nich większej wagi, najlepsi z naszych artystów: Orłowski, Grottger, Matejko, Wyczółkowski, Axentowicz, Wyspiański, Kostrzewski. Zdawało się, że Sichulski, który swą teką posłów do „Oesterreichischer Reichsrat” zdobył sławę międzynarodową, poświęci się całkowicie temu działowi sztuki. Z wybuchem niepodległości i on rzucił ołówek karykaturzysty. Podejmie go Czermański, by zostać na długie lata bezspornym królem.

Czermański zaczął uczyć się rysunku u Sichulskiego we Lwowie. Może wpływ mistrza, chodzącego w aureoli sławy, skłonił ucznia do wyboru działu sztuki, w którym wypowiadać się będzie najdoskonalej. Wyszedł ze szkoły jako doskonały rysownik, świetny portrecista i genialny karykaturzysta. Gdyby nie był dobrym portrecistą, nie stworzyłby celnych, o uderzającym podobieństwie karykatur. Między portretem a karykaturą nie ma zasadniczych różnic. Krytyk „Tygodnika Ilustrowanego”, pisząc o Sichulskim w r. 1919, zauważył słusznie, że: „Portrecista i karykaturzysta muszą szukać w człowieku punktu decydującego, tego czegoś, co tego człowieka wyróżnia od innych... Portrecista przenosi na płótno punkt decydujący w całej jego wierności, jak go zaobserwował, a karykaturzysta ten jeden punkt powiększa, podkreśla, wyolbrzymia”.

Wyczółkowski, który postawił litografię polską na poziomie przed nim nieosiągniętym, dla grafiki zaniechał prawie malarstwo i marzył, by jako grafik być po śmierci pamiętanym. Nie wiem, czy Czermański marzył o sławie malarza, a malował sporo. Wydaje mi się jednak, że został rysownikiem-karykaturzystą i z wyboru, i z przymusu talentu.

Pomimo że Czermański był uczniem Sichulskiego, twórczość jego różniła się stylem od prac mistrza. Nie zgodziłbym się z Danutą Muszanką, która w doskonałej książce *Karykatury Kazimierza Sichulskiego*, wydanej w r. 1970 przez Ossolineum, pisze: „Styl Sichulskiego podejmują dwaj artyści: Czermański i Schweizer (Jotes)”.

Czermański był talentem samodzielnym, trudno go porównywać do innych karykaturzystów. W pracach jego uderza sympatia do człowieka i elegancja. Skróty narracji są genialne, jak chociażby w karykaturze „Marszałek Piłsudski i jego doradcy” z serii karykatur „marszałkowskich”. Różnie na modela patrzyli różni karykaturzyści. Tworzono karykatury złośliwe, zięjące jadem, drapieżne, podkreślające rysy twarzy lub postaci z przesadą i celowymi deformacjami. Karykaturę Czermańskiego określił trafnie Wierzyński jako: „śmiech zabawy, śmiech z teatralnego krzesła, śmiech obserwatora”, przypisując ten „niezwykle wyostrzony zmysł teatralności życia” wpływom rodziców artysty, którego ojciec i matka byli aktorami.

W karykaturze Czermańskiego nie ma złości i złości. Uderzającą jest ich ludzkość, a sympatia autora do człowieka jako człowieka jest widoczna nawet wtedy, gdy model nie mógł być artyście sympatyczny. Sichulski potrafił w swych karykaturach być złośliwy, dosadny, drapieżny i rubaszny. Czermański potrafił, ale nie chciał, bo niezgodne to było z jego stylem i charakterem twórczości. Zapolska zniszczyła swą karykaturę, wykonaną przez Sichulskiego, zrywając ją ze ściany gabinetu Hellera we Lwowie, zniszczono, wycofując z druku plansze Sosnowskiego i Ordon-Sosnowskiej jako Króla i Krasawicy w *Bolestawie Smiałym*. Złośliwość Sichulskiego widzimy

w kobiecych kształtach aktora Leszczyńskiego i w tylokrotnie rysowanych karykaturach Feliksa Jasińskiego, przedstawionego w postaci małpy. Ileż złośliwości jest w karykaturze zatytułowanej „Pobożność”, gdzie skorpion, z głową dewotki, trzyma różaniec w łapach. Czermański rysuje w białych rękawiczkach. Nie pastwi się nad ułomnościami fizycznymi człowieka. W karykaturze de Gaulle’a nie bawi nas monumentalnie duży nos generała, ale jego poza i strój Ludwika XV.

Wielu krytyków podkreślało doskonale podobieństwo karykatur Czermańskiego. Karykatury jego nie były bowiem karykaturami *sensu stricto*. Były raczej portretami satyrycznymi, natomiast jego portrety miały pewne cechy karykatury. Czermański był celnym portrecistą. Widzieli w modelu wszystkie rysy warte zanotowania. Rysunek miał opanowany doskonale. Oszczędnie kładł kreski na papier. Ani jednej za dużo, ani jednej za mało. Przez skróty, opuszczenie zbytecznych szczegółów tworzył portret nierozpraszcający uwagi patrzącego, nieodrywający oka od cech zasadniczych. Oszczędność kreski, tak różniąca jego utwory od prac np. Topolskiego, jest celowa i przemyślana, możliwa tylko u artysty o dużym wyrobieniu i nienagannym opanowaniu techniki rysunku.

I Sichulski, i Czermański byli w Legionach. Profesor służył w artylerii, do wspomnień z tych lat powracał często w swych obrazach „artyleryjskich”. Pobyt w legionach wycisnął piętno na twórczości obu artystów. Sichulski stworzył szereg karykatur legionowych ze świetnymi postaciami: wąsatego Sieroszewskiego, kanciastego Siemaszkę, Szwejka przypominającego Wilhelma Feldmana. Nie potrafił stworzyć dobrej karykatury Piłsudskiego, chociaż próbował, rysując go w pastiszu Matejkowskiego obrazu „Batory pod Pskowem” z postaciami Wernyhory i Stańczyka na drugim planie. Powtórzył pomysł na dużym płótnie, ale i karykatura, i obraz są nieudane. Dopiero Czermański potrafił spojrzeć na Marszałka i jego otoczenie okiem karykaturzysty.

Zalążkiem słynnej później serii była chyba karykatura „Piłsudski Girls”, pierwszy występ Czermańskiego na łamach „Cyrulika” w r. 1926. Nie był to jednak debiut prasowy, ten miał miejsce wcześniej w lwowskim „Szczutku”. W latach trzydziestych powstaje 13 karykatur Piłsudskiego, które ukazały się w tece z przedmową Lechonia. Oryginały kupił ówczesny minister spraw zagranicznych, August Zaleski, a reprodukcje zawiśły w Belwederze. Przyniosły artyście niebawomą popularność. Oryginały zachowały się i są w Ameryce.

Nie wiem, czy seria „marszałkowska” jest szczytowym osiągnięciem Czermańskiego, ale na pewno jest najbardziej typowa dla jego stylu. Widać w niej elegancję kreski, lekkość i finezję. Gdyby rysunki nie powstały przed wyjazdem Czermańskiego do Paryża, elegancję jego rysunku przypisywano by zapewne wpływom francuskim.

Pobyt w Paryżu i praca w studio Légera nie wywarły dużego wpływu na styl Czermańskiego, ułatwiły mu tylko zdobycie pozycji międzynarodowej. Przypomina pod tym względem Olę Boznańską, która będąc w Monachium w okresie, gdy panował tam akademizm, kolegując z Brandtem i Wieruszem Kowalskim, pozostała wierna swej wizji twórczej i nie uległa wpływom, które zapewniały sukcesy, pieniądze i popularność.

Czermański, poza pierwszym okresem wahań i prób, pozostał wierny swemu stylowi, tylko go doskonalał. I tu jedynie dopatrzeć się można analogii Czermański-Léger. Léger także pozostał całe życie wierny jednemu stylowi: selektywnemu kubiizmowi, a właściwie jego odmianie, tzw. konstruktywizmowi, który był reakcją przeciw ekscesom kubizmu i ekspresjonizmu.

Konstruktywiści ograniczyli kolor w swych pracach do trzech zasadniczych: żółtego, czerwonego i niebieskiego. Obrazy ich są jaskrawe. Czermański natomiast używał koloru dyskretnie. Dopiero w schyłkowym okresie życia zaczął wylamywać się z tej zasady. Koloryt jego był przytłumiony, pastelowy, delikatny, czasami tylko wystąpił mocną plamą, gdy zaszła potrzeba podkreślenia jakiegoś akcentu. Wydaje się, że kolor był potrzebny artyście do dekoracji, nie stanowił nieodzownej części kompozycji. Niektóre z jego prac niewiele by straciły, gdyby je koloru pozbawić.

Patrząc na karykatury Czermańskiego, wyobrażam sobie zawsze ich autora w meloniku, z laseczką w rękę, jako dandysa, trochę jak Lechonia na rysunku „Lechoń w Ogrodzie Saskim”. Reporter „New York Herald”a (z 1 marca 1932) porównywał jego styl do stylu Foujity. Bliższy prawdy był Gaston Poulain, doszukując się w rysunkach Czermańskiego związków w ogóle ze sztuką japońską. Jest coś w niektórych jego rysunkach, co przypomina eleganckie pozy orientalnych dam rysowanych bambusowym pędzelkiem na ryżowym papierze.

Po przyjeździe w czasie wojny do Ameryki, Czermański odnotował swe wrażenia amerykańskie w serii rysunków miast. Są różne od lekkich wrażeń z Paryża, które wystawiał w r. 1930 i które tak zachwyciły krytyków francuskich. Pokazał w nich Czermański, że gdy nie rysuje ludzi, stać go na brawurę i drapieżność. Zademonstrował swą umiejętność świeżego spojrzenia na tak nawet niewdzięczny i ograny temat, jak kanciasta architektura drapaczy chmur. Budynki pod jego pędzlem nie utraciły smukłości i wysokopienności, ale nabrały też dynamizmu i życia, stały się symbolami. Przypominają trochę niektóre późne abstrakty Hansa Hartunga, tworzone na pograniczu naturalizmu. W tych wrażeniach amerykańskich poznajemy innego Czermańskiego, Noakowskiego nowoczesnej architektury.

Zmarł w r. 1970 w pełni sił twórczych. Na kilka dni przed śmiercią wykańczał jeszcze portrety 50 wybitnych ludzi z ostatnich 50 lat, zamówione przez uniwersytet Texasu. Niechybnie przyniosłyby mu nowy rozgłos, nowe zamówienia. Cieszyć się należy, że je ukończył.

Tuż przed wojną wystawiał w Warszawie serię portretów „Stu wielkich Polaków”, które miały ukazać się nakładem Trzaski i Everta. Już były w druku, gdy wybuchła wojna. Wielka ich szkoda. Jaką wspaniałą grupę by tworzyły z portretami z Texasu i wielu innymi, które powstały w ciągu 50 lat jego kariery artystycznej. Byłyby też ciekawą ilustracją rozwoju artysty.

O Czermańskim napisano już wiele i jako o człowieku, i jako o artyście. Pisano jednak najczęściej, nawet za jego życia, w czasie przeszłym, o dorobku przed wojną. Twórczość powojenna jest bardzo mało znana publiczności polskiej. Czermański pracował dla prasy obcej, przeważnie amerykańskiej, i w tym okresie miał na pewno więcej admiratorów wśród obcych niż wśród swoich. Na wystawie w Londynie poznajemy Czermańskiego z lat powojennych. Liczne prace są swojskie, są poniekąd echem twórczości lat dawnych, są w stylu Czermańskiego „znajomego”. Reszta jednak to już ten inny Czermański, z którym większość z nas musi się zapoznać. Ciekaw jestem reakcji polskiej publiczności na tego innego, nowego Czermańskiego.

Zaintrygowała mnie grupa portretów, malowanych temperą. Są to portrety artystów i pisarzy w żywych kolorach. Czyżby echo szkoły Légera? Konstrukcja ich jest ciężka, bryłowata, widoczny wpływ kubizmu. W tych barwnych portretach satyrycznych – nieraz zresztą doskonałych – zatracą Czermański tak charakterystyczną dla siebie elegancję. Czy są dalszym etapem rozwoju artysty, czy tylko fazą przejściową, eksperymentalną, czy wyrazem schyłku sił twórczych artysty?

Jeszcze za wcześnie na wyznaczenie Czermańskiego miejsca w hierarchii polskich artystów. Myślę, że krytycy i historycy zaliczą go jako rysownika pomiędzy czołowymi rysownikami polskimi. Patrząc na jego prace malarskie, nie mogę oprzeć się porównywaniu ich z jego rysunkami. Wśród zgiełku kolorów ostatnich jego prac doszukuję się podświadomie genialnej kreski rysownika. Może zbyt jednostronnie patrzymy na twórczość tego artysty, ale zapominamy też o malarzu Orłowskim, a pamiętamy o rysowniku.

Rysunki Czermańskiego na pewno będą poszukiwane przez kolekcjonerów, jak poszukiwane są rysunki Orłowskiego. Nie dlatego tylko, że są świadectwem epoki, ale i dla nich nieprzemijającej wartości. Warto, by ktoś napisał jego monografię, póki żyją ludzie, którzy go znali, póki prace jego nie rozproszyły się po prywatnych zbieraczy.

„Wiadomości” 1972 nr 16(1359)

Anna WITEK

## ŚWIAT STANISŁAWA FRENKLA

Malarstwo Stanisława Frenkla fascynuje nas swoją niezwykłością, zaskakuje oryginalnością pomysłów, specyficznym i niepowtarzalnym klimatem przedstawionego w nim świata. Świata rodem z marzeń sennych, ukrytych pragnień, wyjątego czasami jakby z bajki dla dorosłych. Wciąga on nas i zachęca do niecodziennej wędrówki jego szlakiem, nie pozwalając przejść obojętnie.

Dorobek ostatnich trzech lat pracy Stanisława Frenkla przedstawiony został na wystawie w Bloomsbury Gallery Uniwersytetu Londyńskiego, gdzie pokazano nam 38 obrazów olejnych artysty<sup>153</sup>. O dużej sile wyrazu, tajemnicze i groteskowe, trzymają nas długo pod swoim urokiem, wywołując zadumę i półśmiech, pobudzając własną fantazję. Pełne nieodpowiedzialnego znaczenia mają ów specyficzny dar wywoływania w nas owego „metafizycznego niepokoju” – jak trafnie określił to Witkacy.

Z niecodziennych scenek nie do zapomnienia jest z pewnością obraz „Huśtawka” – dwie kobiety na huśtawce w scenerii rodem z Salvadora Dali, „Nocni jeźdźcy”, „Koń na biegunach” – z kobietą-jeźdźcem, „Latawiec” i „Mały latawiec” – mężczyzna ściąga szybujący latawiec z rozpiętą nań nagą kobietą. Niezwykła skojarzenia, świeże pomysły!

Przemówiły też do mnie nastrojowy „Fulham Station” oraz pełen sugestywnej ekspresji obraz „Ogień” – kobieta w oknie na tle pożaru. W nieco kabaretowym stylu utrzymał artysta swe wyraziste „Tango”. Kabaretowo też ujmuje on swoje postaci kobiece, co znalazło szczególny wyraz w obrazie „Dziewczyna w oknie”. Częsty u artysty jest też motyw kobiety na kanapie: „Côte d’Or”, „Leżąca kobieta”, „Dwie dziewczyny na sofie”, „Czerwona sofa”.

Odrębną i oddzielną całość stanowiła na wystawie kolekcja rysunków z Bejrutu (135), powstałych w latach 1944–1947, a zakupionych przed laty przez dr Bushrę Fakhoury, Libankę zamieszkałą w Londynie. Przenoszą nas one w orientalny świat Wschodu, urok Bejrutu w: „Bejrut”, „Pâtisserie”, „Katedra i meczet”. Autor studiuje uważnie postaci tubylców, czemu daje wyraz w serii: „Żebak”, „Ślepy żebrak”, „Mężczyzna palący”, „Siedzący palacz”, „Siedzący mężczyzna pali”, „Palacze opium i haszyszu”, „Dwaj mężczyźni w kawiarni”, czy też serii kobiet z dzieckiem, kobiety piorącej bieliznę itp. Nie brakuje też modeli z Akademii, w Bejrucie bowiem, w latach 1945–1947, w Szkole Nauk Pięknych kontynuował artysta przerwane studia.

Stanisław Frenkiel, krakowianin, studia malarskie rozpoczął na krakowskiej ASP, a zakończył na Uniwersytecie Londyńskim, na którym też przez pewien czas wykładał. Znany z licznych prac o sztuce i historii sztuki, do których doszło ostatnio opracowanie *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945–1985*, opublikowane w VIII tomie prac Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie. Z licznych jego wystaw wymienić należy choć ważniejsze w ośrodkach polskich: Grabowski Gallery – 1974, warszawska Zachęta – 1981 i w tym samym roku ekspozycja w Drian Gallery u p. H. Nałęcza.

Obecną, a już drugą z kolei wystawę w Bloomsbury Gallery (pierwsza w 1983 r.) otworzył rektor Institute of Education University of London, prof. Denis Lawton.

„Tydzień Polski”, 28.03.1987

Stefania ZAHORSKA

## HISTORIA MALARSTWA POLSKIEGO PO ANGIELSKU

Cokolwiek się myślało o usterkach książki Henryka Gotliba<sup>154</sup>, pozostaje faktem, że spełnia ona zadanie bardzo ważne i potrzebne, daje przegląd rozwojowy polskiego malarstwa, o którym Anglicy nic nie wiedzą. Znaczący sztuki mogą sobie na jej podstawie urobić opinię o polskich dokonaniach mniej lub więcej dodatnią, dla szerokiej publiczności książka będzie dowodem istnienia polskiej sztuki na europejskim poziomie, dowodem przynależności Polski do kultury zachodniej.

Zebranie materiału ilustracyjnego było oczywiście niezmiernie trudne, autor zdany był w dużej mierze na przypadek. Fotografii wielu dzieł w ogóle nie można w Anglii znaleźć, wiele reprodukcji trzeba było robić nie z fotografii oryginałów, lecz z reprodukcji, w książkach i pismach. Te reprodukcje są oczywiście mniej ostre i dają słabsze pojęcie o oryginale, aniżeli reprodukcja normalna. Poza tym autor ograniczył się tylko do malarstwa, nie uwzględnia grafiki, co było nieuniknione wobec ograniczonych rozmiarów wydawnictwa.

Może największa krzywda stała się malarstwu średniowiecznemu. Autor rozpoczyna tę epokę wspaniałymi malowidłami ściennymi z Gniezna, i bardzo można być wdzięcznym losowi, że właśnie te reprodukcje udało się odnaleźć. Jeśli czytelnik natknął się potem na ledwo rozpoznawalne malowidła ścienne z Łądu, można go pocieszyć, że wszystkie reprodukcje tych malowideł są niefortunne, albowiem nie ma dobrej fotografii tych ścian przyniszczonych i mrocznych. Najbardziej przykry jest brak wszelkich reprodukcji malarstwa cechowego z w. XV i XVI. Gotlib nie docenia niemieckiego wpływu na polską sztukę średniowieczną. Podkreśla on silne wpływy włosko-czeskie i francuskie w pierwszej połowie średniowiecza i z nich — w połączeniu z wpływami sztuki „ruskiej” — wyprowadza polską nutę średniowiecznej twórczości. Drugą połowę średniowiecza traktuje jako okres upadku rodzimej twórczości, z czego by wynikało, że właśnie owe niemieckie wpływy ją zabiły. Otóż z tym trudno się pogodzić. Przynajmniej, że w ogóle malarstwo średniowieczne w Polsce nie jest bardzo oryginalne. Ale właśnie w drugiej połowie średniowiecza, w w. XV i XVI (choć ten wiek XVI jest już równocześnie okresem wpływów renesansu włoskiego w górnych warstwach społecznych i na królewskim dworze), malarstwo cechowe przeżywa rozkwit i jest na najlepszej drodze, by stać się sztuką szerokich mas. W małych miasteczkach na Podkarpaciu i w wielu innych okolicach, w miejscach, gdzie dziś trudno by było przypuścić istnienie ruchu artystycznego, istniały w tym czasie warsztaty malarskie. Choć przeważnie powtarzały pierwowzory niemieckie, z biegiem czasu wytwarzały się jednak styl właściwy poszczególnym warsztatom, tworzyło się coś w rodzaju „szkół” o mniej lub więcej zindywidualizowanym obliczu. Najczęściej, polski charakter tego malarstwa polegał na zgrubianiu, upraszczaniu pierwowzorów, ale mimo wszystko tkwił tam zarodek samodzielnej twórczości i mimo wszystko był to okres sztuki nie „pańskiej” lecz masowej. Odbiorcami jej były małe kościoły, rozsiane po miasteczkach i wsiach, „publicznością”, do której ta sztuka się zwracała, było drobnomieszczactwo i lud wiejski. Kres temu rozwojowi, tak ostateczny, że do tej pory nie odbudowano tej sztuki, położyły nie wpływy niemiec-



kie, ale „moda” renesansu, która zaczęła się na królewskim dworze w Krakowie, a przede wszystkim stopniowy upadek mieszczaństwa. Ubożał stan mieszczański, pustoszały warsztaty, przerywała się tradycja, z której, być może, wyrosłoby coś naprawdę polskiego. Królowie i panowie woleli sprowadzać artystów z zagranicy, aniżeli dbać o rozwój rodzimej twórczości.

Nic zatem dziwnego, że wiek XVII i XVIII reprezentowany jest w książce p. Gotliba dość ubogo. Nie ma się istotnie czym chwalić. Malarzy polskich jest w tych okresach bardzo niewielu i są naśladowcami trzeciorzędnych wielkości zagranicznych. Tego nie można było ukryć i autor książki dobrze zrobił, że nie położył nacisku na te epoki.

Malarstwo polskie zaczyna się w w. XIX. Patrząc na reprodukcje obrazów oczami nie własnymi, ale domniemanymi angielskimi, chwytamy się na dziwnym strachu: co im to będzie mówiło? Czy to aby dla nich będzie polskie? Trzeba pamiętać, że o narodowym charakterze danej sztuki nie stanowi temat, ale sposób namalowania — wszystko jedno czego, konia czy rzodkiewki. Iluż polskich ułanów zostało namalowanych bardzo niemieckim sposobem, ileż patriotycznych tematów zostało uwiecznionych w całkiem niepolaki sposób. Przy tym, jeśli cudzoziemcom pokazywać „polskość” malarstwa, to przecież nie na przykładach drugorzędnej lub trzeciorzędnej jakości, nie po to, by wyrobić przekonanie, że to malarstwo jest polskie w zamierzeniu, ale bardzo marne w wykonaniu. Autor książki nie miał łatwego zadania. I zdaje mi się, że wybrnął najszcześliwiej jak mógł w warunkach ograniczonego materiału. Największe pozycje polskiego malarstwa XIX w., Rodakowski, Matejko, są podane dobrze, nieco gorzej tylko wypadł Michałowski, tym bardziej że jego najbardziej charakterystyczne dzieła — rysunki — są w myśl założenia książki pominięte. Powiedzmy tu jeszcze, jeśli chodzi o Matejkę, że nie wszystkie jego obrazy, cieszące się wielką popularnością, są na najwyższym poziomie i że nie zawsze całość dzieła i jego kompozycja odpowiada wartości szczegółów. Dlatego było dobrym pomysłem pokazanie jego wspaniałej sztuki poprzez fragmenty. Dobrze, że podkreślony jest świetny Kotsis, tak mało znany polskiej szerokiej publiczności. Oczywiście, że możemy znaleźć jeszcze innych malarzy z tego okresu godnych pokazania (np. Bobrowski, Pęczarski, Chlebowski, Pruszkowski, z późniejszych Lenz, a przede wszystkim Krzyżanowski portret matki), lecz skąd wzięć tu reprodukcje ich dzieł, skoro i w Polsce nie należały do popularnych? O Grottgera niech się nikt nie upomina, jego twórczość — poza rysunkiem — tak właśnie wygląda: ten bliski sercu każdego Polaka patriota i romantyk nie jest pierwszorzędną wielkością w malarstwie.

Z reprodukcjami jest zresztą jeszcze jedna bieda. Nieraz gorsze obrazy wychodzą lepiej na reprodukcji — nawet najlepszej — aniżeli pierwszorzędne. Proszę spojrzeć na „Piaskarzy” Gierymskiego albo na jego „Trąbki”. Obydwa obrazy należą do najpiękniejszych, jakie ten znakomity malarz namalował. I oto obydwie wychodzą dziwnie sucho na reprodukcjach. To samo tyczy się „Rybaka” Wyczółkowskiego.

Jeśli chodzi o malarstwo najnowsze, ta część książki stoi może najbardziej pod znakiem przypadkowości w doborze reprodukcji. Nie można z tego robić zarzutu autorowi, bo sam dobór nazwisk malarzy wskazuje, że szedł właściwą drogą, że dobrze wiedział, kogo należy podkreślić. Błąd leży nie w niewłaściwych przedstawicielach, lecz w niewłaściwych obrazach. Wszyscy, których trzeba było pokazać, są istotnie pokazani, ale niemal ani jeden z tych najnowszych malarzy nie jest pokazany od strony swoich najlepszych czy najnowszych dokonań. Przeważnie reprezentowani są obrazami ze starszych swoich epok, czyli z okresów mniej dojrzałych

i mniej samodzielnych. Powstaje z tego obraz tej ostatniej epoki malarstwa gorszy, aniżeli jest w rzeczywistości, tzn. wskazujący na większą zależność od wpływów, na mniejsze ich przetrwanie, aniżeli się to działo istotnie. Lecz tu w właśnie narzucało się pytanie zasadnicze – być albo nie być, czyli wydać książkę lub jej nie wydać. Byłoby nawet w Polsce trudno dobrać reprodukcje bez zarzutu. Zresztą ta ostatnia faza polskiego malarstwa stała pod znakiem koloru. Tworzenia formy przez barwę, nie przez rysunek, nie przez modelowanie półtonami, wypowiedania treści obrazu i wizji malarskiej tylko przez rozpiętą gamę kolorów... Jest to przecież taki półrealizm, w którym na obrazie istnieją jakieś przedmioty – kobieta, drzewo, dom – ale w którym nikomu już nie chodzi o to, by te przedmioty „odmalować”, tak jak poecie nie chodzi o to, by ściśle opisać pejzaż czy człowieka. W tym malarstwie, jak w poezji, operuje się tylko napomknieniami rzeczywistości i tworzy się tylko poematy kolorów. Jakże to oddać w bezbarwnej reprodukcji?

Według Gotliba swoistość malarstwa polskiego jest rezultatem krzyżowania się wpływów Wschodu i Zachodu. Krzyżowanie to rozumie w sposób konkretny. Zarówno w doborze reprodukcji z okresu średniowiecza jak w tekście wskazuje na działanie w Polsce malarzy „ruskich”, którzy przynoszą do Polski wpływ sztuki bizantyńskiej. Ten wpływ bizantyński widzi nie tylko w całym średniowieczu, lecz także i w nowej polskiej sztuce. Uważa, że sztuka polska znajduje się na skrzyżowaniu Wschodu i Zachodu i że odzwierciedla „bohaterski wysiłek osiągnięcia harmonijnej syntezy między dwoma pierwiastkami: woli i instynktu, rozumu i namiętności”. Teza o elementach bizantyńskich w nowszym polskim malarstwie stanowi bądź co bądź oryginalne i nowe ujęcie charakteru naszej sztuki.

Przyznaje, że koncepcja ta nie bardzo przemawia mi do przekonania, mimo że postawienie polskiego charakteru, polskiej, że tak powiem, duszy na pograniczu Wschodu i Zachodu jest niewątpliwie słuszne. Kwestia tylko, czy bizantyńskie pierwiastki są odpowiednikiem tej graniczności polskiego charakteru, czy to właśnie one stanowią tę domieszkę w polskiej sztuce, która ją odgranicza od Zachodu, czy „wschodniość” polska wypowiada się istotnie w zachowaniu i kontynuowaniu elementów bizantyńskich. Należałoby określić, co się uważa za bizantyńskie elementy, a na to trzeba zbyt wiele miejsca.

Gotlib nie rozważa spraw sztuki na tle całości społecznego i narodowego rozwoju. Sztuka zdaje się dla niego być dziedziną całkowicie autonomiczną. Unika także charakteryzowania epok czy prądów przez wypowiedanie słowami tej treści, tego stosunku do świata, który malarze wypowiedali w formach i barwach. Gotlib sam jest malarzem i to doskonałym malarzem, dlatego interesuje go przede wszystkim samo malarskie dokonanie i dlatego zapewne jego sądy o obrazach i malarzach są zdumiewająco trafne. Tak rozumieć dokonania malarskie może jedynie plastyk, nieukończenie bardziej wrażliwy na wszystko, co jest formą i barwą, aniżeli każdy inny widz. Gotlib rozporządza nie tylko wrażliwością. Rozporządza jeszcze inteligencją, która pozwala mu rozumieć rozwój malarzy, rozporządza rzadkim u plastyków darem jasnego wypowiedania się.

„Wiadomości Polskie” nr 47 (141) 1942

## KSIĄŻKA O MONTECASSINO

Pięknie wydana, niezwykła książka<sup>155</sup>.

Bierze się ją do ręki, otwiera jak każdą inną, zaczyna czytać ze zwykłym uczuciem dystansu i krytycyzmu. Lecz po krótkiej chwili ruchy ręki, przerzucającej karty, stają się powolniejsze, słowa przedmowy, linie i plamy rysunków przykuwają do siebie, książka urasta, olbrzymieje, staje się księgą, wielką jak święte pismo. Przychodzi nie z tego świata. Jest prosta, bo nad nią stoi coś, czego niepodobna wyrazić. Jest wstrząsająca, bo przeziiera przez nią wielość przeżyć, których niepodobna spisać.

Przedmowa zaczyna się słowami: „Żołnierze, którzy zeszedli z pozycji pod Cassino... przez kilka dni zachowywali się tak, jak ludzie w pokoju, gdzie zmarły leży na katafalku. Sami zaś mówili o sobie, że wrócili z piekła... Urocza kotlina, jary i pagórki stały się upiorne. Patos straszliwie powszednieje na wojnie. Na amfiteatrze Maioli grał teatr ludzkiej tragedii w rozrywach pocisków. Żywoty gasły bez przerwy, a po każdym wybuchu odzywała się stały przyśpiew chórusu: „sanitariusz”. Kapelan grzebał swych zabitych. Nagle upadł i nie mógł krzyczeć słowami. Żelazo wydarło mu szczękę i język. No amfiteatrze Maioli widzami były niepogrzebane trupy na oczach — wyborowa widownia walczących narodów. Na najwyższych miejscach teatru, na pozycjach zasiedli żywi. Dziwnie znużeni teatrem wojny byli widzowie martwi: wszyscy obrócenii do sceny plecami. Twarzą w kierunku klasztoru. Tylko zwierzęta leżały bezładnie, pośmiertnie skrępowane uzdami, pasami, ładunkiem, który nie dotarł. Pozy ludzi świadczyły o ostatnich wyczynach tych ludzi wojny. Ten Anglik czołgał się z punktu obserwacyjnego; Amerykanin otrzymał maleńką ranę w głowę w chwili skoku; Niemiec, który się włączył na podsłuch naszej linii, ostatkiem sił dobył bandaża; Polak skamieniał z granatem w rękę”.

Jest w tej krótkiej przedmowie coś z owej skamieniałości. Opis walki jest oszczędny w słowach, pozbawiony superlatywów, ocen i chwaleb. Żadnego wykrzyknika i żadnego „hasła”. Żadnego wyjaśnienia. Tylko jakaś kamienna, tragiczna zaduma nad tym, co się działo, stwierdzenie, że tak było i być musiało. „Walcząc o Cassino, Polacy walczyli o Polskę”.

Szkice Zygmunta Turkiewicza idą śladem armii od pierwszego dnia w porcie i zestawiania konwoju w Port Said, od brzegów Europy i zatoki Taranto poprzez włoskie wioski i postoje w miasteczkach — jadą pancerniaki, działa i sanitarki, gdzieś coś się psuje, naprawiają „Buldożera”, w ciasnej włoskiej uliczce lub na serpentynie stoją Włosi i gapią się. Te pierwsze rysunki książki są beznamietne, niekiedy dekoracyjne, pejzaże wyglądają w swym uproszczeniu jak projekty tkanin. Czuje się, że w wyobraźni artysty wszystko jest po dawnemu, niekiedy interesuje go ruch żołnierzy, usiłuje zaleźć monumentalną formę rysunkową, by wyrazić napięcie pracy, wysiłek mięśni. Niekiedy zastanawia go ciężkie cielsko czołgu i wydaje mu się, że to miasteczko włoskie na szczycie góry złożone z prostokątów murów jest przedziwnie pokrewne żelaznym prostokątom czołgu. Lecz armia posuwa się naprzód. Jeszcze raz bogaty dywan listowia, jeszcze raz wijąca się droga, obrzeżona gapiami. I nagle kończą się ślady zwykłego życia. Na kamienistym szczycie jakiegoś wzgórza, na tle pustej przestrzeni sterczy groźna, wyzywająca lufa armatnia, czarna śmiercionośna tuba, jakby wołająca ku niebu. Bój się zaczyna. Stoją czarne kikuty drzew. Zamiast liści rozpięta jest między nimi sieć, maskująca działa. W dolinie, pod stokiem górskim widać już tylko czarne smoki armat. I znowu pozycja artyleryjska, wstrząsająca —

kontrastem biało-czarnym, białe, napięte wysiłkiem ciała ludzi i wyrastająca ponad nich czarna spiczasta masa żelaznego cielska. Zdaje się jakby od tej chwili opuściły artystę wszystkie wspomnienia „sztuki”, jakby przerwał się kontakt między tym, co było, a tym, co jest. Zdumienie wielkie i ciężkie, wstrząs przeżyć niedających się zmieścić w dotychczasowe formy otwiera mu nagle drogę jego własną, rysunki stają się monumentalne i ekspresyjne, proste i wyraziste, mocne i ciężkie w linii i plamie. I oto znalazł sposób wyrażenia ruchu — dwa ciała, dwaj żołnierze leżą w dziwacznych pozach na pozycji, nie widać ich twarzy, tylko kawałek hełmu jest widoczny, lecz te leżące postaci są pełne jakiegoś ponad ludzkiego napięcia, a groza piekła jest wokół nich. Kilka rysunków żołnierzy na pozycjach — kilka niemych szkiców — krzyczy tragicznym zdumieniem. Takim tragicznym zdumieniem nad potwornym dziwem wojny i zniszczenia krzyczą wzniesione ramiona spalonych trupich drzew. Krzyczą ruiny. I spokój panuje już tylko na tych stronach, gdzie poskręcane w dziwacznych pozach leżą trupy żołnierzy. Montecassino jest zdobyte. Nad gruzami sterczy rozbita figura św. Benedykta, bezforemny trup kamienny. Pod murami klasztoru siedzą żołnierze i patrzą.

Kiedyś, dawno temu, było życie normalne, spokojne, pełno było wokół nas ludzi mądrych i głupich, dobrych i złych, najczęściej małych. I nikt nie wiedział, ile kryją w sobie siły. Aż oto w tym wstrząsie i kataklizmie obsunęła się z narodu warstwa małości. Stała się ta rzecz niepojęta, najbardziej niepojęta ze wszystkich, które się teraz dzieją, że zwykli ludzie odsłonili nigdy nieprzeczuwaną Wielkość. Ponad gruzy i ruiny, ponad śmierć i cierpienia wyrasta olbrzymi monument woli i charakteru, poświęcenia, wytrwania i niezłomności — niepojęty dziw wielkości. O nim mówi książka o Montecassino.

„Orzeł Biały” 1944 nr 41

## SZTUKA SYMBOLICZNA BOHUSZA-SZYSZKI

Dojmujące wrażenie, jakie na czytelniku sprawia wglębiecie się w Ingardenowską teorię wielowartościowości utworu literackiego, poetyckiego w szczególności, polega na tym, że uświadamia nam się nagle, na czym owa wielowarstwowość polega. Wydaje się, że to, co mamy przed oczami, wiersz, choćby tylko dwuwiersz, to jest ściśnięty, zamknięty w sobie mikrokosmos, z którego rozchodzą się promienie pod wszelkimi kątami, sięgając niemal w nieskończoność. To, co czytamy, jest obrazem doprowadzonym do najmniejszych rozmiarów. Ale nośność tego ścięsnionego obrazu jest niesłychanie wielka, rozszerza się wraz z oddaleniem.

Nie inaczej wygląda sprawa w malarstwie. Najdrobniejsze różnice, odległości, zmiany kierunku, zmiany biegu linii, wahania kolorytu, wszystko to w oczach widza może mieć niewielkie znaczenie. Przy dokładnym przemyśleniu dzieła znaczenie drobnych różnic rośnie, sięga jakby nieskończoności. Promienie, idące od dzieła sztuki, rozchodzą się pod rozwartymi kątami.

Takie urastanie znaczenia możliwe jest tylko w jednym wypadku: gdy dzieło sztuki — obraz, rysunek, rzeźba — nie jest zdaniem sprawy z wyglądu jakiejś rzeczy czy postaci, ale symbolicznym przedstawieniem wielorakich treści. Tylko symbol daje wrażenie skondensowania; obejrzenie dzieła sztuki staje się jednocześnie wielowarstwową radością odgadywania warstw symbolu, badania jego granic.

Podobnie jak w poezji, istotą dzieła sztuki plastycznej jest symboliczne przedstawienie jakiejś treści, przy czym zewnętrzne czynniki tej treści, jak wygląd osoby, drzewa czy kwiatu, są nierozzerwalnie związane z wewnętrznymi czynnikami, uczuciami, myślami na temat danej rzeczy, szukaniem porównań, wskazywaniem wniosków, które z danego przedmiotu płyną. Sposób tworzenia symbolu jest w malarstwie zupełnie inny niż w poezji. Po prostu inne są składniki symbolu. Ale sam proces symbolicznego wypowiedzania rzeczywistości wewnętrznej, pomieszczonej z zewnętrzną, jest w obu sztukach w zasadzie ten sam. Mówię ten sam, choć nie jest to zupełnie prawdą. Można przeprowadzić porównania między odcinkiem linii a słowem, albo między dźwiękowym charakterem jakiejś strofy czy wiersza a kolorem jakiejś części obrazu; wiele będzie podobieństw. Ale rodzaj treści, wypowiedziany przez te elementy, będzie jednak inny; linia nigdy nie będzie miała aury asocjacyjnej słowa, kolorystyka strofy nigdy nie będzie kolorem obrazu. To są po prostu inne strony rzeczywistości, inne jej dziedziny. Podobieństwo polega raczej na procedurze, który my, jako widzowie czy słuchacze, stosujemy wobec dzieła sztuki. Materiał samego dzieła sztuki jest odmienny.

Pozostańmy jednak przy stwierdzeniu że dzieło malarskie jest usymbolizowaną w widzialnej formie treścią. Chciałbym wskazać w tej chwili, jak taki symbol plastyczny wygląda. Jak się tworzy. Właśnie znając temat, możemy sobie łatwo wyobrazić, co powinno albo co może zawierać symboliczne jego przedstawienie. Odnajdziemy więc symbol już rozwiązany, jasny w swoim znaczeniu.

Jest jasne, że treści Nowotestamentowe domagają się ujęcia wzniesionego ponad formy naturalistyczne przyziemne i opisowe. Tzn. mogłoby istnieć takie założenie, by sceny ewangeliczne oprzeć na pełnym realizmie, więc pokazać apostołów jako prostych ludzi. Niekiedy w obrazach Mariana Bohusza-Szyszki takie ujęcie także się zdarzy, ale w zasadzie dążenie malarza będzie szło w kierunku odmaterializowania postaci, pokazania ich duchowego znaczenia, podkreślenia ich udziału w duchowym dramacie, w jego duchowej wartości.

Tu muszę zwrócić uwagę, że droga pokazania duchowej treści scen nie prowadzi u Bohusza poprzez sentymentalizm, poprzez podkreślenia słodczy czy w ogóle ludzkich uczuć. Całe ujęcie jest mistyczne, oderwane od słodczy ludzkich uczuć. Bierzymy udział w misterium, nie w lirycznej scenie.

Proszę spojrzeć na „Zesłanie Ducha św.”. Przedstawia on szereg postaci. Powiązane są one jakby skrzydłami Ducha św. Założenie jest, by pokazać, że to, co się dzieje pod skrzydłami Ducha św., jest pewną realnością z gatunku ziemskich. Jak to jest zrobione? Scena jest dramatyczna, żywa, tzn. że postaci są powiązane wzajemnym do siebie stosunkiem, cos się między nimi dzieje, a równoległość form, konturów i pewne powiązania kolorystyczne wskazują, że to, co się dzieje między postaciami, wiąże je, nie dzieli. Formy są równoległe, kolory się równoważą. Tak wypowiedziana jest jedność, łącząca wszystkie postaci. Równocześnie z tym udramatyzowaniem całej sceny przeprowadzona jest rzecz inna jeszcze i najważniejsza: to nie jest zbiorowisko przygodnych ludzi, scena uliczna. To jest symbol tego, co się dzieje pod skrzydłami Ducha św. Jak dokonane jest zdematerializowane postaci i całej sceny? Postaci nie mają charakteru realnych ludzi. To są jakby zjawy. Nie mają szczegółów anatomicznych, nie czuje się pod ich szatami ciała. Ich granice są w pewien sposób zatarte. Nie wyodrębniają się poszczególne części ich postaci. Stanowią one część całości, którą nazwaliśmy „pod skrzydłami Ducha św.”, ale nie stanowią pełnych wyodrębnionych indywidualności. Bo nie chodzi o ich ludzką indywidualność, o ich charaktery, chodzi tylko o całość: o to, co się dzieje pod skrzydłami. A to właśnie, co się dzieje, wypowiedziane jest w kolorze.

Koloryt całej sceny jest niesamowicie bogaty. Przepracowany jest z niesłychaną szczegółowością, każdy kawałeczek płótna mieni się odmiennym natężeniem barw

„Wiadomości” 1957 nr 19(580)

## GALERIA GRABOWSKIEGO

Nic prostszego niż zapewnić: wystawa Stanisława Frenkla, to zdarzenie niecodzienne a malarstwo jego, to świeża i własna wizja poparta dużym wyczuciem koloru, dynamiki, dramatycznego sensu rzeczy<sup>156</sup>.

Ale takie zapewnienie nie zbliżyłoby widza do sztuki i nie ułatwiłoby mu zrozumienia i wycucia dzieł malarza. W przeciwieństwie do wielowiekowej przeszłości, widz dzisiejszy odczytał się odczytywania treści z symbolów formy i barwy. Ludzie przemienili się w istoty pojęciowo-słowne, rozpoznają treści logiczne, semantyczne, nie czują symbolów barwnych i liniowych. Często trzeba przenosić wartości plastyczne na słowne i dopiero w ten sposób można zamienić zdeorientowanego widza na czującego i rozumiejącego człowieka.

Istnieje poza tym jeszcze jedna trudność: odległość między sztuką abstrakcyjną a tzw. „figuratywną” czy przedmiotową, maleje niemal z każdym dniem. Podobny proces zachodzi także np. w poezji. Trudno wyobrazić sobie poezję nowoczesną, która wzorem najlepszych nawet przykładów minionych epok opisywałaby dokładnie jakąś scenę czy czyjeś uczucie, sprzeczności czy zawężenia. „Ona mu z kosza daje maliny, a on jej kwiaty do wianka; pewnie kochankiem jest tej dziewczyny, pewnie to jego kochanka”. Uroczy wiersz, urocza sceneria – dziś niemożliwa do powtórzenia. Zawiera opis bardzo dokładny, bo obejmujący osoby, gesty, sugerujący wiążące te osoby uczucia, poza tym domysł, czyli myśli osoby trzeciej (autora), więc wyrażający właściwie wszystko, co się w danej sytuacji mieści. Dziś forma poetycka analogicznej wypowiedzi zawierałaby prawdopodobnie kilka słów „sytuacyjnych”, wypowiedzianych raczej przez skojarzenia niż wprost, nawiązania uczuciowe również nie wprost, może tylko aura byłaby równie szeroka czy szersza, lecz wypowiedziana symbolicznie. Istota tego typu poetyckości polegałaby na zwięzłości, na skojarzeniowości, na symbolizmie słownym, rytmicznym i dźwiękowym, na otwieraniu perspektyw znaczeniowych, zamiast na przygważdżaniu znaczeń.

Takie określenie (z grubsza) poetyckości może całkowicie nadawać się do form malarskich i do zawartych w nich treści. Różnica między czystą abstrakcją a nowoczesną sztuką „figuratywną” polega na tym, że ta w pewien sposób określa źródła tej czy innej malarskiej formy. Niekiedy te źródła zdradza nazwa. Frenkiel daje swoim obrazom nazwy: „Jeździec i śmierć”, „Zatoka”, „Kobieta z bursztynowym naszyjnikiem”, „Niebieskie osiedle podmiejskie”, „Wieś” itp. Biada naiwnemu widzowi, który będzie szukał szczegółów w tych wskazaniach orientacyjnych. To są istotnie tylko znaki pojęciowe, wskazujące na zaczątki drogi wyobraźni malarskiej. Obraz zawiera już nie opis, ale jakby uczuciowe sedno, esencję przeżycia, syntezę, ale syntezę filozoficzną, dotyczącą wartości i znaczenia rzeczy i ich zespołów, zachodzących między nimi analogii czy rozbieżności.

Obrazy Frenkla są zespołami wyobrażeń czującego, może zatrwożonego człowieka, niekiedy radośnie chwytającego zjawiska, częściej odczuwającego rzeczywistość jako niepokój, strach bytowania. Jego mocne uderzenia pędzlem i niespokojna, gwałtowna faktura działają niekiedy jak wołanie; jego kolory, choć rzadko kontra-

stowe w dosłownym znaczeniu tego terminu, raczej plamy jasno-ciemne, np. jasno-żółty i ciemnobrazowy, niekiedy przerywany pośrednią melodią brunatno-pomarańczową, podrywają się ku wielobarwnym, wesołym kompozycjom – jakby chciał upewnić siebie i widza, że jednak w różnorodności kolorów, w ich bogactwie mieści się radość. Niekiedy są to zestawienia ciepłe, niekiedy tak bardzo zimne, że symbolizują gąszcz zimowego lasu na tle chłodnego nieba. Ale widz musi zrozumieć, że chodzi o symbol, nie o opis, że właściwą treścią wszystkich obrazów jest drgająca, nieuchwytna sieć, którą zwiemy ludzką duszą, wchłaniającą świat zewnętrzny, że obiektywizm tego swoistego ekspresjonizmu polega na tym, iż treści nie są wysnuwane tylko z własnego wnętrza, ale są odpowiedzią na wrażenia zewnętrzne, są ich skrótem i oddźwiękiem. Frenkiel ma wycucie dynamizmu, niepokoju istnienia, który pragnie zamknąć w podstawowych formach po to, aby opanować rozbiegające się formy życia. Jego samodzielność polega na świeżości i swoistości odczuć, i na własnych środkach ich formalnego ich formalnego opanowania; żadna forma nie jest przyjęta lub podana, by zapełnić pustkę. Wszystko, co jest, jest konieczne i własne. Jeśli wyłania się dekoracyjność (np. „Targ rybny”), to wynika ona z przedmiotu, jeśli jest to „Ukrzyżowanie” lub „Złożenie do grobu” – jest to kwintesencja tragizmu.

Teraz mogę powtórzyć, od czego zaczęłam: świeża i własna wizja, żywe odczucie rzeczywistości i pewna nuta niepokoju (niebarokowego!), którą można by nazwać wyjściem poza krąg renesansu i jego skonwencjonalizowanego optymizmu.

Obrazy Gill Levin, młodej 24-letniej malarki angielskiej, odznaczają się dojrzałym poczuciem formy i ruchu, i doskonale wyczutym ciężarem masy.

Leon Śliwiński używa mało znanych technik graficznych ze znakomitą pewnością i łatwością, ma linię giętką i płynną.

Rosalie de Maric maluje obecnie w stylu abstrakcyjnym i wydaje mi się, że nie zdaje sobie jeszcze sprawy z różnicy między dekoracyjnością czy ornamentem a malarzką ideą abstrakcjonizmu.

### Drian Gallery

Początkowo malarstwo Zbigniewa Adamowicza było na poły przedmiotowe (głównie motywy martwych natur). Teraz porzucił wszelkie nawiązania do przedmiotów<sup>157</sup>. Maluje jakby konstelacje kwadratów czy prostokątów, rozrzuconych po dużej przestrzeni nieokreślonego tła, co robi wrażenie złych skupisk, pięknie zróżnicowanych fakturowo i lśniących jak barwne kamienie; rozrzucenie ich po płaszczyźnie tła ma widocznie dla malarza znaczenie „kosmiczne”, bo nazywa swe kompozycje „Dźwięki międzyplanetarne”, „Pośpiech w przestrzeni”, „Narastanie dźwięku”, „Milczenie”, „Wibracje małych mas” itp. W tym cała trudność: powiązanie marzeń czy wyobrażeń artysty z tym, co konkretnie znajduje się na płótnie. Panuje tu zupełna na pozór dowolność. Te ślicznie kolorowe marzenia Adamowicza mogłyby równie dobrze nazywać się „Rozsypany naszyjnik” lub „Skarby”. Ich cechą charakterystyczną i tym, co widz naprawdę widzi, jest cyzelerstwo barw i farb, które raduje oko dekoracyjnością i do którego trudno nawiązać inną ideę. Bardziej „transcendentalne” wyglądają jego gwasze.

Fotografia bezbarwna nie oddałaby ani setnej części wrażenia, które sprawia przepływ tonacji w jednym kolorze w obrazach Douglasa Portway: niekiedy w niebieskim, niekiedy w różowym, na innych kompozycjach w innych kolorach i w różnym natężeniu barw. Jest to malarstwo nienazwane symbolami międzyplanetarnymi, ale tak przepojone utajoną siłą i wibracją, o tak niezwykłym nastroju, że istotnie nasuwa nieziemskie skojarzenia.

Allan Rawlison wystawia miedziane abstrakcyjne rzeźby, których najpiękniejszą częścią jest – miedź.

„Wiadomości” 1960 nr 44(761)

## POLSCY MALARZE W LONDYŃSKICH GALERIACH

Dziedziczenie w sztuce jest rzeczą ważną, bo ono właśnie zapewnia ciągłość kierunków artystycznych, tworzy prądy i szkoły; ale nikt dobrze nie wie, na jakiej zasadzie i z jakiego powodu jakaś indywidualna twórczość zmienia się na „kierunek” czy „szkołę”, i dlaczego dzieje się to niekiedy w lata całe po śmierci artysty.

Pisząc o wystawie Marka Żuławskiego w galerii Zwemmera, muszę zacząć od malarza, który zmarł jeszcze w czasie wojny i o którym, jak dotąd, było głucho. Zdawało się, że zapomnieliśmy o Felicjanie Kowarskim i twórcy malowideł ściennych na Wawelu, choć pamięć o nim powinna być żywa, bo był to jeden z niewielu wielkich twórców okresu niepodległości. Malarstwu jego brak było łatwych efektów, był to poważny, oryginalny twórca malowideł ściennych i jego obrazy sztalugowe (olejne) też miały piętno powagi i monumentalności. Umarł młodo i – zdawało się – że wpływ jego zanika powoli, że prócz niewielu przyjaciół nikt już nie pamięta jego dokonań.

Ale kilka lat temu ukazała się w kraju starannie opracowana jego monografia. Ważniejsze bodaj jest to, że kilku malarzy ściennych w kraju wykazało wyraźną tendencję kontynuowania jego kierunku. Na emigracji głośne były i są prace Adama Kossowskiego, ale szeroka publiczność nie bardzo zdawała sobie sprawę z tego, że Kossowski był uczniem Kowarskiego (choć pisał o tym kiedyś Tymon Terlecki).

Na tym zagadka „zapomnianego” Kowarskiego się nie kończy.

Marek Żuławski był także uczniem Kowarskiego w Akademii Krakowskiej, ale w dotychczasowej jego twórczości śladów wpływów tego profesora nie było zbyt wiele. Widocznie wpływ ten przetrwał pod spodem, przechował się tajemnie, jak siła rodna ziarna rzuconego w glebę.

Dotychczasowa twórczość Żuławskiego miała w sobie ukrytą tęsknotę do monumentalności, do prostoty i ciężaru form, ale te pragnienia przesłonięte były po trosze kubizowaniem, więc geometryczną pseudoprostotą. I oto niemal nagle pojawia się gotowy malarz ścienny, który odrzucił wszelką zabawę w geometrię, w prostokątne czy trójkątne formy, którego postacię stoją przed nami poważne, wyraziste, takie, że gdyby znalazły się na ścianie, charakteryzowałyby człowieka dzisiejszego po setkach lat<sup>158</sup>.

Żadne efekty barwne, żadne „upiększenia” ornamentacyjne i stylizacje nie przesłaniają surowej, szorstkiej faktury, dostosowanej do szorstkości muru monumentalnego układu, gdzie człowiek „taki jaki jest”, bez wpływów atmosfery czy zachodzącego słońca, bez liczenia się z tym, co jest obok niego czy za nim, gdzie przedmioty w martwych naturach stoją na prostych osiach, nieukładane na sobie i przeplatające się, lecz po prostu postawione takie, jakie są.

Nad tą prostotą i powagą, nad tymi przedmiotami niemal jedno- lub dwu-barwnymi, ujętych w aspekcie jakby wieczności, unosi się wspomnienie Kowarskiego, jego myśli i idea, choć nie jego wpływ bezpośredni. Może Kowarski był bardziej romantykiem. Żuławski jest rzeczowy, materialny, architektoniczny. Nawet w portretach



lub scenach zbiorowych. Widocznie poznano się na nim, bo dano mu do wykonania malowidło ściennie na uniwersytecie w Durham, a jego obraz temperą „Chrystus wśród ubogich” wystawiony jest na wystawie malowideł ściennych w Victoria and Albert Museum.

### Wystawa Ruszkowskiego w Leicester Gallery

Gęsta sieć czerwonych nalepek, wskazujących obrazy zakupione, świadczy o tym, że Ruszkowski podbił publiczność angielską<sup>159</sup>. Dziwnie się składa, że i on jest uczniem Kowarskiego. Malarstwo jego nie jest łatwe. Niezmiernie wypracowane, bogate w tony i w lśnienia jakby wysadzone drogimi kamieniami, jego pejzaże, akty i martwe natury wskazują na interesujący etap odwrotu od postimpresjonistycznego malarstwa. Bo Ruszkowski w jakiś odwrotny sposób nawiązuje do Bonnarda; to, co u Bonnarda było płynną, lekką, lśniącą i pełną drgnień feerią barwną, to u Ruszkowskiego stężało, stanęło jak nagle zatrzymany film, stało się ciężkie, nieruchome, choć zachowało swe napięcia barwne, obmyślaną i bogatą materię kolorów.

Niektóre obrazy (jak np. „Oxford Street w nocy” lub „Okno wystawowe”) są pociągające swą symboliką, swoim wyjściem poza realizm. To jest malarstwo poważne i aż dziw, że chwyciło.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 7.11.1960

## PIOTR MLECZKO U GRABOWSKIEGO

Już w ostatnim moim sprawozdaniu mogłam z zadowoleniem podnieść, że najciekawsze wystawy bieżące (i to, co Anglicy nazywają „one man show”) są to wystawy malarzy pochodzących z Polski<sup>160</sup>.

Piotr Mleczo wystawia w Galerii Grabowskiego<sup>161</sup>. Z danych biograficznych zawartych w katalogu dowiadujemy się, że urodził się w Polsce w r. 1919, że zatem jest to człowiek młody; sam opowiada, że zaczął malować dopiero w trzydziestym roku życia. Studiował w jednej z londyńskich szkół artystycznych i pracował w pracowni Mariana Kratochwila, któremu – jak mówi – wiele zawdzięcza. Nawiasem dodam, że obrazy Kratochwila są nieznane, bo to jest malarz, który pryncypialnie nie wystawia swoich tworów; znam już trzech czy czterech dobrych malarzy, którzy z zasady nie wystawiają, zachowując całość swej twórczości dla potomności („żeby nic się nie rozproszyło”, jak tłumaczą uprzejmie, a właściwie nie chcąc narażać się na niepewne sądy współczesnych).

Na twórczości Piotra Mleczi odbił się pobyt w niemieckim obozie jenieckim, obok którego znajdował się kacet – czyli obóz cywilny. Koszmar tych przeżyć przeleżał się około piętnastu lat w pamięci artysty, aż nagle wybuchł (1958–1960) lawiną wstrząsających obrazów. Tak właśnie wygląda nasza artystyczna współczesność; obok abstrakcji, która nie chce mieć nic wspólnego z widzianą rzeczywistością, otwierają się niezagojone rany, najstraszliwszy typ rzeczywistości, naszej rzeczywistości wyładowuje się na płótna. Obrazy Mleczi nie są z gabinetu okropności, przedstawiają raczej syntezę przeżyć skazańców, pasy więzienne tak wżarte w postaci, że przekreślają ich twarze, tragiczna scena na tle błękitnego nieba kontrastującego ze śmiertelnym trudem więźniów, spacer więzienny zmechanizowany i ułożony jak plan piekła, wymacerowana postać, jakby to nie był już człowiek. Nawet wesołkowie uliczni odziani są w więzienne pasy.

Może to wszystko nie byłoby tak wstrząsające – widzieliśmy już wiele – gdyby poza tą ludzką i poniekąd literacką opowieścią nie przebiegał czysty, prawdziwy talent malarski. Gdyby czysto malarskie dokonanie nie szło w parze z tragizmem tematycznym. Nawet zwykły pejzaż, bez kacetowych wizji, jest u Młeczki dramatyczny, nawet kacetowy widok ma niekiedy malarskie i pogodne tony, nagle rozświetla się jego paleta, harmonie kolorystyczne świadczą o malarskim wyczuciu, o smaku życia, o smaku barw. Jarmark jego jest dynamiczny i pełny koloru, a wzgórza rysują się idyllicznie.

Gdy zakrzepły ból wspomnień i wizji przemienie, gdy wyleje się na zewnątrz trucizna przeszłości, Młeczko przemieni się być może w pogodnego kolorystę, a to, co przeżył, pogłębi tylko jego stosunek do świata, do form i kolorów. Na razie obrazy jego, takie jakie są, osiągnęły duże powodzenie. W godzinę czy dwie po otwarciu wystawy było sprzedanych dziesięć obrazów.

P.S. Z wystawy Henryka Gotliba w Crane-Kalman Gallery wypada mi zasignalizować doskonały autoportret, uderzający dramatyczną wyrazistością.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 10.04.1961



# FRANCJA



Ewa BOBROWSKA

## SAINT-AUVENT: POLACY PREZENTUJĄ SWOJE DZIEŁA

W starych murach zamku Saint-Auvent w środkowej Francji, niedaleko Limoges, odbywały się od 14 do 31 sierpnia II Spotkania Sztuki Współczesnej. Tym razem w charakterze gości honorowych wystąpili Polacy, zarówno ci z kraju, jak i ci osiedleni we Francji.

Zamek w St. Auvent, należący niegdyś do rodziny Rochechouart, przeżywa dzisiaj swój renesans dzięki pasji, oddaniu i energii jego obecnych właścicieli, Pierre'a i Annick Debien. Aktywni, działający w rozmaitych stowarzyszeniach kulturalnych, mają ambicje stworzenia w zamku centrum artystycznego, które prezentowałoby twórców z różnych stron świata. W zorganizowaniu tegorocznych francusko-polskich spotkań pomagali m.in. Pierre Sulik ze Stowarzyszenia Francusko-Polskiego w Perigueux oraz Regionalna Agencja Rozwoju w ramach współpracy pomiędzy Limousin a regionem gdańskim. Podkreślić jednak trzeba, że wystawa doszła do skutku nie w wyniku działalności oficjalnych instytucji czy też mnożenia kolejnych komitetów organizacyjnych, jak to bywa w środowiskach polonijnych, ale entuzjazmu i zaangażowania kilku osób.

Na wystawie pokazano ponad 300 dzieł 52 artystów. Sale na parterze zajęły prace twórców z regionu Limousin oraz studentów ze szkół artystycznych z Gdańska. *Piano nobile* zaś zawładnęli artyści polscy mieszkający i tworzący we Francji, którzy w większości znaleźli się tutaj za pośrednictwem Union des Artistes Polonais en France. Z atmosferą wewnątrz znakomicie harmonizowały inspirowane heraldyką i średniowiecznymi bestiariuszami, bogate w kolorycie prace Grzegorza Jakubowskiego-B. de Weydenthala oraz stylizowane, jakby oniryczne obrazy Sofii Mosiądz. W bocznych wieżach znalazły swe miejsce pełne poezji grafiki Zofii Panasiuk i laki Alicji Plewki-Rouviere.

W galerii zamkowej eksponowane były, między innymi, operujące znakami i symbolami, utrzymane w nasyconych kolorach obrazy Bogdana Korczowskiego, mocne w wyrazie, surowe, odarte z wszelkich cech dekoracyjności sceny figuratywne Krzysztofa Bogdana oraz abstrakcyjne *collages* Van Haardta. Wystawa prac Polaków z Francji była spójna i prezentowała wysoki poziom artystyczny. Wernisaż zgromadził tłumy gości, artystów, miejscowych notabli z merem Saint-Auvent na czele, a także przedstawicieli polskich środowisk we Francji, z delegatem ambasady RP, dyrektorem Instytutu Polskiego T. Stróżyńskim oraz piszącą te słowa, odpowiedzialną za Kolekcje Artystyczne i Muzealne Biblioteki Polskiej i Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Swoistym komentarzem do ekspozycji był wygłoszony 22 sierpnia odczyt profesora Christiana Noordbergena, zatytułowany *L'Art contemporain et l'identité, de l'art polonais*.

Na przyszły rok planowane jest spotkanie twórczości artystów lokalnych z dziełami pochodzącymi aż z Syberii.

„Głos Katolicki”, 14.09.1997

Antoni BOGUSŁAWSKI

## TWÓRCZOŚĆ JANA LEBENSTEINA (Korespondencja własna z Paryża)

3 czerwca kilkaset osób spotkało się na wieczorze poświęconym malarstwu Jana Lebensteina, zorganizowanym przez pallotyńskie Centre du Dialogue, tym razem w dużej sali parafialnej kościoła Notre-Dame d'Auteuil, w XVI dzielnicy Paryża. Wieczór połączony był z wystawą najnowszych prac Lebensteina, cyklu ilustracji do *Apokalipsy*.

Ks. superior Zenon Modzelewski przedstawił zebrany dane biograficzne malarza, urodzonego w 1930 r. w Brześciu, wychowanek warszawskiego Liceum Sztuk Plastycznych i Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył w 1953 r. Dwa lata później – początek oszałamiającej kariery Jana Lebensteina. Wystawia pierwsze obrazy. Duże wrażenie sprawiły pejzaże eksponowane na ważnej dla powojennego rozwoju malarstwa polskiego wystawie w warszawskim Arsenale, gdzie nastąpił rozbrat z narzuconym przez komunistów socrealizmem.

W 1956 r. miała miejsce pierwsza wystawa indywidualna w awangardowym Teatrze na Tarczyńskiej. Rok następny – to pierwszy pobyt artysty w Paryżu, a po dwóch dalszych latach – 2 wystawy indywidualne w galeriach paryskich i nagroda miasta Paryża, Po 3 latach – wystawa indywidualna w muzeum Ville de Paris. Prace artysty zakupują muzea całego świata. W 1977 r. nagroda im. Kościelskich. Malarz osiada na stałe we Francji.

Ks. Modzelewski specjalną uwagę zwrócił na kontakty Lebensteina z Pallotynami. Zaczęło się od spotkania z nieodżałowanym śp. ks. Sadzikiem w 1964 r. i od powierzenia artyście sporządzenia witraży do sali Centre du Dialogue. Witraże te, oparte na motywach *Apokalipsy*, nastroczały sporo trudności technicznych, ponieważ wykonane zostały z płyt poliestrowych, a więc trzeba było znaleźć sposoby trwałego barwienia tego materiału.

Następny pomysł ks. Sadzika – to zetknięcie dwóch świetnych twórców: poety Miłosza i malarza Lebensteina, nawiązanie między nimi współpracy artystycznej przy dziełach podstawowych dla naszej kultury – tekstach biblijnych. Miłosz dał nowe tłumaczenie poetyckie, lepsze od poprawnych etymologicznie, lecz pozbawionych polotu przekładów oficjalnych, zaś Lebenstein – ilustracje. W 1980 r. wyszła *Księga Hioba* – jako pierwszy rezultat tej współpracy, a obecnie Pallotyni przygotowują albumowe wydanie *Apokalipsy*.

Ks. Modzelewski zakończył swoje wystąpienie przytoczeniem opinii Lebensteina, związanej z pracą nad tekstami i wizjami biblijnymi: „Wszystko w kulturze europejskiej wyrosło z Biblii, bez Biblii nie ma sztuki europejskiej”. Poza tym Lebenstein uważa, iż niesłusznie uważa się *Apokalipsę* za dzieło wyłącznie katastroficzne, bowiem *Apokalipsa* jest również księgą nadziei.

Ponieważ Czesław Miłosz nie mógł osobiście wziąć udziału w wieczorze, nadesłał bardzo serdeczny list, odczytany zebrany przez Wojciecha Pszoniaka, a później – w tłumaczeniu na francuski – przez Konstantego A. Jeleńskiego. Następnie Jeleński wygłosił własny esej – rozpoczynając od swej przyjaźni z Lebensteinem,

a następnie zastanawiając się nad drogą twórczą artysty, który rozpoczynając od tendencji abstrakcyjnych doszedł do osiągnięcia własnego wyrazu w uprawianej sztuce.

Po pełnym erudycji wystąpieniu Jeleńskiego, który starał się usytuować malarza na tle współczesnych prądów malarskich i intelektualnych, głos zabrał Krzysztof Pomian, który omówił twórczość Lebensteina w ostatnim okresie, analizując szczegółowo 10 obrazów, w których artysta operuje bądź rzeczywistością wyobraźną, bądź zdeformowaną, obnażając istotne i na pozór trudno dostrzegalne cechy przedstawionych postaci i sytuacji.

Wreszcie na zakończenie, co nie było przewidziane programem wieczoru, kilka bardzo serdecznych uwag o twórczości Jana Lebensteina wypowiedział nestor polskich malarzy Józef Czapski, oddając hołd artyście, który swoją pracą osiągnął już to, o czym marzy każdy twórca, stając się „malarzem poza wiekiem”.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 13.07.1985

## „FRANCUSKI” SUKCES CZAPSKIEGO

Wieczór autorski Józefa Czapskiego, zorganizowany z okazji wydania dwóch jego książek po francusku nakładem oficyny Les Editions Noir sur Blanc, pobit wszystkie rekordy frekwencji na podobnych spotkaniach w księgarni „Libella” na wyspie Świętego Ludwika. W sobotę 19 grudnia przez bite 3 godziny w lokalu „Libelli” i „Galerie Lambert”, a także przed lokalem na ulicy, kłębił się tłum zainteresowanych, a niez mordowany, sędziwy Autor, zmęczony, lecz szczęśliwy, dedykował swe książki francuskim i polskim czytelnikom<sup>162</sup>.

Jak oblicza p. Kazimierz Romanowicz, który wraz z żoną, panią Zofią, znaną pisarką i przedstawicielami wydawnictwa, czynili honory domu, sprzedano przeszło 400 egzemplarzy nowych książek, aż ich zabrakło. Zamówienia telefoniczne i listowe trzeba będzie realizować w następnej kolejności. Prócz tego sprzedawano dawniejsze wydania książek o sztuce Józefa Czapskiego, po francusku i po polsku i – oczywiście – *Na nieludzkiej ziemi* w wydaniu paryskich „Spotkań”.

Kilka słów o nowych książkach w luksusowym wydaniu Les Editions Noir sur Blanc. Są to *Souvenirs de Starobielsk* czyli *Wspomnienia Starobielskie* z przedmową wydawcy i notą biograficzną, drukowane na świetnym papierze z 16 ilustracjami (w tym 8 barwnymi) rysunków i szkiców Józefa Czapskiego, prac wykonanych w czasie pobytu w obozie. Cena 135 franków. Druga książka nosi tytuł *Proust contre la déchéance*. Tytuł ten można przetłumaczyć „Proust przeciw upadkowi na duchu” albo może prościej i drastyczniej „przeciw zgnojeniu”<sup>163</sup>. Są to wykłady o Prouście, które Józef Czapski miał w 1940 w obozie jenieckim w Griazowcu, dla swoich współtowarzyszy niewoli i niedoli. Książka ta nabiera szczególnego smaku w obchodzonym obecnie we Francji „Roku Proustowskim”, kiedy wychodzi w różnych konkurencyjnych domach wydawniczych mnóstwo opracowań, esejów i rozważań na temat twórczości pisarza. Wykłady i rozważania Czapskiego na temat Prousta formułowane wtedy, w obozie, gdy twórczość pisarza nie była jeszcze tak znana i uznana jak obecnie, wygłaszane dla kolegów – współjeńców, przedstawicieli polskiej inteligencji, z których większość miała wkrótce zginąć na nieludzkiej ziemi, jest niebywałym ewenementem, który zainteresował Francuzów. *Proust...*, wydany równie luksusowo, zawiera 23 barwne reprodukcje, a kosztuje 150 franków.



Wieczór przyniósł też sukces nowo powstałemu (w Szwajcarii) domowi wydawniczemu Czarno na Białym<sup>164</sup>, którego debiut wypadł bardzo obiecująco i zobowiązująco na przyszłość.

Doszło też w czasie dedykowania książek do niezwyklej spotkań. Zjawilo się np. 2 Francuzów, którzy w tym samym czasie, co Józef Czapski, byli w obozie w Griazowcu! Okazuje się, że był tam barak dla Francuzów, odgrodzony od części polskiej drutami i odizolowany surowym zakazem komunikowania się. Jednak Czapski, znając świetnie francuski, porozumiewał się z nimi na odległość. Jednym ze wspomnianych Francuzów był bardzo znany francuski karykaturzysta TIM<sup>165</sup>, rysujący w charakterystyczny sposób de Gaulle'a, publikujący swe prace m.in. w „L'Express”. Widział Czapskiego po raz ostatni właśnie tam, w Rosji, w Griazowcu! Nieprawdopodobne, a jednak prawdziwe.

Chapeau! – jak mówią Francuzi. Chapeau – panie Józefie, chapeau – *Les Editions Noir sur Blanc*, chapeau – „Libella” i państwo Romanowiczowie. Za ten sukces.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 8.01.1988

## Marian CZARNECKI

### JÓZEF CZAPSKI – MALARZ

Paryż, w czerwcu 1964.

Dla wielu czytelników nazwisko Czapskiego łączy się z jego książką *Na nieludzkiej ziemi*. Czytał ją każdy. Natomiast mniej ludzi miało możliwość zapoznania się z drugą istotną dziedziną jego twórczości – malarstwem. A Józef Czapski jest przede wszystkim malarzem. Zresztą czyż *Na nieludzkiej ziemi* nie jest raczej serią szkiców, rysowanych przez artystę-malarza o wyczulonym zmysle obserwacji, niż dziełem „zawodowego pisarza”?

Józef Czapski ma obecnie wystawę<sup>166</sup> swoich obrazów w Paryżu, w galerii M. Benezita (93, Boulevard Haussmann, przy placu Saint-Augustin).

Nie znałem go z okresu jego twórczości przedwojennej, ale wiem o wpływie, jaki wówczas wywarł na malarstwo polskie. Był założycielem i prezesem grupy „kapistów” (skrót nazwy „Komitetu Paryskiego”), która w 1923 roku powstała w Akademii Krakowskiej, a której celem była wyprawa do Paryża dla zapoznania się z panującymi tam prądami w malarstwie.

Wyjechało ich jedenastu, zasadniczo na 6 tygodni, a pozostali przez 7 lat. Być może utrzymać się, urządzali przeróżne imprezy, jak bale pod protektoratem Picassa, opiekował się nimi Bonnard itd. W malarstwie byli w tym czasie fanatykami Cézanne’a, wywierał na nich wielki wpływ Bonnard, ale nie Picasso. W Polsce nazwano ich postimpresjonistami. Ale Józef Czapski trzymał się zawsze trochę na boku i miał raczej skłonności do ekspresjonizmu, ale ciągle studiował o bez przerwy szukał swych własnych dróg.

Wrócili do Polski w latach 1931–32 i to niewątpliwie było ważną datą dla malarstwa polskiego. Do Paryża wyjechali zbuntowani przeciw temu polskiemu malarstwu, w którym jeszcze tkwiły „postmatakizm” i ogony impresjonizmu, „okraszone ludowością z niebieskim śniegiem i chłopkami w kolorowych chustach” – jak pisał Czapski. Po powrocie podjęli walkę z „pruszkowiakami” – cechem św. Łukasza – uczniami prof. Pruszkowskiego, którzy byli jednak najzdolniejszą grupą w Polsce. Kapiści budowali na kolorze, pruszkowiaci wychodzili z rysunku, pierwsi walczyli z tematyką, drudzy na niej się opierali. Ale Czapski nigdy całkowicie z tematyką nie zerwał i zawsze przykładał – i przykłada – duże znaczenie do rysunku.

Przyszły lata wojny i pobyt w Rosji Sowieckiej. W obozie w Griażowcu Czapski wciąż rysował podłymi ołówkami na podłym papierze. To rysowanie podtrzymywało go moralnie. Wygłosił tam około 100 wykładów o malarstwie. Po zwolnieniu z obozu zetknął się z pewną (niezbyt dużą) ilością malarzy sowieckich, ale ci nie wywarli na niego żadnego wpływu. To, co widział, było potworne. W czasie służby w 2. Korpusie, na Środkowym Wschodzie i we Włoszech, w dalszym ciągu rysuje i organizuje wystawy malarskie żołnierzy polskich, wśród których byli Jarema, Turkiewicz i inni. Prowadzi właściwie propagandę sztuki polskiej.

W rezultacie jego malarstwo miało dziesięć lat przerwy, bo rozpoczął malować na nowo dopiero w Paryżu i po raz pierwszy po wojnie wystawiał swe obrazy w 1951 roku w Genewie<sup>167</sup>. Później wystawiał w Paryżu, w Nowym Jorku, w Toronto,

w Rio de Janeiro i w Londynie. Tej jesieni znów wystawi<sup>168</sup> swe prace w Londynie, w Galerii Grabowskiego.

Obecna jego wystawa w Paryżu jest bardzo ciekawa. Amerykanie, którzy ją oglądają, ze zdumieniem nazywają go prekursorem modnej dziś u nich „pop-art”, co jest nawrotem do szukania natchnienia w surowym realizmie. Czapski się uśmiecha, bo jeżeli jest tym prekursorem, to chyba od początku swej twórczości: zawsze tak malował. Może tylko widać dziś u niego silniejszy nawrót do tematyki, a ta tematyka — to łapanie na gorąco migawek z codziennego życia.

Temat do obrazu widzi wszędzie: w kawiarni, w metrze, na dworcu, na ulicy; tam gdzie kto inny nie dostrzeże niczego godnego uwagi, jego czujne i wnikliwe oko odkrywa całe bogactwo „surowca” dla artysty. Gdy nie ma pod ręką szkiełkownika — błyskawicznie w kilku liniach utrwała tę migawkę nawet na gazecie i później w ciągu tygodni powstaje z tego obraz. Ma fenomenalną pamięć kolorów, nie musi więc wracać do swych modeli. Zresztą nie może, bo to była migawka, fragment życia, który przesunął się przed oczyma i znikł. Wystarczy spojrzeć na tytuły jego obrazów, by to sobie uświadomić: „Staruszka w metro”, „Fryzjer na Gare du Nord”, „Głowa Czapskiego w lustrze w kawiarni”, „Sprzedaż kawonów w Neapolu”, „Dziecinne kino w Neapolu”, „Bank na Polach Elizejskich” i inne.

Poza Cézannem wpływ na jego twórczość wywarli Goya, Toulouse-Lautrec, Daumier, a z ostatniego pokolenia Soutine. Za największego, najbardziej subtelnego z malarzy francuskich uważa Bissière, a podziwia dzieła Villona. Wydaje się, że obecnie, gdy czas malarstwa abstrakcyjnego zaczyna przemijać z wiatrem, Czapski może wpłynąć na wielkie afisze, bo jego sztuka jest nie tylko nowoczesna, ale na wskroś współczesna, związana z obecnym życiem.

„Tydzień Polski” 1964 nr 26

Maria CZAPSKA (ps. Strzałkowska)

## MALARSTWO JÓZEFA CZAPSKIEGO

Józef Czapski debiutował jako malarz w Paryżu, mniej więcej 20 lat temu, obecna wystawa<sup>169</sup> w Galerie Bénézit (93, Boul, Haussmann) jest więc jakby drugim debiutem po przerwie wojennej.

W ciągu sezonu bywa w Paryżu około 50 wernisaży na tydzień, nigdy jednak nie brak artystów, którzy gotowi są ponieść największe ofiary, aby swe płótna wydobyć z pracowni i pokazać, mimo ogromnej konkurencji na tym polu.

Czapski jako malarz urodził się na Akademii Krakowskiej, po pierwszej wojnie światowej, w koleżeńskej grupie zwanej „K.P.” (Komitet Paryski), związanej z zamiarem wspólnego wyjazdu do stolicy współczesnego malarstwa – Paryża.

Skład grupy był bardzo różnorodny; chłopcy ci zeszli się z różnych krańców ziem polskich i spoza jej granic, z różnych armii wojny światowej.

Łączyła ich pasja malarska, wiara w swój talent, a także wspólna gwałtowna reakcja przeciwko tak popularnemu w Polsce malarstwu wyłącznie tematycznemu z zaniedbaniem formalnych zagadnień sztuki. Charakterystyczną cechą całej grupy był nacisk na kolorystykę i kompozycję. Mistrzem wszystkich był przede wszystkim Cézanne. Czapski przeżywał ponadto najsilniej wpływy Bonnard i Matisse’a.

Najbardziej odkrywczym w grupie Kapistów był Jan Cybis, z pochodzenia chłop śląski, ze Śląska wtedy niemieckiego, zażarty w pracy, wytrwały i wierny kolorom, nie lubiący nigdy się śpieszyć.

Zygmunta Waliszewskiego cechowała najszersza skala w sensie różnorodnych i sprzecznych poszukiwań: plama, linia, bogata, fantastyczna tematyka, obok uparcie studiowanych martwych pejzaży i ludzkich twarzy. Rytm jego wzrostu i pośpiech twórczy zapowiadały śmierć przedwczesną. Lata młodzieńcze spędził na Kaukazie, a warunki ówczesnego tam życia i jego powrót do Polski przypominały żywo koleje losu Cezarego Baryki.

Cybis i Waliszewski zaważyli obaj na rozwoju malarskim Czapskiego, więcej aniżeli Pankiewicz, bezpośredni profesor artysty. W miarę lat Czapski stopniowo się uniezależnia, a w pracach jego zaczyna grać coraz większą rolę twarz ludzka, a nawet scena rodzajowa.

Typowymi dla ostatniego etapu w Polsce obrazami Czapskiego były „Żydówka w wagonie 3 klasy”, „Autobus na Placu Teatralnym” i „Bufet w Otwocku”, ten ostatni reprodukowany w *Polish Painting*, albumie wydanym w latach wojennych w Londynie<sup>170</sup>.

Cały przedwojenny dorobek malarski Czapskiego zginął doszczętnie, ale najbardziej reprezentatywne płótno dzisiejszej wystawy: „Kobieta zstępująca ze schodów Gare St. Lazare” jest bezpośrednim nawiązaniem do wyżej wspomnianych płócien przedwojennych.

Czym się różni dzisiejsze malarstwo Czapskiego od jego prac z 1939 r., od kiedy zmobilizowany 30 sierpnia odszedł na dziesięć lat od sztalug?

W obozach jenieckich w Rosji, w podróżach, wędrówkach, a następnie na rocznych funkcjach wojskowej służby, Czapski pozostał malarzem.

W obozach, rozporządzając jedynie lichym ołówkiem i odrobiną złego papieru, rysował dzień w dzień dziesiątki portretów swoich kolegów oraz siebie samego w małym lusterku do golenia. Rysował swoje ręce i nogi, stołki, lampy, kadzie na

wodę, ręczniki – wszystko jednym słowem, co w ówczesnych warunkach miał przed oczami. Już pod koniec niewoli udało mu się zdobyć w obozowym sklepiku kilka guziczków dzieciennych farb akwarelowych i jakieś podobieństwo pędzelka, ale to, co wtedy, za kolczastymi drutami odkrył, to rysunek, linię. Odtąd nie rozstaje się z ołówkiem, następnie z piórem, wreszcie z dwoma lub trzema piórami różnych grubości.

Z całej wędrówki, od granic Związku Sowieckiego, poprzez Irak, Palestynę, Egipt, Italię, aż do Paryża przywozi stosy zapisanych i zarysowanych zeszytów – tysiące rysunków, często podkolorowanych kredką lub akwarelą.

Nową dziedziną tematyczną były dla Czapskiego jego dwukrotne podróże do Stanów Zjednoczonych i do Kanady: specyficzny pejzaż, dziwność konstrukcji New Yorku i Chicago, twarze ludzkie.

Dziś wszystko jest dla niego materiałem malarskim: obłok, liść, dom, pies, człowiek, ptak. Jego rysunki to notatki uchwycone błyskawicznie, nieraz w kilka sekund, z całą wiernością migawki wzrokowej i siłą przeżycia, czy będzie to portret króla Iraku, uchwycony w przypadkowym spotkaniu w Bagdadzie, czy mewy w Folkestone, czy murzyn w amerykańskim dragstorze, czy paryskie sceny uliczne, w kawiarni, metrze, poczekalniach...

Czapski wraca do sztalugowego malarstwa dopiero w 1949 r. i mimo wielkiej trudności ponownego zżycia się z płótnem i farbą olejną, korzysta z bogactwa nabytego w ciągu tamtych lat: wiedzy rysunkowej i śmiałości kompozycji.

W dwudziestu kilku płótnach, wystawionych obecnie, odnajdujemy tę samą co dawniej różnorodność, od studiów ściśle naturalistycznych, w tradycji Corota, poprzez studia natury, w których znać jeszcze wpływ postimpresjonizmu, artysta dociera do najbardziej osobistej wizji, czyli do płócien kompozycyjnych, malowanych z pamięci, jak wspomniana wyżej „Gare St. Lazare”, „Stara chłopka w Corrèze”, „Sceny przy ognisku”, czy też postać „Patrycji Newey w operze The Consul”.

Co uderza na tej wystawie, to, że obok kompozycji dużych, śmiałych płócien, gdzie przedmioty i ludzie ulegają nieraz ekspresyjnej deformacji, oglądamy sześćdziesiąt kilka rysunków, częściowo podkolorowanych, najzupełniej ścisłych notatek otaczającego świata, o takiej czujności wobec natury, jak rzadko się spotyka dziś na wystawach paryskich; migawkowe rysunki portretowe, jak król Fajsal, Daniel Halevy albo Aleksiej Remizow są ponadto uderzająco podobne.

Do katalogu swoich prac dołączył artysta parę słów wstępnych, w których stwierdza, że pomiędzy abstrakcyjnym bizantyzmem, post-postimpresjonizmem (niezdolnym już do nowego spojrzenia) oraz antymalarskim, jakoby socjalistycznym realizmem, artysta musi szukać tej pełni, która by zdołała połączyć i pogodzić zasadnicze elementy malarstwa: konstrukcję formalną, organizującą obraz, i widzenie ludzi i rzeczy.

Tym, którzy mu zarzucają różnorodność jego poszukiwań, Czapski odpowiada, że w epokach rozdartych, jak nasza, artysta przeżywa świat wielorako i w ciasnych formułkach się nie mieści.

Czapski przypomina, że mistrzem jego od 1930 r. do dziś dnia jest Goya, który obok cudownych, obiektywnych portretów, które mogą służyć za wzory rzemiosła, malował postacie królów na granicy karykatury, a poza tym szalone sabaty czarownic, malowane jak w gorączce, zupełnie odmiennym „pismem”.

Swobodny i precyzyjny w rysunkach, nieraz mistrzowskich, w olejnych płótnach jest Czapski nierówny i oglądając jego prace na wystawie u Bénézita, odnosimy istotnie wrażenie powtórnego, bojowego debiutu.

## Piotr CZECH

### BOLESŁAW BIEGAS (1879–1954)

Z końcem ubiegłego miesiąca zmarł w Paryżu znany artysta rzeźbiarz, swego czasu o wielkim rozgłosie – Bolesław Biegas. Emigracja nasza we Francji straciła znowu jednego z najstarszych uczestników, a z żywej kultury polskiej została wydartą jeszcze jedna karta bogatą twórczością zapisana.

Dzisiejsze pokolenie Polaków niewiele wie o Bolesławie Biegasie, ostatnie bowiem lata, zwłaszcza powojenne, spędził artysta w zupełnym zaciszu, kontaktując się tylko z gronem przyjaciół, a przede wszystkim z dziełami swego pracowitego żywota, rzeźbami i obrazami, które, w skromnej pracowni przy rue Jean Ferrandi, stworzyły prawdziwe muzeum pewnej epoki, pewnego, dziś już przebrzmiałego, okresu sztuki i literatury.

Ale był czas, gdy o Biegasie wiedzieli wszyscy, tak w Polsce jak za granicą, gdy głośno było dookoła tego życia i tego dzieła artystycznego, gdy pod imieniem Bolesław Biegas wyrażał się silnie, w sztuce polskiej rzeźbiarski, lepiąc z gliny postacie znajome i nadające kształty plastyczne, tłoczącym się główce pomysłom.

Te pierwsze jego utwory, genialnego realizmu i wybitnego talentu, zaprezentowane zostały w 1896 roku na wystawie higienicznej w Warszawie, jako eksponaty ilustrujące sztukę lekarską na wsi polskiej. Ściągnęły one uwagę powszechną na tego chłopca samouka, umiejącego zaledwie czytać i pisać, znaleźli się ludzie dobrej woli, którzy dali środki umożliwiające wysłanie go do Krakowa na dalszą naukę.

Od roku 1897 przebywa on w Szkole Sztuk Pięknych, najpierw w klasie prof. Dauna, potem pod kierunkiem prof. Laszczki. Kraków, ówczesny ośrodek życia kulturalnego Polski, stał się dla młodego artysty progiem do wielkiego świata sztuki. Tamtejsza Szkoła Sztuk Pięknych stała się nie tylko uczelnią jego rzemiosła technicznego, nie tylko zetknęła go z kulturą i nauką polską, ale co więcej, stała się dla niego wielką szkołą życia. Stanął bowiem od razu wobec konfliktu między własną osobowością artystyczną, która z żywiołową siłą wyrażać się pragnęła w oryginalnych kompozycjach, a rutyną szkoły, zaśniedziałej w regułach i klasycznych wzorach szkolnego kształcenia. Sprawa komplikuje się, odkąd młody student, za radą Stanisława Wyspiańskiego, bierze się na własną rękę do malarstwa, rozszerzając w ten sposób zakres wyrażania artystycznego swoich myśli i swojej duszy.

W wyniku tego sporu, po 4 latach studiów, Biegas zmuszony jest porzucić Szkołę i odtąd iść własną drogą artystyczną. Zrazu, około 1900–1901, angażuje się w wiedeńską secesję, która go z entuzjazmem przyjmuje, w latach 1901–1902 wystawia w Krakowie i w Warszawie pierwsze swoje prace, przyjęte entuzjastycznie. „Naturą głęboko oryginalną, a w oryginalności swojej na wskroś polską, jest Biegas, chłopski syn – wielki artysta z Bożej łaski – pisze jeden z warszawskich krytyków w 1902 r. – wszystko, co Biegas wnosi do swej sztuki, jest jego wyłącznie własnością, pomysły, typy, uczucia, nawet pojęcia formy. Pod tym ostatnim względem porównywał go ktoś do Rodina...”.

W początkach 1902 roku jedzie Biegas do Paryża, osiada na Montparnasje, który odtąd, aż do zgonu, przez przeszło 50 lat, będzie kwaterą główną jego działalności

i twórczości. W tym pierwszym roku bytności w Paryżu spotyka rodzinę barona Henryka Trutschela, bogatego ziemianina, właściciela Masłówki pod Kijowem, która da mu, na dalsze lata, oparcie w karierze artystycznej.

Dzieląc swój czas między Montparnasse a Masłóvką, do której co roku dojeżdżał, czerpiąc w atmosferze rodzimej natchnienie do dalszej pracy, wysunie się Biegas w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową na czoło tego potężnego ruchu artystycznego, który pod nazwą symbolizmu ogarnął świat sztuki, francuski i polski.

„Biegas, ze swym porywem do świata rzeczy niewyraźalnych – charakteryzuje go jeden z polskich krytyków współczesnych – ze swym krążeniem dookoła tajemnic, ze swymi objawieniami w błyskach geniuszu, miał w Paryżu, w latach symbolizmu, chwile istotnej sławy”. Wystawy paryskie w Salonie Niezależnych, w warszawskim Salonie Krywulta, rokrocznie ujawniały jego dzieła rzeźbiarskie i malarskie, wywoływały zachwyty, prowokowały reakcje, torowały nowej sztuce drogi ku nowym horyzontom.

Pierwsza wojna światowa, gruntownie zmieniająca i przewracająca pojęcia także w zakresie sztuki, nie zaważyła na konsekwentnej postawie artysty. Kroczyć będzie po obranej drodze bez względu na to, że staje się na niej samotnym, jakoby epigonem. Pracuje wytrwale. Pracownia jego na ulicy Jean Ferrandi staje się ośrodkiem wygasającego kierunku, sława podtrzymuje ogień, którego blaski dochodzą do Stanów Zjednoczonych i Indii. W latach Polski niepodległej, kontakty ze światem artystycznym francuskim i polskim utrzymują się nadal, świadczą o wielkiej żywotności talentu Biegasa. Jakkolwiek wydawał się zapomnianym, jednak bez wątpienia jemu zawdzięczać będzie futurizm włoski swe zasadnicze idee siły i formy.

Po klęsce 1939 roku, postawą swoją ideową i patriotyczną zaznaczył Biegas swą łączność z nową emigracją polityczną polską i tę solidarność podkreślał aż do ostatnich swoich dni. Zmarł 30 września roku bieżącego, w 75-tym roku życia. Towarzystwo Historyczno-Literackie, którego był członkiem i któremu ofiarował za życia swe zbiory, przejęło pieczę nad spuścizną artystyczną i uczci pamięć artysty i patrioty w sposób godny Jego życia i Jego dzieła.

„Syrena – Dodatek Literacko-Naukowy” 1954 nr 8

## Antoni KALINOWSKI

### POETA MUZYKI KOLORÓW

W związku z obecnie odbywającą się już 18 z kolei letnią wystawą obrazów Edmunda Ernesta Kosmowskiego pt. „Poesie et Lumière” w Honfleur (dep. Calvados), we Francji, pragnę choć trochę powiedzieć o dorobku artystycznym tego malarza.

Ten wybitny współcześnie nam żyjący artysta malarz jest Polakiem. Po kampanii wrześniowej 1939 r. i walkach 1. polskiej dyw. grenadierów, w których brał udział w czasie ostatniej wojny, osiadł na stałe we Francji, początkowo w Paryżu, a potem przeniósł się do Honfleur.

Dziwne, że twórczość tego artysty jest od lat przemilczana na londyńskim terenie, aczkolwiek już tyle miał wystaw w Honfleur, tej znanej nadmorskiej miejscowości, kolebce impresjonizmu. Jedynie ubiegłego roku, w krótkiej notatce redaktor „Orla Białego” życzliwie zasygnalizował o wystawie tego wybitnego twórcy nasyconych słońcem obrazów.

Ale przecież dzieła Kosmowskiego już zostały zaliczone do obrazów świata. Cały 60-stronicowy kolorowy album francuskiego wydawnictwa Visages du Monde jest poświęcony Kosmowskiemu i jest zaledwie maleńką częścią zaprezentowania jego 55-cioletniej bogatej twórczości. Przedmowę do tego albumu napisał Georges Pillement, na którego opinię powołują się znawcy dzieł sztuki przy ocenie obrazów nabywanych do muzeów.

G. Pillement, sędziwy historyk sztuki, jest autorem kilkuset dzieł. Jest założycielem i wydawcą Visages du Monde, wychodzącego już od 50 lat. Jest autorem fundamentalnego dzieła *Pre-impressionists*, podstawowego studium dla uniwersytetów i muzeów na całym świecie. Napisał też trzypięciotomową historię teatrów oraz wiele artykułów z zakresu zabytków architektury.

Dziwne wydaje się przemilczenie tutaj osiągnięć Kosmowskiego, tego polskiego malarza, gdy Francja już dała mu takie zaszczytne miejsce w historii sztuki.

We wrześniu ub. r., telewizja francuska urządziła z nim wywiad i filmowała jego 55 lat pracy artystycznej, a w lutym br. nadała audycję w kolorze ilustrowaną jego obrazami oraz relację o nim. Całość jest kompozycyjnie piękna i wzruszająca.

Doprawdy niezwykle jest to, że z setek już o światowej sławie znanych artystów wybrano cudzoziemca — Polaka i dano mu za życia takie wielkie publiczne uznanie. Polskości ślad trwały pozostał wśród obcych: w archiwach francuskiej telewizji RTF — taśmy magnetofonowe, kasetki i wywiad z artystą: dom, pracownia, tajemnice tworzenia itp.

Samo zaliczenie dzieł Kosmowskiego do obrazów świata w Editions Visages du Monde — już za życia wyznacza artyście miejsce w galerii nieśmiertelnych. A jakże wielkie znaczenie ma stwierdzenie G. Pillementa zawarte w słowach: „en a tiré des effets inconnus jusqu'à lui”<sup>171</sup>. Kosmowski wydobywa efekty nieznanne żadnemu malarzowi przed nim. A więc jest to niezaprzeczalny wkład polskiego artysty do kultury nawet całego świata, jest jej wzbogaceniem — odkryciem tajemnic tworzenia piękna.



Rozeszło się po świecie już około 3500 jego płócien, kartonów, plakatów, ceramik, grafik, rysunków, monotypów itp. Wiele z nich zostało zakupionych przez muzea, uniwersytety, galerie kolekcjonerów i osoby prywatne. Są w krajach Europy, obu Ameryk, a nawet w N. Zelandii i Australii. Znalazły też miejsce w Kolekcjach Watykanu i to zanim nasz papież Jan Paweł II został wybrany.

Aby choć trochę uzmysłwić sobie, jak wybitnym artystą jest Kosmowski, trzeba zajrzeć do albumu *Visages du Monde*<sup>172</sup>. Tematyka jego dzieł jest tak różnorodna, że nie sposób jej podać tutaj nawet w skrócie. Pejzaże, kwiaty, monotypy, martwa natura, kompozycje figuratywne w poszukiwaniu nowych dróg techniki wyrazu piękna i harmonii kolorów. Obrazy o treści religijnej, jak „Ucieczka z Egiptu”, „Droga Krzyżowa”, „Pieta” itd. Poza tym migawki z ulic wielkich miast, jak „Muzykanci”, „Marsz z bębenkami”, „Cyrk” i wiele innych. Piękne kolorowe sceny z życia codziennego oraz obrazki z motywami morza i dzieci.

Najulubiejszym jednak tematem twórczości Kosmowskiego są dzieci. Jak w zaczarowanym kole przesuwają się przed naszymi oczami sceny z lat dzieciństwa i młodości. Nie te z czasów wojny, grozy i zagłady, bo Kosmowski maluje na pokrzepienie ducha i pokazanie wszystkim, że istnieje jednak taki świat, gdzie nie ma nienawiści, nie ma uprzedzeń do ras i religii, że jest to ten

„beztroski świat bezgrzesznych lat,  
Dzieciństwa jasny świat i kwietny maj,  
Gdy żadnych nieszczęść jeszcze zgrzyt  
Nie wleciał w marzeń twoich kraj”.

W ten piękny kolorowy świat, ten utracony raj dzieciństwa i młodości Kosmowski nas wprowadza. Poezję bezgrzesznych lat wyczarowuje. Taką jak pierwsze niepewne kroki dziecka, jak miłość pierwsza, czysta, ufna i szlachetna. Bezinteresowna. Słonecznym blaskiem malowana, hymnem radości rozśpiewana. Taka, co łączy wzruszenia wyciska.

To, co najwybitniejsi poeci w strofach wierszy swoich, mozaice słów pięknych i o treści zrozumiałej, zdolni są nam przekazać i wzruszyć — to Kosmowski potrafi nam w kunszcie malarskim dzieł swoich całe piękno poezji wyczarować. Taką, co na falach światła muzyką subtelnych kolorów płynie i śpiewa. Zadumę i marzenie rozsnuwa. Uśmiechem i szeptem serdecznym przemawia.

Przez odpowiedni dobór kolorów i sposób naświetlenia Kosmowski wywołuje nastrój i przez to potrafi przekazać charakter malowanej osoby, nie ukazując nawet jej oblicza. W tym też jest jego niezwykła w malarstwie oryginalność, niespotykana przed nim. Każdy z nas jaki chce zarys twarzy dojrzy, taki jaki mu osobiste wspomnienie przyniesie.

Tam jednak, gdzie trzeba, Kosmowski wykazuje, że jest też arcymistrzem portretu. Choćby portret Jean-Marca, gdzie stworzył pędzel-rzeźbę, trójwymiar. Albo też portret de Maurice Saelensa, wiceprezesa Stowarzyszenia Artystów w Honfleur, gdzie prócz podobieństwa twarzy odzwierciadla charakter osoby przez niewymuszoną pozę.

Aby to arcymistrzostwo osiągnąć, trzeba mieć całe lata studiów. Kosmowski ukończył przed wojną Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie. Trzeba mieć oprócz talentu dyscyplinę rzemiosła: opanowanie rysunku, znać anatomie przedmiotu, mieszanie farb itp. A przede wszystkim mieć wrażliwość na piękno — być poetą muzyki kolorów. Umieć przekazać nastrój. Tchnąć ducha w tworzone dzieło.

Kosmowski jest twórcą pogodnych nastrojów. Jest apostołem światłości. Światłości, co daje spokój ducha. Obrazy jego głoszą ewangelię piękna, radości i wiecznej młodości. Są nasycone słońcem, kolorami tęczy i osnute tchnieniem poezji.

Będąc na jednym z wernisaży prac Kosmowskiego, zatrzymałem się przed obrazem „La plage”, patrząc na dziewczynkę i chłopca stojących na brzegu morza. Na ich czupryny targane wiatru powiewem, na białą sukienkę dziewczynki, którą wiatr igrał. Na drganie blasków słonecznych i światłość... Tę przeogromną światłość, w jakiej było skąpanych tych dwoje młodych.

Olśniony pięknem obrazu, wzroku nie mogłem oderwać, gdy nagle... z tego zapatrzenia wyrwały mnie słowa szeptem powtarzane: „*Que c'est délicieux... que c'est beau...*”. Tak obok mnie uzewnętrzniała swój zachwyt jakaś blondynka, stojąca z panem w granatowym ubraniu.

„*Ma chérie*, nie dziw się. Przyjdzie czas, że płótna Kosmowskiego więcej będą warte na aukcjach niż obecnie fantastyczne sumy płacone za impresjonistów. Przecież on prześcignął ich wszystkich. Nie znajdziesz obecnie jego obrazów na rynkach sztuki. Nikt nie chce się rozstać z nimi. Jest jeszcze za wcześnie. Kto raz kupił je, nie wyzbywa się ich. Traktuje je nie tylko jako piękne arcydzieło, ale i jako dobrą lokatę kapitału”.

Dowiedziałem się później, że był to znany paryski kolekcjoner obrazów.

Kosmowski nie stosuje autoreklamy, by przypomnieć publiczności o sobie, bo to obrazy mówią o nim i dlatego po jego dzieła zjawiają się ludzie nie tylko z Francji, ale i z całego świata.

Kosmowski jest skromny. Świadczą o tym choćby te słowa przeprowadzonej z nim rozmowy: „Powinienem być szczęśliwy, że nie jestem ciężarem społeczeństwa, a że Francja dała mi tak wielkie za życia uznanie w telewizji, radiu, prasie czy *Visages du Monde* – to może choć część mego wyróżnienia zaliczą kiedyś Polsce. Mam spokojne sumienie. Przy wieczornym polskim pacierzu jestem sam z sobą, takim, jakim tych lat dotrwałem. Cieszę się, że nie zrobiłem zamieszania w malarstwie, że przekazuję choć trochę radości ludziom. Uważam, że etyka, poczucie uczciwości jest największą wartością, jaką człowiek nosi w sobie”.

Reasumując, należy stwierdzić, że w obrazach Kosmowskiego jest jakaś serdeczność, wyznanie wiary i czar poezji.

Przemilczanie twórczości tak wybitnego malarza jak Kosmowski, którego dzieła już zostały zaliczone do obrazów świata, jest zarazem umniejszaniem polskiego dorobku artystycznego i jego wkładu do światowej kultury.

Wystawa „*Poesie et Lumière*” w „*Maison Bleu*” w Honfleur należy już do tradycji. Opinia o tej wystawie sięga już wielu krajów nie tylko Europy, lecz i innych kontynentów. Obecna jest już 18. urządzaną przez Kosmowskiego latem i trwa od lipca do końca września.

„Tydzień Polski” 1981 nr 37

## Edmund Ernest-KOSMOWSKI

### „SALON DES RÉALITÉS NOUVELLES”

W muzeum sztuki w Paryżu otwarta została wystawa sztuki dekoracyjnej pod nazwą „Salon des Réalités Nouvelles”. Około 200 artystów różnej narodowości nadesłało tu swój dorobek myślowy<sup>173</sup>.

Wobec znacznej ilości zwolenników tego ruchu, rozsianych po całym świecie, warto pobieżnie przypomnieć sobie historię jego rozwoju i założenia.

Pojęcie abstrakcji jest znane człowiekowi od tysiącleci, lecz rewolucyjność jej obecna polega na tym, że artysta, nasycony dotychczasowym dorobkiem w sztuce, wykreśla ze swych prac anegdotę i sięga wizją swego ducha twórczego w dziedzinę filozofii, matematyki, estetyki i odnajduje zupełnie nowy sposób myślenia i tworzenia obrazu. Pragnie wyrazić w nim syntezę wszechświata, ruchu i istnienia, ukazać wartości dotąd nieistniejące lub nieznanne, bez uciekania się do obrazu postaci czy przedmiotu.

Sztuka abstrakcyjna jako wynik poszukiwań i myśli ludzkiej, przedstawia już dziś niewątpliwą wartość, lecz właściwą ocenę i należne miejsce znajdzie dopiero w historii. Być może będzie ona odzwierciedleniem obrazu naszej epoki w jej skrajnym wyrazie. Bowiem różnorodność form, jakimi się objawia niemal równocześnie w różnych częściach globu, oraz jej trwałość, każą doszukiwać się źródeł tego zjawiska w przemianach myśli ludzkiej XX wieku.

Sztuka abstrakcyjna młodsza jest od kubizmu zaledwie o trzy lata. Pionierami jej byli W. Kandynskij w Monachium (rok 1910), Robert Delaunay – Francuz i Franc Krupka – Czech (rok 1911), następnie: Stefan Beothy – Węgier, Willy Baumeister – Niemiec, Alex Calder – Amerykanin, Kazimierz Malewicz – Polak, Hans Arp – Szwajcar, A. Herbin – Francuz, Piet Mondrian – Holender i inni.

P. Míndrian twierdzi, że „dawne malarstwo było wyrazem duszy, czyli tragizmu, nowe zaś jest malarstwem umysłów”. Według A. Herbina – twórcy neoplastycyzmu – abstrakcja tworzy wiedzę, sztukę, realizm i rzeczywistość.

Polacy biorą wybitny udział w tym ruchu. Prócz K. Malewicza – twórcy konstruktywizmu – do abstrakcjonistów zaliczali się Władysław Strzemiński (1921–26), Henryk Stażewski (1926), Marian Jerzy Malicki (1926), Andrzej Pronaszko, Hipolit Polański, St. Grabowski i wielu innych, a w Warszawie (1927–30) wydawane było czasopismo „Preasans”, poświęcone ruchowi.

W 1932 r. A. Fredo-Sidas i A. Herbin łączą zwolenników sztuki abstrakcyjnej z całego świata i zakładają w Paryżu grupę pod nazwą „Abstraction – Création”, wydają pismo i organizują wystawy.

Obecna wystawa „Réalités Nouvelles” jest niejako dalszym ciągiem tego ruchu i zgromadziła kilkaset obrazów, rzeźb i kompozycji architektonicznych. Rozpiętość różnic jest znaczna – od szczytków surrealizmu aż po krańcowy neoplastycyzm. Jednych artystów cechuje zimna kalkulacja konstruktora. – Cyrkiel. Krzywik. Ekierka – sucha nagość form. Drudzy zamykają na płaszczyźnie plamy barw z dbałością o równowagę estetyczną. Są wreszcie i zwolennicy pewnej „dowolności”, osiągający efekty nierzadko przypadkowe. Można też doszukać się w wystawionych

pracach wartości wewnętrznych – psychologicznych – artyści, jak prostota, kultura smaku, pretensjonalność, zawilość i skomplikowanie, a nawet tęsknota tworzenia i uduchowiony mistycyzm. Całość robi wrażenie jak gdyby kosmopolitycznego zakonu wyznawców jednej idei, szermierzy nowego świata sztuki.

Na wystawie wybitnie wyróżnia się Władysław Łopusznik, członek Zw. Artystów Polskich. Dawniej świetny malarz-postimpresjonista, który w poszukiwaniu nowych form i wyrazów plastycznych wysuwał się chwalebnie na czoło abstrakcjonistów. Jego trzy dzieła dojrzałe w formie i barwie to jakby symfonie czystości i harmonii. Prace te winny się znaleźć w jakimś muzeum lub zbiorach poważnego kolekcjonera.

Warto zanotować, że w wystawie biorą udział jeszcze dwaj artyści, których nazwiska wyraźnie wskazują na polskie pochodzenie – Cieślarczyk<sup>174</sup> i Kalinowski<sup>175</sup>.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 3.07.1951

## WYSTAWY MALARZY I RZEŹBIARZY POLSKICH

Paryż jest światową giełdą sztuki i choć coraz częściej l’Hôtel Drouot oraz wielcy handlarze obrazów dyktują „wartość” talentów, a społeczeństwo rubrykę sztuki myli z rubryką mody, trzydziestotysięczny tłum różnojęzyczny artystów broni tu swych ideałów w gorączce tworzenia.

Jest to cicha wojna, pełna dramatycznych momentów, gdzie jednym chodzi o „business”, a artyście o prawo bezpośredniego wpływu na społeczeństwo,

Sezon jesienny rozpoczął się. Choć „Salon d’Automne” jeszcze nie otwarty, już kilkadziesiąt wystaw po obu stronach Sekwany idzie w awangardzie ze świeżą dainą na podbój świata. A przeciętny widz – w starciu artysty z krytykiem – szuka wątku doznanych wzruszeń i własnego sądu o sztuce.

W tych wysiłkach polski artysta bierze czynny udział, a zważywszy z jakimi trudnościami musi walczyć o chleb, tym większy budzi podziw i tym chlubniejszy należy mu się wawrzyn.

### Rzeźby F. Blacka

W Comptoir National du Livre wystawił kilkanaście pięknych rzeźb Franciszek Black – członek „Salon d’Automne”. Wielki ten artysta, współtwórca pomnika „Grunwald” w Krakowie oraz autor wielu innych w Kraju, we Francji i w Szwajcarii, jest równocześnie jednym z najstarszych polskich artystów we Francji.

Skromne sale lokalu budzą żal, że brak funduszy na właściwą oprawę dla tych doskonałych w formie i technice dzieł spycha wystawę z należnego jej miejsca.

### Płótna i gwasze Van Haardta

(Van Haardt to Polak, Jan Brodnicki<sup>176</sup>, poznaniak, który spędził wojnę na Bl. Wschodzie).

Wystawa Van Haardta w galerii N. Dausset (19.X–10.XI), 19, rue Dragon, nawet jak na Paryż jest postępową. Artysta wystawiał w latach 1940–48 w Muzeum Bezael i Jerozolimie, w Libii i Rzymie. Obecnie pokazał około 30 płócien i gwaszów, wprowadzając widza w świat abstrakcji przy pomocy barw, linii i plam.

Tłumaczenie tych dzieł wymyka się spod kontroli i oceny porównawczej wobec braku kryteriów. Można je przyjąć lub odrzucić, ale dyskutować nie sposób, bowiem twórczość Van Haardta jest wyrazem jego przeżyć wewnętrznych i wynikiem własnych teorii malarskich.

Frekwencja duża, krytyka liczna i dodatnia.

### **Wystawy Z. Ponomarewa i St. Ordyńskiej**

W galerii „Saint-Placide” (13–31.X) pokazał swój dorobek Zygmunt Ponomarew, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych w Wilnie i Beaux Arts w Paryżu. Około 20 rzeźb i tyleż rysunków przyciąga zarówno formą, jak i filozoficzną koncepcją tematu. Głębokie w dramatycznym wyrazie marmury te i granity mówią o wartości ducha w sztuce. Prasa liczna i dobra.

Znana galeria „Tedesco” z Av. Friedland wystawiła kilka płócien St. Ordyńskiej.

### **„Art-Club”**

W Nicei ożywioną działalność rozwija międzynarodowe Stowarzyszenie Artystów pod nazwą „Art-Club”, którego założycielem i prezesem jest Józef Jarema, współtwórca ongiś grupy „Kapistów” (Kraków-Paryż), a skarbnikiem Stanisław Appenzeller.

Ostatnia wystawa „Art-Clubu” w sierpniu br. było znacznym wydarzeniem artystycznym i głośnym echem odbiła się w Paryżu. Grupa kultywuje najnowsze prądy w sztuce.

### **Kosmowski – Autorem Odznaki Armii Atlantyckiej**

Wśród licznych prac jakie nadesłano na odznakę wojskową armii atlantyckiej, sztab główny gen. Eisenhowera wyróżnił projekt E. Ernesta-Kosmowskiego.

Po adaptacji projekt ten został wykonany na sztandarze, pieczęciach, drukach oraz odznakach w metalu.

### **Sukces Klimka**

Na Biennale w Mentonie 1951, zaszczytnie wyróżnił się artysta polski L. Klimek, którego praca została wybrana przez komisję artystyczną i zakupiona do zbiorów miasta. Artysta był tematem wielu pochlebnych wzmianek i krytyk w prasie.

W ten sposób jeszcze jedno dzieło polskie wzbogaca muzeum Francji.

### **Zw. Artystów Polskich we Francji**

Po kilku latach starań Związek Artystów Polskich we Francji, grupujący ok. 70 malarzy, rzeźbiarzy i grafików, uzyskał wreszcie legalne podstawy działania (rozporządzenie francuskiego Min. Spraw Wewn. z dnia 10.VIII.1951 roku)<sup>177</sup>.

Związek ten postawił sobie za cel: a) skoordynowanie wysiłków wszystkich artystów-Polaków bądź polskiego pochodzenia, przebywających poza Krajem; b) wzajemną wymianę informacji i ułatwień zawodowych przy organizowaniu wystaw; c) zorganizowanie w Paryżu oficjalnego salonu polskiego, który odbywać się będzie co 2–3 lata; d) prowadzenie centralnego archiwum, rejestracji artystów i fotografii dzieł, dokumentacji i prasy; e) tworzenie funduszy na obronę sztuki polskiej za granicą. Związek A.P. zwraca się do wszystkich artystów polskich jak i wszystkich miłośników sztuki polskiej, rozsianych po świecie o współdziałanie.

Specjalna komisja artystyczna w składzie: F. Black – artysta rzeźbiarz, członek „Salon d’Automne” oraz St. Mrożewski – art. grafik, rozpatrzy kwalifikacje zawodowe kandydatów.

Artyści, pragnący uzyskać członkostwo Z.A.P., mogą nadsyłać zgłoszenia, załączając międzynarodowy kupon pocztowy na odpowiedź na następujące adresy we Francji: prezes E. Ernest-Kosmowski, 64, Avenue de Saxe, Paris XV-e, bądź skarbnik, Fr. Prochaska, 31-bis, rue Campagne Première, Paris XVI-e.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 12.11.1951

## CZY ZMIERZCH SALONU JESIENNEGO W PARYŻU?

Tak się składa, że Paryż ma równocześnie pięć oficjalnych wystaw: „Salon des Tuileries”, „Salon d’Hiver”, „Salon des Surindépendants”, „Salon d’Automne” i „Salon de la Marine”. Prócz tego około 120 galerii prywatnych, nie licząc imprez stałych, zbiorów, muzeów, szkół, itp. pokazów. Razem więc około 6000 artystów i prawdopodobnie 20 tys. dzieł otwiera sezon 1951–52 r. Jest to konkurencja olbrzymia<sup>178</sup>.

Ze względu na tradycję nowatorstwa oraz opinię antologii sztuki żywej – wydarzeniem dnia jest Salon Jesienny. Mieści się on w tym roku w Grand Palais i został otwarty przez prezydenta Republiki Francuskiej.

Sława nazwisk: Rodina, Renoira, Braque’a, Utrillo, Rouault i innych nadają Salonowi blasku i legendę najwyższych osiągnięć w sztuce; budzą szacunek dla instytucji i uznanie.

Czy jednak obecna wystawa godna jest swej chwalebnej przeszłości, czy wyróżnia się od innych salonów doskonałością i doborem dzieł, czy tworzy jednolitą linię ideologiczną? Pytania takie zadają sobie artyści, krytycy w prasie i społeczeństwo.

Jak każdy z ruchów artystycznych, tak i Salon z biegiem lat uległ wewnętrznym przemianom i wypuścił pędy zupełnie sobie obce duchem. Dla jednych stał się cichym zapieckiem dożywania, dla drugich prywatną domeną wpływów i autoklasy, a wreszcie – nie brak i takich, którzy używają go po prostu do propagandy „realizmu socjalistycznego”. Świadczy to o istnieniu w łonie organizacji nie tylko kryteriów artystycznych.

Potrzeba sprawdzianu przyciąga rokrocznie świeże siły, ożywione pasją tworzenia i wizją nieokreślonych, jeszcze nowych horyzontów. Niestety – miejsca są zajęte. W roku bieżącym odrzucono ponad dwa tysiące prac, choć niejedna z nich byłaby honorem dla Salonu. Wielu poważnych artystów nie zgłosiło udziału.

Różnorodność kierunków, jak i nierówność poziomu dzieł, nadają Salonowi charakter nieoryginalnego zlepku, jak gdyby żaden z organizatorów nie chciał wziąć odpowiedzialności za całość. Rouault, Villon, Léger, Roche, de Waroquier, Aujame i około 350 rzeźb, płócien, witraży i grafik tworzą pod względem jakości dość jednolity trzon, zgodny z tradycją, i choć różnią się w założeniach artystycznych, nie nasuwają wątpliwości.

I to jest właściwy „Salon d’Automne”. Tu sztuka jest prawdziwa i nie potrzebuje reklamy, ma własną siłę wymowy, powagę i rasę.

Resztę (około 1 500 prac), podzielić można by: na tych, co w drodze szczerych poszukiwań błądzą pomiędzy szczątkami przebrzmiałych „izmów”, jak i na tych, co w oportunistycznym zaszeregowaniu idą po linii mody, „machając” płótna według recept szkół Légera, Lotha i im podobnych, a bez śladu osobistych przeżyć, i co gorzej – bez cienia sztuki. Są i tacy, co wystawili, gdyż są członkami Salonu.

Taki jest oto obecny Salon Jesienny. Przyszłość dopiero pokaże, czy nie jest zbędny, czy potrafi wytworzyć atmosferę dawnej jednolitej powagi i wybrać ze skarbcza ducha ludzkiego część najlepszą. Tylko dzieła powstałe w płomieniu twórczym artysty, w skojarzeniu ducha, wiedzy i uczucia mają wartości nieprzemijające bez względu na epokę, szkołę, czy fakturę. Natomiast obecne skłócenie pojęć o definicji sztuki, walki o wpływy, honory i miejsce na giełdzie artystycznej, jak i rozpychanie się w sztuce doktryn politycznych, tworzą atmosferę mętnej wody i okazję dla pewnego rodzaju szarlatanów, którzy pod „niezależnością” i „nowatorstwem” przemycają: bądź własne nieuctwo, bądź – nic ze sztuką niemające wspólnego – interesy partii politycznych.

Jean Bouret w „Arts” tak oto reasumuje swoje wrażenia: „Choćby się miało najwyższy szacunek dla Salonu Jesiennego, należy uznać jego obecną nieudolność w roli promotora sztuki żywej”.

W „Salonie” między innymi wystawili swoje prace następujący polscy artyści: J. Ekiert, S. Grabowski, L. Jahl, S. Ordyńska, F. Pacanowska, Z. Piramowicz, I. Reno, W. Smiga, A. Wilich. Wśród tych prac na szczególną uwagę zasługuje wystawa retrospektywna zmarłego członka Salonu – Józefa Hechta (1891– 1951 r.), Polaka z pochodzenia, urodzonego w Łodzi. Studia artystyczne Hecht odbył w Krakowie, który do śmierci uważał za żywe muzeum sztuki. Przebywał w Rosji, Niemczech, Skandynawii, a w końcu osiedlił się we Francji i naturalizował. Był to artysta-malarz i grafik, który zwierzęta, ptaki, rośliny i pejzaż wybrał jako główne tematy swej twórczości<sup>179</sup>.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 6.12.1951

## POLACY W SALONIE ART-LIBRE

Paryż, w styczniu 1952 r.

Istnienie oficjalnych wystaw i salonów tak długo ma rację bytu, dopóki towarzyszy im atmosfera ideałów artystycznych oraz dostojeństwo sztuki, wolne od kiermaszowego zgiełku. I gdyby nie to, że w Salonie Art-Libre znajduje się około 20 procent dzieł dojrzałych i na dużym poziomie, a wśród nich kilka polskich nazwisk, można by go przemilczeć bez straty dla historii. Powódź słodko-mdłych „widoczków”, pretensjonalne kaligrafie dyletantów i standardowa tandeta z placu St. Sulpice zatopiły to, co mogłoby dać oblicze. Szczególnie razi nieomal kompletny brak staranności i smaku w rozmieszczeniu dzieł. A przecież młody ten ruch miał wyzwolić artystę z więzów koterii i mody, a zwłaszcza uwolnić od spekulantów handlowych. Miał on zapewnić publiczności wzruszenia i przeżycia estetyczne w najszlachetniejszej formie! Może smutne doświadczenie obecnego „bazaru” będzie wskazaniem na przyszłość dla Art-Libre, że nie ilość numerów w katalogu świadczy o Salonie, lecz jakość wystawianych dzieł.

### Polacy w Salonie

Z Polaków wystawili: Zdzisław Cyankiewicz, wychowanek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i uczeń Pankiewicza w Paryżu – jeden pejzaż komponowany, technika lakowa. Pod względem wiedzy malarskiej i oryginalności jest to poważne dzieło sztuki. Janina Drohocka – trzy prace i projekt na witraż M.B. Chwalebnej. Jan

Ekiert, absolwent paryskiej Beaux-Arts – dwie prace, dojrzałe w koncepcji i kolorze pt. „Domy portowe” i „Zwiastowanie”. Ed. Ernest-Kosmowski, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – pięć prac: „Narodzenie Pańskie”, „Pieta”, „Macierzyństwo”, „Siedząca kobieta” i „Główka”. Henryka Korner, znana z pięknej ceramiki, pokazała doskonałą rzeźbę w kamieniu, „Madonnę” w majolicie oraz dwa pejzaże. Jeden z nich szczególnie zwraca uwagę harmonią barw i naiwną szczerością jak polskie prymitywy ludowe. Stefania Ordyńska, znana sprzed wojny na paryskim Parnasie, od wielu lat należąca do Salon d’Automne – nadesłała jeden obraz dojrzały w kompozycji i kolorze pt. „Bachantki”. Lily Paślawska, absolwentka Beaux-Arts w Paryżu – trzy kompozycje olejne, subtelnie wyczute w barwach i o dużej harmonii. Najliczniej reprezentowana jest Irena Pokrzywnicka – bardzo dobra „Dama w stylu 1900”, cztery portrety, kompozycja figuralna „Madonna w kwiatach”, dwa rysunki oraz doskonale w technice graficznej projekty kostiumów teatralnych. Roma Łoza – dwie prace: „Stary rybak” i „Kompozycja”. Florian Rachelski – dobra rzeźba w drzewie: „Chrystus”. J. Markiel, łodzianin – wystawił trzy sumienne obrazy olejne i dwa rysunki. Zwraca uwagę rzetelnością malarstwa, wolnego od efekcików i mody. Tak więc na 500 wystawiających w Art-Libre 1951, polscy artyści stanowią wprawdzie tylko 2 procent, lecz klasą swych prac wysuwają się na czoło.

### Wystawa Kulaszyńskiej-Couret

Wspaniała sala muzeum „de la France d’Outre-Mer” udzieliła gościny z dużymi honorami wystawie prac Zofii Kulaszyńskiej-Couret pt. „Visages Exotiques”. Artystka, absolwentka „Szkoły z Wierzbowej” i wieloletnia uczennica Olgi Boznańskiej w Paryżu, wykorzystwała swe podróże dla głębokich studiów typów czarnej Afryki, Indochin i Martyniki. Owoc tych prac – około 40 płócien – składa się na wystawę, którą otworzył prezes „L’Assemblée de l’Union Française”, p. Albert Sarraut, w obecności b. gubernatora kolonii p. Emila Merwarta, wielce zasłużonego prez. „Związku Starej Polski”. Prace Kulaszyńskiej, z których jedną zakupił rząd francuski do zbiorów państwowych, to malarstwo szczere, o dużej subtelności, doskonałej kompozycji i rysunku oraz żywe w barwach. Zważywszy na oficjalny charakter wystawy, prasę, audycję radiową i frekwencję, artystka odniosła znaczny sukces.

### Wizyta A. Żywa

W gościnę z Edynburga przybył tu Aleksander Żyw. Choć tyle go dzieli od czasów Pruszkowskiego, w pracach pozostał marzycielem. W galerii Galanis-Hentschel wystawił Żyw 18 kompozycji, które świadczą o jego pełnej dojrzałości artystycznej. Każda z nich to zamknięta w ramy własna poezja, która opowiada językiem barw i faktury. Żyw wprowadza widza w świat osobistych przeżyć i rozumowań malarzkich, nie wypiera się anegdoty, lecz posługuje się nią dla wzbogacenia wrażeń estetycznych. Ma krytykę liczną i dobrą.

### Ładysław Jahl

Jean Cassou, dyrektor Muzeum „Art Moderne” przedstawił Paryżowi 21 akwafort Ładysława Jahla, pt. „Don Quichotte”. Świetne to dzieło, wydane luksusowo (édit. Janne Castel), zdobyło duży rozgłos i uznanie krytyki. Ład. Jahl jest autorem 14 akwafort romantycznych „Chopin” i opracowuje „Pasję św. Mateusza” oraz cykl „Mozart”. Prace te stanowią poważny wkład sztuki polskiej we Francji.



## St. Grabowski

W galerii Creuse wystawił kilka prac Stanisław Grabowski. Ma on ustaloną sławę i zaliczany jest chętnie do awangardy Paryża. Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, pracownia F. Légera i wiele lat stykania się z najnowszymi prądami w sztuce składa się na głęboką wiedzę artysty.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 10.01.1952

### PARYŻ POD ZNAKIEM POLSKIEJ SZTUKI

Paryż w listopadzie.

Tegoroczna jesień w Paryżu zaczyna się wzmożoną aktywnością polskich artystów<sup>180</sup>. Na czoło wysuwają się wystawy: Van Haardta (Kazimierza Brodnickiego) w Galerii P. Facchelli; Stanisława Grabowskiego w Galerii Barbizon; Józefa Czapskiego w Galerie M. Benezit; Aleksandra Żywa w Galerie Galanis Hentschel; Władysława Łopuszniaka w Galerie Arnoud oraz Mieczysława Lurczyńskiego w Stow. Pol. Kombatantów.

Prócz tego ponad 20 artystów polskich bierze udział w oficjalnych salonach i wystawach Paryża. Jest to niejako frontowy atak sztuki polskiej na międzynarodowy Parnas. Jeżeli zważyć wysiłek artystów, jaki towarzyszy każdemu publicznemu wystąpieniu – to daje on chlubne świadectwo ich żywotności.

Van Haardt – Brodnicki jest faworytem zwolenników bezkompromisowości w poszukiwaniu nowych form malarstwa. Jego filozoficzne „credo” dopuszcza elementy graficzne czy kolorystyczne dla wyrażenia własnego przeżycia estetycznego, a równocześnie zabrania sięgać do skarbnicy przedmiotów widzialnych. Tym niemniej dzieła jego wyrażają – prócz entuzjazmu dla nowych form – szeroką gamę uczuć ludzkich, harmonię i dużo smaku. Prasa liczna i dodatnia.

Stanisław Grabowski należy do najstarszych „paryżan” i obecna jego wystawa jest jedną z licznych demonstracji artysty. Każde z dzieł – to zamknięta na przestrzeni płótna – myśl przewodnia i duża wiedza malarska. Temat jest elementem drugorzędny. Bez względu, jakiemu kierunkowi w danej epoce artysta sprzyja, każde z jego dzieł przedstawia dojrzałą dla siebie całość. Twórczość Grabowskiego to nieustanne poszukiwanie coraz to nowych form.

Wystawa Józefa Czapskiego daje rzadkie bogactwo barwności i świeżości. Artysta z równą łatwością zmienia założenia formalne, jak temat czy fakturę malarską, a mimo to obrazy jego są pełnym dokonaniem. Bije z nich bezwzględna szczerść, tak prostym jest sam stosunek artysty do dzieła. I ta rzetelność właśnie, wraz z dużą wiedzą czynią, że malarstwo Czapskiego nie jest przypadkiem, ale dojrzałym i świadomym poszukiwaniem własnych form estetycznych, wolnych od doktryn bądź kołatania się po zaułkach cudzych myśli. Czapski była jednym z twórców „Kapistów” (Kraków-Paryż) i szermierzem ruchów zrodzonych z impresjonizmu i surrealizmu. Dziś, po dziesięciu latach przerwy wojennej, w której dramat zdarzeń odciągnął go od palety, Czapski powraca do sztuki z entuzjazmem, bogatszy w przeżycia i obserwacje. Dwadzieścia trzy obrazy i ponad 60 rysunków i akwarel otwierają nową epokę w twórczości tego artysty, epokę pod znakiem własnego odkrycia.

Aleksander Żyw w tym roku pokazał Paryżowi około 30 rzetelnych kompozycji. W porównaniu z rokiem ubiegłym, obecne prace cechuje większa dojrzałość i zde-

cydowanie. Równocześnie zaś zwraca uwagę wielką subtelnością w doborze barw. Abstrakcjonizm Żywa jest wynikiem jego szczerych poszukiwań, co czyni, że każdy obraz jego jest ostatnim wyrazem epoki.

Władysław Łopusznik jest członkiem ruchu „Realité Nouvelle” i tam co roku wystawia swój dorobek, ale po raz pierwszy od wielu lat urządził on własną wystawę, na którą się składa około 40 dzieł. Już sama atmosfera podziemia Galerii Arnaud zapowiada niezwykłość. Wystawa wprowadza widza w świat znaczeń filozoficznych, płaszczyzn, barw i kierunków. Tworzą one sumę wartości widzialnych: ruchu, harmonii lub niepokoju, oraz wyczuwalnych: kultury, smaku i kontemplacji. Czynią one ze sztuki abstrakcyjnej Łopusznika śmiałe sięgnięcie po elementy leżące w sferze pozawymiarowej, jednak oparte na logice myśli oraz intuicji. Łopusznik maluje swoje obrazy uczuciem i wiedzą, zachowując pełną dyscyplinę średniowiecznego mistrza.

Malarstwo M. Lurczyńskiego jest barwnym raportem z podróży po Hiszpanii. Jego bogata paleta notuje widziane obrazy, szczerze w ich realizmie. Choć wszystko wskazuje, że artysta ma duże przygotowanie zawodowe, jednak z uporem broni się przed zgłębieniem źródeł wielkości sztuki współczesnej.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 8.12.1952

## ARTYŚCI POLSCY WE FRANCJI

Paryż, w styczniu 1954

Sezon jesienny artystów polskich we Francji otworzyły dwie wystawy, a mianowicie Zofii Kulaszyńskiej – w Galerii Lefranc, oraz St. Ordyńskiej – w znanej galerii Bernheim-Jeune, przy Av. Matignon.

Z. Kulaszyńska, podpisująca się „Zofia”, ma już za sobą piękny dorobek wielu samodzielnych wystaw. Uczennica Olgi Boznańskiej rozwija własną wizję portretu i osiąga wysoce artystyczne efekty. Dużą rolę w bogactwie palety odegrały afrykańskie i paryskie studia typów i postaci kolonialnych. Jej „Kokietka z Bomako” uzyskiwała wybitne wyróżnienie, bowiem została reprodukowana w formie wielobarwnego afiszu na uroczystości l’Union Francaise i miała entuzjastyczne przyjęcie w prasie.

Obecna wystawa pokazuje nam około 40 prac z różnych epok artystki i pozwala na ocenę przemian i postępu. W malarstwie Kulaszyńskiej jedno pozostaje bez zmian – to psychologiczne podejście do modelu i otaczającej go atmosfery tak swoistej w każdym portrecie.

\*

Wystawa Ordyńskiej jest pierwsza po wojnie. Artystka ma tu wyrobioną opinię od kilkudziesięciu lat. Złoty medal na Światowej Wystawie w Paryżu, srebrny medal na wystawę w Wersalu, członek Salonu Jesiennego, wiele wystaw we Francji, Włoszech i St. Zjednoczonych prócz wystaw w Kraju.

Prace Ordyńskiej tchną wielką siłą zarówno w pejzażu, jak i kompozycjach figuratywnych. Przez wiele lat zwolenniczka „fowizmu” – na równi z wielu innymi zwolennikami tego kierunku – ulega powolnym przemianom, które doprowadzają jej malarstwo do własnych odkryć estetycznych. Główną cechą ostatnich obrazów jest ich dramatyczność, wyrażona nie tyle tematem czerpanym ostatnio z paryskiej

Sekwany, ile gamą światła przytłumionych i subtelnie zróżnicowanych. Postacie, architektura i drzewa, obwiedzione czarną zdecydowaną linią, nadają obrazom powagę.

Ordyńska malarstwo swoje przeżywa, stąd wielka jego prawdziwość przemawia bezpośrednio do uczuć ludzkich. Gdy dodamy do tych wartości dużą i sumienną wiedzę, jasnym się staje, że twórczość Ordyńskiej zajęła poważne miejsce we współczesnym ekspresjonizmie.

Liczna i dodatnia krytyka potwierdza jej wysoką klasę.

\*

Ponownie mamy do zanotowania duży sukces polskiego artysty, Ludwika Klimka, który na Biennale w Mentonie uzyskał srebrny medal za malarstwo. Przypominamy, że przed dwoma laty obraz Klimka, wystawiony na Biennale, zakupiony został do zbiorów m. Mentony.

\*

Ponad 120 000 afiszów francuskiej loterii państwowej na „Grand Prix de l'Arc de Triomphe 1953” rozklejono we Francji i dominiach. Afisz ten jest dziełem polskiego artysty E. Ernesta-Kosmowskiego, który w wyniku publicznego konkursu zdobył zaszczytnie pierwszą nagrodę.

\*

Znany artysta malarz, St. Grabowski, od kilku lat poświęca część swego czasu ceramice. Widzieliśmy ją przy okazji wystaw indywidualnych artysty. Dorobek ceramiczny Grabowskiego wystawiony był w księgarni P. Morihien, budząc zainteresowanie publiczności i uznanie znawców. Wiele z wystawionych ceramik — figur, talerzy i popielniczek — to prawdziwie artystyczne dzieła godne miejsca w muzeach.

\*

W Paryżu bawił ks. dr Kociszewski, odwiedzając pracownie wielu polskich artystów; kapłan i art. malarz w jednej osobie zapoznał się z polskim dorobkiem artystycznym w celu zorganizowania wystawy w Kanadzie<sup>181</sup>. Impreza ta, pomyślana na rok 1954, ma być dziełem Polonii kanadyjskiej przy poparciu rządu Kanady. Reprezentantem jej na Europę jest ks. W. Grzesiek, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Paryżu.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 2.01.1954

## MALARSTWO I RZEŻBA POLSKA NA WYSTAWACH PARYSKICH

**Paryż.** — Sezon artystyczny Paryża 1953/54 r. dobiega końca. Przy tej sposobności warto podsumować bilans udziału w nim artystów-Polaków. Jeśli zważymy, że stanowią oni znikomą liczebnie część (około 86 na ponad 60 000 wystawiających), wartość wkładu polskiego w tym bilansie sztuki zajmie poczesne miejsce.

Pięć samodzielnych wystaw w galeriach prywatnych, udział w kilkunastu wystawach grupowych oraz ponad pięćdziesiąt obesań oficjalnych salonów, jak: „Jesiennego”, „Niezależnych”, „Art. Francuskich” i „Salonu Majowego”, prócz wystaw prowincjonalnych i poza Francją. Pod względem tendencji reprezentowane były wszystkie kierunki – od klasycznego aż po abstrakcję.

Znaczenie, jakie ten wysiłek artystów polskich osiągnął, wyraził się w kilkunastu artykułach i pochlebnych wzmiankach w prasie zawodowej oraz w oficjalnych zakupach do muzeów państwowych i miejskich. Wspominaliśmy już poprzednio, że Klimek otrzymał srebrny medal na Biennale w Mentonie, prócz tego do zbiorów miasta Paryża i Mentony zakupiono dwa jego obrazy. Stanisław Wojcieszński (Wostan) wyróżniony został zakupem rzeźby przez Museum Art Moderne. W wyniku konkursu na nagrodę rzeźbiarską m. Paryża na rok 1953, który odbył się w grudniu w Museum Art Moderne, przyznana została nagroda oraz roczna bursa polskiemu rzeźbiarzowi M. Sokolnickiemu za całość twórczości, prócz tego brąz jego pt. „Madonna z Dzieciątkiem” (pamiętamy z wystawy pol. szt. religijnej w Paryżu – 1952), zakupiony został do zbiorów miejskich. Również do zbiorów m. Paryża zakupiony został jeden z obrazów Grabowskiego. Ostatnio francuski minister oświaty André Marie osobiście nabył z wystawy obraz E. Ernesta-Kosmowskiego pt. „Deportowany” z przeznaczeniem do zbiorów państwowych.

A oto samodzielne wystawy artystów polskich: S. Ordyńska w październiku w galerii Bernheim-Jeune przedstawiła nam kilkadziesiąt płócien, świadczących o dużym temperamencie i dojrzałości malarskiej. Jej postfowizm i z wielkim umiarem dobierana paleta barw o szlachetnej tonacji dają obrazom jednolity charakter o dramatycznym napięciu zarówno w pejzażu, kompozycji figuralnej czy kwiatach. Frekwencja liczna, prasa dodatnia.

S. Wojcieszński (Wostan) wystawił w galerii Colette-Allendy bardzo oryginalne rzeźby w kamieniu i metalu oraz grafiki, osiągając duży sukces. Liczne artykuły w prasie i bardzo dobre przyjęcie. Wystawa S. Grabowskiego w grudniu, w jednej z księgarni Palais Royal, ukazała nam nowe możliwości tego znanego artysty, a zwłaszcza w ceramikach. Również zauważyć można było w kolorycie obrazów nowy powiew życia.

Van Haardt (Kaz. Brodnicki) brał udział w kilku wystawach abstrakcjonistów. Zwraca uwagę, że artysta, wierny ideałowi abstrakcji, nie przestaje szukać coraz to nowych wyrazów estetycznych i fakturalnych.

L. Lille i F. Pacanowska obesań 18 wystawę grafiki w „Le Trait”.

Z. Kulaszyńska (Zofia), która w poprzednich latach osiągnęła rozgłos swymi wystawami o tematach egzotycznych, urządziła wystawę z okazji setnej rocznicy *Chaty Wujka Toma* w Muzeum Pedagogicznym.

Z. Ponomarew miał pochlebny krytykę z okazji udziału w wystawie sztuki religijnej w Museum Art Moderne a obecnie w objazdowej wystawie francuskiej sztuki w Niemczech.

Z. Cyankiewicz (Cyan) – akwarele – i Markiel – malarstwo olejne wystawili w galerii Romeo i Juliette. Cyankiewicz w swych akwarelach osiąga maksimum prostoty malarskiej i graficznej, gdzie pejzaż przestaje być tematem głównym na rzecz koncepcji estetycznej. Artysta był laureatem miasta Paryża na konkursie akwarel (wzmianka honorowa). Jedno z jego dzieł nabyte zostało do zbiorów państwowych. Markiel jest sumiennym artystą o dużej wiedzy. Jego portret, martwa natura czy pejzażyk są na wysokim poziomie. Warto przypomnieć, że Markiel był laureatem nagrody Orsel za portret.

W galerii Barbizon mamy obecnie wystawę ceramiki abstrakcyjnej znanego tuż już przed wojną artysty E. Matuszczaka. Od czasu wojny pracował on na Bliskim Wschodzie, gdzie zdobył uznanie. Wiele z jego dzieł zdobi muzea Bejrutu, Jerozolimy, Aleksandrii, jak również Europy i Ameryki. Przybył on do Paryża z wielkim „bagażem” kultury staro-egipskiej, arabskiej i Izraela. I temu właśnie może należy przypisać oryginalność w ceramice Matuszczaka, która różni się od dróg rozwoju myśli abstrakcjonisty paryskiego. Wystawa jest bardzo licznie odwiedzana i wzbudziła wielkie zainteresowanie.

Nie sposób opisać przeszło pięćdziesiąt udziałów naszych artystów w oficjalnych salonach, warto jednak zaznaczyć, że prócz Caziela (K. Zielenkiewicz) i A. Króla w obecnym Salonie Majowym wystawiony został obraz abstrakcyjny A. Żywa z Edynburga.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 30.06.1954

## NAJŚWIĘTSZA MARYJA P. W SZTUCE ARTYSTÓW POLSKICH WE FRANCJI

Pod tym tytułem otwarta została z okazji Roku Maryjnego wystawa w Polskim Seminarium Duchownym w Paryżu, ażeby w ciągu dwóch tygodni pokazać swoim i obcym malarce odcinek twórczości polskiej. Głębokość wymowy tych prac, ujętych w formach, liniach i barwach wzrusza szczerością i pociągą uczuciem.

Jak słusznie zauważył w przedmowie do katalogu wybitny i ceniony tu krytyk, Robert Vrinat, „wystawa ta nie jest podobna do innych, płomień ożywia tonację, drga na płaszczyźnie”, tak, płomień uczucia, wielkiego umiłowania. Bowiem o ile wystawy sztuki religijnej w Paryżu są obsyłane przez innowierców, a świętość tematu religijnego nierzadko spełnia rolę potrzebnej artyście anegdoty, wystawa w Polskim Seminarium była ideologicznym monolitem. Każde dzieło było wynikiem wewnętrznej potrzeby artysty, przeżyciem i publicznym wyzwaniem wiary. A równocześnie, mimo różnych tendencji artystycznych, wystawa pokazywała sztukę na wysokim poziomie.

Uroczystego otwarcia wystawy dokonał 31 października J. Em. Ks. Kardynał Maurycy Feltin, arcybiskup Paryża w otoczeniu ks. prałata E. Lubowieckiego, wikariusza generalnego dla Polaków w Niemczech, ks. prałata K. Kwaśnego, rektora Polskiej Misji Katolickiej we Francji, ks. prałata Banaszaka, rektora Polskiego Seminarium Duchownego w Paryżu, ks. M. Lévêque’a, kanonika katedry gnieźnieńskiej, ks. W. Grzesieka<sup>182</sup>, kapelana Związku Artystów Polskich oraz licznego duchowieństwa, przedstawicieli prasy i gości.

Wiele prac wzbudziło entuzjastyczne opinie i J. Em. Ks. Kardynał Feltin osobiście wyraził poszczególnym artystom gratulacje.

Na pamiątkę zwiedzenia wystawy wręczono J. Em. Ks. Kardynałowi ceramikę z napisem „Regina Poloniae adiuva nos – Seminarium Polonorum Parisiense”.

W niedzielę, dnia 14 listopada, radio francuskie nadało specjalną audycję telewizyjną z wystawy w swym programie porannym, a wielu krytyków napisało obszernie omówienia.

Na wystawie zgromadzono 80 prac: obrazów, rzeźb, grafiki, tkanin i ceramiki, reprezentujących 34 nazwisk, często o światowej sławie. Któż nie zna wspaniałych grafik Konstantego Brandla, nie słyszał o współtwórcy pomnika grunwaldzkiego

w Krakowie, F. Blacku, rzeźbiarzu, o malarce Zofii Stryjeńskiej? Katalog zawiera szczegółowy spis, warto jednak tu podkreślić, że Boniecki jest laureatem konkursu na pomnik na Majdanku, Ekiert wielce obiecującym i często cytowanym malarzem, Kieszkiewicz autorem witrażów dla 30 kościołów na świecie. Ernest Kosmowski, laureat konkursów na grafikę użytkową (m. in. oznakę – godło Armii Atlantycznej w Europie), jest autorem wielu dzieł w zbiorach państwowych Francji, St. Grabowski, sławny paryski awangardzista, jest jednym z najlepszych polskich malarzy. E. Matuszczak, malarz i ceramista, ma swe dzieła w muzeach Egiptu, Libanu, Izraela, Stanów Zjednoczonych. S. Ordyńska zdobyła dwa złote medale we Francji za malarstwo. S. Olesiewicz, wybitny malarz, znany w najszerszych kołach artystów, wykonuje wiele prac na zamówienie państwa francuskiego. M. Sokolnicki jest laureatem miasta Paryża za rzeźbę w r. 1953. M. Szwarz wybitnym i dobrze notowanym rzeźbiarzem, K. Węglewski laureatem za plaketę Norwida w Montmorency. S. Wojcieszński-Wostan jest jednym z czołowych rzeźbiarzy awangardowego ruchu „Les jeunes sculpteurs”. K. Zielenkiewicz-Caziela posiada swe dzieła w Musée d’Art Moderne w Paryżu jako jedyny z żyjących polskich artystów i bywa cytowany niejednokrotnie w „Architecture d’aujourd’hui”. Nie sposób cytować wszystkich wobec braku miejsca. Stwierdzić tylko należy, że każdy z wystawiających przynosi honor polskiej sztuce religijnej i narodowi.

„Życie” 1954 nr 49 (384)

Ludwik LILLE

## WYSTAWY POLSKICH MALARZY W PARYŻU

Sąsiad, którego spotkałem, trzymał w ręku mały kartonik. To jeden z moich znajomych malarzy przysłał mi zaproszenie na otwarcie swoje wystawy – mówił, podając mi kartonik.

Nikt, żaden obcy, ani sympatyk, może nawet mało kto z entuzjastów sztuki wie, ile przeszkód trzeba pokonać, ile znieść trudów i ograniczeń – zanim nadejdzie ta chwila – kiedy można wysłać ów mały, zadrukowany kartonik – zaproszenie.

Oczywiście, przede wszystkim trzeba mieć obrazy. A obrazy to czas wolny od czarnych robót i zajęć jak najbardziej odległych od sztuki – by móc malować.

Następnie konieczne są warunki do pracy. Nie mały, ciemny pokój, w którym cały dzień pali się światło elektryczne, ale co najmniej jasny pokój. Potem trzeba zdobyć pieniądze na materiał: na farby, na pędzle, na płótno i ramy. W końcu malarz, niby ten koń wyścigowy zziąjany i goniący ostatkiem oddechu, przeskoczył poprzez wszystkie przeszkody i ma obrazy. Teraz rodzi się nowy problem, równie ciężki jak tamte: jak i gdzie je pokazać?

Przed wojną panowały tu stosunki prawie że „idylliczne”, jak na malarstwo i malarzy. Wystarczyło, żeby malarz znał kilku właścicieli galerii, przyszedł do nich raz i drugi, przyniósł jeden obraz, dwa obrazy. Z czasem właściciele przyzwyczajali się do nieznanego im dotąd twarzy malarza. Któryś z nich mógł go nawet polubić. I wtedy, wreszcie, nadeszła owa wielka chwila dla malarza: właściciel galerii w przychylnym wielkoduszności przyrzekł, że malarzowi urządzi wystawę.

Od przyrzeczenia do realizacji było często bardzo daleko. Zdarzało się, że malarz chodził potem i rok, i nawet dłużej – i czekał na nową chwilę wielkoduszności właściciela. Ale w końcu cel był osiągnięty i malarz miał wystawę bezpłatnie. Ale nie bezinteresownie, bo w razie sprzedaży obrazów trzecia część sumy uzyskanej ze sprzedaży przypadła właścicielowi galerii.

W tamtych latach przedwojennych malarze narzekali na ten stan rzeczy. Wydawał im się ciężki i niezdolny. Bo los ich zależał od humoru właściciela galerii a cały ten system, oddawania sal bezpłatnie, oparty na sympatii i wielkoduszności, był w równej mierze niepewny, kapryśny, jak i poniżający dla malarza. Niemniej warunki te, oglądane z perspektywy czasów dzisiejszych, były jeszcze idylliczne.

Od ostatniej wojny zmienił się wygląd rynku dziełami sztuki. Jeszcze do wojny do mniejszych galerii wstępował tzw. mały nabywca. Ten za skromną sumę kupował tam obraz, czy rzeźbę, który mu się podobał. A tego właśnie towaru dostarczały galeriom owi młodzi lub nieznanymi malarze lub rzeźbiarze. Ale od tej wojny mały nabywca już nie wchodzi do galerii. Zbyt ubożał. Kto pozostał na rynku? Wielki kupiec szukający towaru za miliony. Tym towarem za miliony są obrazy Matisse’a, Picassa, Braque’a czy Bonnard’a, a w szczególności znanych impresjonistów. Ale nie malarzy młodych lub nieznanymi.

Więc dlaczego ma właściciel galerii interesować się nieznanymi? Cóż oni mogą mu przynieść dzisiaj? I to jest jeden z ważnych powodów owego końca sympatii handlarzy obrazów dla twórców małych i nieznanymi.

Ale malarz, choćby ten najmniejszy, chce dotrzeć do widza i pragnie urządzać wystawy. Więc znalazł się sposób, żeby przełamać brak zainteresowania właścicieli galerii.

Właścicielom galerii poczęto płacić. Za co? Za to samo, co kiedyś może jeszcze oni darowywali: za ich sale wystawowe. Tak właściciel galerii, poza handlem owymi wielkimi nazwiskami i obrazami o dużych cenach, stał się dziś gospodarzem, który ma przeciąg czternastu dni podnajmuje część swego lokalu coraz to innym gościom: malarzom czy rzeźbiarzom.

Czasem lata całe trwają nim nieznanemu malarz dojdzie do pieniędzy na opłatę galerii. Jednemu przy tym pomoże wiano żony, drugiemu spadek, czasem znajdzie się jakiś bogaty krewny, ktoś inny znów pożyczył nieznanemu. Zamiast, żeby czekał na ewentualny i wątpliwy udział w sprzedaży obrazów — jak to było dawniej — dziś handlarz z góry żąda.

Bo malarz musi wystawiać. Teraz już ma lokal. Trzeba przystąpić do drukowania zawiadomień, że tego i tego dnia, w tej i tej galerii odbędzie się otwarcie malarza, tu następuje nazwisko.

Zaproszenia kosztują. Kartoniki są drogie. Trzeba brnąć, salę już się zapłaciło. Afisze! Trzeba zamówić. Katalogi, klisze ogłoszenia do gazet. Budżet już dawno przekroczony. Malarz skreśla jedno ogłoszenie po drugim. Katalog odkłada: do następnej wystawy. Już wydrukowali kartoniki. Są jeszcze mokre i czuć je farbą, ale już jedni koledzy dają innym kolegom. Znajomi znajomym. Przyjaciele przyjaciółom.

Ten zaproszenie wziął i z miejsca rzucił do kosza; nie interesuje go. Tamten popatrzył — tego dnia właśnie nie ma czasu. Trzeci czas ma — ale wolałby użyć go na inne cele. Ktoś inny ma najlepsze chęci, ale zapomni. Na setki zadrukowanych kartoników przyjdzie dziesięciu.

A tymczasem malarz wieszka obrazy, zmienia, przewieszka, by jak najlepiej wyglądały, bo przecież jego obrazy mają przemówić do tych, którzy przyjdą.

Potem jest dzień, na który czekał. Na zaproszeniach wydrukowano otwarcie o godzinie 3. Przed trzecią już ktoś wpadł. Dobry znak. Ale został chwilę i wybiegł. Dlaczego się tak spieszył? Zdaje się, że pomylił się w adresie.

Godzina trzecia. W galerii jest pusto. Na ścianach wiszą obrazy i jakby z wyrzutem patrzą na malarza.

Godzina 4. Obrazy na ścianach jakby ciemnieją. Malarzowi wydają się coraz gorsze. Może ludzie mają słuszość, że nie przychodzą?

Ktoś ruszył drzwiami. Wchodzi nieznanomy. Potem wszedł inny malarz. Potem ktoś z przyjaciół. Obeszli naokoło galerię, rzucili okiem na obrazy. Teraz stoją obok malarza. Ktoś powiedział: bardzo ładne; ktoś inny: ciekawe; ktoś trzeci: jak panu przyszedł na myśl ten temat? Znowu drzwi się otwierają. Ktoś nowy szedł, ktoś z tych, którzy przedtem przyszli odszedł. Malarz już przyzwyczaił się. Oswoił z „otwarciami swojej wystawy”.

O wpół do siódmej mówi właściciel galerii: teraz chyba już ludzie nie przyjdą. Poszli na kolację.

O 7 służący zamyka galerię.

Potem idą dni po dniu, czasem wydarzy się coś nieoczekiwanego. Był krytyk jakiejś gazety. Ktoś pytał o cenę obrazu i powiedział, że przyjdzie jutro. Jutro nie przyszedł. Pojutrze o nim zapomniano. Przez niedzielę galeria była zamknięta. W jakiś wtorek ukazała się notatka bezbarwna i błada, jak twarz chorego. I już jest środa. I już we czwartek wieczorem trzeba zdjąć obrazy, bo nowy malarz z tak samo błyszczącymi od oczekiwania oczami i tylko innymi, pełnymi tajemnego poselstwa obrazami — czeka na swoją kolej.

Wystawa skończona. Trzeba myśleć o nowej wystawie.



## POLSKIE WYSTAWY W PARYŻU

Trudności, na jakie napotyka malarz, chcący urządzić wystawę w Paryżu, są ogromne. Tym bardziej więc należy podziwiać wytrwałość polskich malarzy, z których pięciu potrafiło w ostatnim miesiącu urządzić własne wystawy<sup>183</sup>.

Rozpoczął je malarz Van Haardt. Losy kazały mu kiedyś zarzucić malarstwo dla prawa. Potem inne koleje rzuciły go aż na Bliski Wschód, gdzie Haardt mógł wrócić do dawnej miłości do malarstwa. Z Bliskiego Wschodu przeniósł się ten malarz do Paryża. I tu udało mu się urządzić swój pierwszy na tutejszym gruncie pokaz własnych prac.

Wystawę przyjęto przychylnie, tak że tym zachęcony Van Haardt mógł tego roku pokazać nowy zbiór prac.

Van Haardt należy do tych stosunkowo nielicznych polskich malarzy, których pociąga sztuka abstrakcyjna. W jego obrazach na często jasnych i delikatnych tłach pojawiają się ciemniejsze linie. Linie biegną obok siebie, linie przecinają się, łączą i wiążą się w zespoły – by przeciwstawić się innym zespołom. Widzowi nasuwa się na myśl muzyka.

Z Syrii do Paryża przybył Van Haardt.

Aleksander Żyw, którego tytu kolegów jeszcze pamięta z Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, mieszka obecnie w Szkocji. Paryska wystawa jest dla niego jednym z etapów. Po wystawie w Mediolanie i Genewie przyszedł na Paryż. Zamknie ją wystawa w Londynie.

Jak wyglądają obecnie prace Żywa? Widzowi, który szybko przejdzie obok nich, może się wydawać, że i one należą do świata malarstwa abstrakcyjnego. Ale ten, który przystanie i dłużej się im przypatrzy, odkryje na pewno ślady ludzkich postaci czy twarzy. Tylko że rychło zatrze się ta przez nas odkryta postać. Jakby przecięły ją oderwane części innych postaci, części przedmiotów czy arabeska linii. Jeżeli ktoś szuka porównań, to może znajdzie je, przypominając sobie głąb jakiegokolwiek wody. Są chwile, kiedy na jej dnie spostrzemy krzak, odbije się srebrna ryba. I już przepłynęła fala, już zmaściła obraz. Z krzaku widać liść wtopiony w fale, z ryby srebro łusek oblane wodą. Ta fala topiąca postaci, twarze, przedmioty i arabeski, jest u Żywa raz czysto złota, raz zielona jak szmaragd, raz przezroczysto-czerwona.

Do innego świata należy Mieczysław Lurczyński. Podczas, gdy tamtych malarzy obraz kształtował się przede wszystkim w ich wyobraźni, Lurczyński szuka doń podniety w przyrodzie. Hiszpańskie pejzaże, martwe natury z owoców, które tam widział, kwiaty, Hiszpanki w szalach – to jego świat. W tym świecie oko Lurczyńskiego spoczywa jednak tylko tam, gdzie zapłoną kolory. Gdzie czerwienie staną obok żółtych jak cytryna i spoczną na tle ciemnogrnatowego nieba.

U Lurczyńskiego zdolności malarskie łączą się ze zdolnościami pisarza. Ale oba te rodzaje potrafi Lurczyński ściśle odgraniczyć. Kiedy maluje – jest malarzem.

Józef Czapski był kiedyś członkiem Kapistów. Byli to dawni uczniowie Józefa Pankowskiego, którzy tu złączyli się w tak zwany Komitet Paryski. Już za czasów Kapistów, kiedy większość ich była zapatrzona w Bonnarda, Czapski, zdawało się, siedł odmiennymi drogami.

Potem nadeszły czasy i lata, dziesięć długich lat, podczas których Czapski nie mógł malować. Choć tego pragnął jak każdy malarz. Aż znów nadeszła chwila, kiedy mógł wrócić do malarstwa i wystawiać. Plon tego „czasu pracy” jest różnorodny. Są

portrety, przedstawiające ludzi noszących swe imiona i nazwiska. Potem, w innych obrazach, jakby te imiona i nazwiska zginęły. I poza twarzami ludzi namalowanych mogłoby stanąć tysiąc takich samych, czy podobnych, zmęczonych, sennych czy zbiedzonych ludzi naszych czasów.

Potem są pejzaże. Nocne, gdzie niebo jest granatowe, a światła płoną złotym ogniem.

Potem są schody, po których zstępuje człowiek. Znów jeden z tyłu.

Galeria „Barbizon” udzieliła swych sal malarzowi Stanisławowi Grabowskiemu. Kiedy wchodzimy, od ścian sal bije niebieski kolor, jakby zapalonych neonów. Ale to nie świecą neony, tylko obrazy Stanisława Grabowskiego. Płaszczyzna wszystkich płócien jest niebieska, niebiesko-fioletowa, niebiesko-czerwona. Niebieska jak emalia.

Na tej płaszczyźnie są narysowane czarną kreską przedmioty: stół, czaszka na nim, obok lichtarz. Rysunek ogranicza się jedynie do kreski. Kreska stanowi kontur przedmiotu, jak najbardziej uproszczony i jak najbardziej wyrazisty. Kiedy patrzymy na tę czaszkę, skrzywienie ruchu zadaje nam wprost ból fizyczny. Kontur lichtarza jest konturem kawałka pogiętego metalu.

Na innym obrazie miejsce przedmiotów zastępują ludzie: kobiety i dzieci. Twarze mają kształt jajowaty. Ciała zbudowane są prawie że z trójkątów. W miejscu, gdzie czarny kontur przeciął niebieskie tło — pojawiają się czerwone blaski, tak jakby owe czarne kontury kryły za sobą czerwone neony.

Wystawę Grabowskiego dopełniają ceramiki — wielka moda wśród tutejszych malarzy. Są miski, które zdobią twarze czy postaci ludzkie. Są drobne ceramiki, kafle, na których kwitają fantastyczne miny czy akty.

Czternaście dni trwa wystawa. Czternaście dni minęło i wystawę zamknięto. I już znowu przychodzą malarze i nowe zawieszają płótna. I jest nowa wystawa polskiego artysty malarza Łopuszniaka.

Biblioteka Polska w Paryżu, mps, b.d. [1952].

## OD FRANCUSKICH INDIENNES DO POLSKICH MALOWANEK

Po 40 latach beztroskiego życia okrył p. Jourdain — Jourdain z komedii Molieré'a, *Mieszczanin szlachcicem* — że mówi, i to stale — prozą. Do tej arcyważnej prawdy dołączają się inne. Wszyscy dookoła p. Jourdaina pomagają mu w jego odkryciach lub udzielają rad.

I tak krawiec p. Jourdaina zaleca mu — i to koniecznie, aby sprawił sobie „*une indienne*”.

Chyba nie o piękną indyjską niewolnicę tu chodzi?

Do francuskich portów zawijają ciężkie żaglowe okręty. Portugalscy kupcy wracają z wypraw do Lewantu czy dalekich Indii.

Wożą towar, owiany zapachami dalekich krajów i mór, jeszcze pełen burz, katastrof i śmierci, której cudem uniknęli podróżnicy.

We francuskich portach czekają na portugalskich kupców kupcy francuscy, znużone panie, panowie i gawiedź, którą rozpędza usłużna straż.

Z balów i skrzyń wychodzą na światło dzienne nieznanne towary.

„*Patnas*” — mówią kupcy.

„*Suratas*”, „*chites*” czy „*indiennes*” — dodają wtajemniczeni.

A wytworne Panie i Panowie mówią: „*Toiles peintes*” — malowane płótna.

Kupcy otwierają i rozpościerają zwoje.

Na zdziwionych ludzi patrzą postaci malowane kolorami pełnymi ognia, zwierzęta nieznanne, kreski i tajemnicze zakrętasy.

Panowie i Panie kupują te „*toiles peintes*”.

A to ani płótna — bo najczęściej o tkaninę bawełnianą tu chodzi — ani też „malowane” w pełnym tego słowa znaczeniu, bo wiele z nich jest po prostu zadrukowanych.

Ale nazwa padła i zostanie.

W ślad za okrętami kupców przybywają do Francji posłowie. Król Syjamu śleszych ambasadorów na dwór króla Ludwika XIV.

Wtedy szła ogarnia Francję.

Każdy, kogo tylko na to stać, chce mieć swoją „*toile peinte*”, taką, jaką widział u syjamskich posłów czy kupców portugalskich.

Panie każą z owych „*toiles*” szyc suknie, obijać nimi meble, a Panowie, by nie pozostać w tyle, dają sobie robić „*indiennes*” p. Jourdaina: fantastycznie barwne stroje poranne.

„*Toiles peintes*”, „malowane płótna”, są drogie. Kraje, skąd przychodzą, dalekie.

Wtedy pojawiają się we Francji „*toiles peintes*” krajowej roboty, naśladownictwa wschodnich.

Ale i te są drogie. Dla ubogich zostanie więc płótno zadrukowane jednobarwnym czarnym drukiem, praktykowanym od dawna we Francji.

Tymczasem, wskutek tej nowej konkurencji, chudną mieszki lyońskich fabrykantów jedwabiu i aksamitu.

„Jak można kupować taką lichotę jak te *toiles peintes*! Przecież o oczach pełzną!”

„Jak można zezwalać, by w zamian za te szmatki złoto uciekało za granicę!”

I nagle ze sprawy chudnących mieszków fabrykantów — sprawa „*toiles peintes*” staje się sprawą państwową. I ogłoszony zostaje zakaz: „zakaz wytwarzania i handlu malowanymi płótnami”.

Ale faworyta króla, sama Pani Pompadour, chce obić część swych mebli „*indienami*”.

Za nią na wyścigi idzie dwór cały.

Zakaz jest jednak zakazem.

Mimo wysokich protekcji, konfiskaty i kary spadają na fabrykantów i handlarzy.

I tak trwa ta walka między „starymi” fabrykantami jedwabiu i aksamitu a „młodymi”, którzy po kryjomu wytwarzają dalej malowane płótna i handlują nimi. Walka, podczas której Francja tak udoskonala swą produkcję, że zamiast sprowadzać, sama już wysyła swe *toiles peintes* do kolonii.

Z czasem zatarg traci na ostrości. Znikają powody dawnych zakazów, i pod koniec XVIII wieku, wielobarwny druk tkanin jest wolny i dozwolony dla każdego na ziemi francuskiej.

\*

A teraz opuśćmy Francję.

Gdzieś ogromnie od niej daleko, rankiem, kiedy ledwo szarzało, wychodzili z domów ludzie. Na głowach mieli czapki umazane ciemną farbą. Na schylonych plecach nieśli worki, w których mieścił się ich warsztat. Warsztatem tym były przede wszystkim deski z gruszkowego drzewa. W nich wycinali oni przez całą

zimę wypukłe wzory. Inne deski odziedziczyli oni, bo deski jak zawód przechodziły przeważnie z ojca na syna.

W workach było też naczynie na olej, który gotowali – daleko od wsi, aby nie wzniecić pożaru. Była też farba, przeważnie czarna lub niebieska, czasem ceglasta, dwie poduszki do nakładania koloru na deskę i młotek.

Wyszli w poniedziałek rano z Drohobycza, Sambora, Czortkowa czy Zaleszczyk. Zatrzymają się w pierwszej wsi i będą wołać:

„Dymki, dymki, malowanki”! Potem pójdą do najbliższej karczmy i na pożyczonym stole rozłożą swój warsztat.

We wsi wszyscy już wiedzą.

Z chałup wychodzą kobiety z płótnem pod pachą. Rozpoczyna się oglądanie desek.

U starszych mają powodzenie te wzory, które znają od swych matek. Młodsze szukają nowości: deski wyciętej ostatniej zimy czy nabitej mosiężnymi gwoździkami lub paskami.

Potem targ, ile jaj czy mąki należy się za odbicie wzoru na takiej długości płótna, aby starczyło na spódnicę. I już dymkarz nałożył kolorem deskę, przyłożył płótno i odbił.

Wieczorem warsztat wraca do worka, a jutro nowa wieś i nowe dymki. I tak aż do piątku. W piątek – koniec pracy.

Dymkarze byli Żydami. Na sobotę wracali do Sambora, Gródka czy Drohobycza.

Technika drukowania deską była ogólnie przyjęta, ale między „*toiles peintes*” we Francji i „dymkami” albo „malowankami” w Polsce zachodzą specjalne podobieństwa. W obu krajach dużą rolę odegrał wzór wschodni. Wiemy, jaką drogą przybył do Francji. Do Polski przyszedł może drogą lądową, wraz z dywanami, pasami perskimi, korzeniami i słodyczami. Tak tam, jak i tu – poza deską o wzorze wyciętym, posługiwano się też elementami metalowymi, jak gwoździe czy paski, wbijając je w deski.

Bo francuska „*toiles peintes*” rzadko była naprawdę malowana, a najczęściej zadrukowana, i tylko czasem uzupełniona motywami malowanymi. Natomiast polska „malowanka” była zawsze – jedynie i wyłącznie drukiem ręcznym.

Biblioteka Polska w Paryżu, archiwum Ludwika Lille, mps, 24.01.1957

## AFISZ W PARYŻU

Kiedyś afisz panoszył się na każdym parkanie, na każdym murze, na którym przeznaczył właściciel nie kazał wypisać: „Nie wolno naklejać afiszy na postawie artykułu prawa itd., itd.”

Ale w miarę czasu, kiedy miasto rozwijało się coraz bardziej, coraz mniej było murów otaczających puste place i coraz rzadsze były parkany broniące dostępu do budowy, bo śródmieście miasta było coraz bardziej zabudowane. Więc murów nie stało, ani parkanów, ale wciąż byli ludzie, którzy chcieli umieszczać afisze i inni chcący żyć z ich umieszczania.

Aż potrzeba zrodziła nowe możliwości.

Oto ktoś pomysłowy przystanął przed takim murem, skazanym na zagładę. I w myśli wziął go do ręki i zwinął w rurę. Tak powstał słup ogłoszeniowy. Słup ten posiadał wszelkie zalety dla ludzi zajmujących się reklamą: podstawa jego zajmo-

wała mało miejsca. Natomiast powierzchnia tego słupa dawała stosunkowo dużą przestrzeń dla naklejania afiszy.

Już z przyczyn natury czysto estetycznej wykończono ten słup daszkiem – niby wieżą jakiegoś zamku. I co, którzy uzyskali pozwolenie miasta, poczęli stawiać te słupy na rogach ulic czy przy chodniku.

Ale z czasem pierwotny entuzjazm dla tych słupów zmalał i ci, którzy na nich kazali wywieszać swe afisze, zauważyli, że ludzie coraz rzadziej zatrzymują się przed ich afiszami.

Równocześnie wdało się w sprawę owych słupów miasto. I w miarę, jak zwiększał się ruch na ulicach, a w szczególności ludzie coraz mniej mieli czasu i coraz bardziej się spieszyli, słupy poczęły być czynnikiem utrudniającym szybkie poruszanie przechodniów.

Także los słupów ogłoszeniowych był prawie że przesądzony. I do dziś utrzymały się tylko nieliczne. I to może jedynie dlatego, że prawa ich właścicieli do zajmowania powierzchni, na której je zbudowano, jeszcze nie wygasły.

Usunięcie tych słupów z ulic miasta nie mogło jednak zabrać afiszy. Afisz musiał dalej istnieć, bo tego chcieli, tak jak przedtem, przedsiębiorcy, którzy ogłaszają w ten sposób swe wyroby, a także drukarze, litografowie i biura reklamy, które z tego afisza żyły. I znowu nadarzyła się sposobność, może nawet lepsza od wszystkich dotychczasowych. Tej sposobności dostarczyła kolejka podziemna – Metro Paryskie. Wtedy afisz pozostawił jakby swe resztki na istniejących jeszcze parkanach, murach i słupach – i zszedł w podziemie.

Pomysł umieszczenia tam afisza rychło okazał się właściwy i celowy.

By się o tym przekonać i to sprawdzić, wejdźmy z jakimkolwiek pasażerem do metra. Pasażer ten zszedł po schodach na którejkolwiek stacji: Etoile Chatelet czy Trocadero; jaki ma najbliższy cel przed sobą i jakie zadanie? Musi odszukać peron, z którego odjedzie. Ale ten peron mieści się zwykle w pośrodku czy na końcu jakiegoś korytarza. Więc nic innego nie pozostaje temu pasażerowi, jak przejść przez te korytarze.

Jaką wtedy pracę wykona: porusza się i równocześnie patrzy. Patrzy na ludzi obok siebie i na ściany tunelu, w którym się znajduje.

Kiedy jego oko spoczęło na ścianie, świadomie czy bezwiednie musi dojrzeć całe szeregi afiszy tam rozlepionych. Afisz jest propagandą gatunku kawy, marki mydła, maszyny do szycia czy pasty do butów. Pasażera, który pewno się spieszy, nie obchodzi w tej chwili ani jedno, ani drugie. Ale wzrok jego patrzy tak długo na ryciny i słowa je objaśniające, jak długo trwa korytarz. Teraz dotarł do peronu. Ale i tu nie zawsze pociąg już nań czeka. Wtedy stoi i patrzy, stoi i patrzy. Znowu patrzy na ludzi obok niego, a za nimi na ścianę, która jest naprzeciw niego. A na tej ścianie są znowu afisze. Te same, czy też inne, które widział w korytarzu.

Już nadszedł pociąg. Pasażer wszedł. Pociąg mija stacje. Stacje mają mury, a na murach – afisze.

Wreszcie nadeszła ta stacja, gdzie nasz pasażer zamierza wysiąść. I znowu są afisze na peronie i afisze na korytarzu, którym on opuści metro. I choć go nie będzie obchodzić ani znak fabryczny mydła, ani pasty, ani marka rumu, ani maszyny do szycia, rowerów lub środka odkażającego – bezwiednie, zanim z tego sam zdał sobie sprawę, wbije się w jego pamięć afisz, który właśnie widział.

I równie bezwiednie, zanim się spostrzeże, dziś, jutro, czy za tydzień przypomni mu się slogan zachwalający marki tego czy innego wyrobu. To słowo, które gdzieś, kiedyś widział na afiszu.

I to jest ich zwycięstwo, tych, którzy robią te afisze. I to jest zwycięstwo i zemsta samego afisza. Zwycięstwo nad nami tak dufnymi i tak pewnymi, że widzimy jedynie to, co widzieć chcemy, dumnymi, że myśl nasza jest jak ogród, do którego tylko ten wejść może, tylko ten, którego wpuścimy.

A tu tymczasem zdawało się nam, żeśmy na te afisze nawet nie patrzyli. Byliśmy nawet przekonani, żeśmy ich nie widzieli.

A przecież wbrew i przeciwko nam – już wiemy: że ta kawa, to mydło czy ten rower ogłaszają się właśnie tak, a nie inaczej.

Biblioteka Polska w Paryżu, mps, b.d.

## Mieczysław LURCZYŃSKI

### O ABSTRAKCJONIZMIE

Wbrew temu, co się ostatnio dość nieodpowiedzialnie pisze o „przyszłościowym” aspekcie abstrakcjonizmu<sup>184</sup>, wiązać go mętnie z jakimś mającym dopiero ujrzeć światło słoneczne nowym wydaniem człowieka i ferując aksjomaty oparte na pisaku, ta gałąź sztuki nie nosi wcale skandalicznego charakteru nowości, ani nie jest wynalazkiem ostatnich lat kilkudziesięciu. Trzeba sobie na wstępie od razu uprzytomnić, że abstrakcjonizm, który jest światem samym w sobie, tak wielkim jak wielki jest dział sztuki przedmiotowej, przejawiał się w przeszłości, żył, ginął i znowu powstawał w coraz to innych częściach globu ziemskiego, niemal tak dawno jak dawno sięgają ślady twórczej pracy ludzkiej. Często drogi jego przejawów biegną obok siebie lub przecinają się kontaktami nie do sprawdzenia, na które jednak wskazywałyby podobieństwa użytych motywów.

Nie tylko w cywilizacjach klasycznych lub w działaniach sztuki, zwanej „prymitywem”, lecz w czasach najdalszej prehistorii zawsze da się wyróżnić dwa wielkie prądy, dwie rzeki, którymi płyną potrzeby artystyczne człowieka. Jeden z nich to wielka żyła twórczości realistycznej i przedmiotowej, druga zaś to prąd abstrakcjonujący, często tylko schematyzujący, często również przy pomocy elementów wchodzących w zakres sztuki abstrakcyjnej wyrażający pewne potrzeby (mistyczne?... magiczne?). Dla owego drugiego prądu ważna była jedynie wewnętrzna koncepcją, pozwalająca odtwarzać to, co byśmy mogli dziś nazywać „duchem” czy też „istotą”, czy też „zasadą”, czy też „naturą” rzeczy, tak jak sobie je wyobrażał przy pomocy użytych środków plastycznych sam twórca. Oczywiście pod warunkiem, iż istnieć będzie jeszcze wspólny język porozumienia.

Formy owego drugiego prądu, abstrakcyjnego, narodzone są niewątpliwie z przejawów życia. Jednak aspekt ich nie jest już tym, co zazwyczaj notuje mózg człowieka na podstawie widzianej rzeczywistości. Są one całkiem odrealnione. W swym wyrazie zachowują jednak pewną siłę sugestii, pewien rytm tajemniczy i zastanawiający, być może narodzony w momencie, w którym rzeczywistość przemieniała się w drzeniu twórczym artysty w ową „materię artystyczną” o wyrazie abstrakcyjnym.

Trzeba dodać również, iż niektóre z tych form, jakkolwiek czysto abstrakcyjne, zachowały w sobie jednak (dla celów religijnych czy psychologicznych) pewne wskazówki, mogące patrzącego zorientować, pomagając mu w tłumaczeniu dzieła na język bardziej laikowi zrozumiały. Tak jest np. często ze sztuką murzyńską Afryki i Oceanii. Inne znowu formy, z czasem pozbywając się zupełnie owych głębszych znaczeń, jakimi, być może, były znaczone z początku, stały się wypowiedzią czysto dekoracyjną, wypowiedzią, z której wygnany został zupełnie wszelki spirytualizm. Taki wypadek zaszedł, wydaje się, ze sztuką mułmańską, będącą zazwyczaj geometryzującym teorem bez duszy i bez tajemnicy.

Zachowane szczątki w jaskiniach neolitu wskazują wyraźnie na podstawy magiczne<sup>185</sup> wykonywanych ówczesnie prac, czy będą to rysunki zwierząt otoczonych zazwyczaj jakimiś hieroglifami znaków, czy będą to rzeczy rzeźbione w drzewie lub kości (laski przywódców, przedmioty rytualne). Już w tej epoce „odrealnienie” form,

ich syntetyzacja są nieraz ogromne – przy jednoczesnej wysokiej artystyczności prac, co skłania do zaniechania przypuszczeń, iż owo „odrealnienie” jest wynikiem nieporadności środków technicznych artysty. Na ogół abstrakcjonizm malowideł jest mniejszy, natomiast często rzeźby bożków zaledwie dają się „odpoznać” w swych formach, znacząc swą czelkoksztaltność najprostszymi rudymentami płci.

W epoce brązu sztuka abstrakcyjna obejmuje już ogromne tereny, krańce, których odnaleźć można w dzisiejszej Anglii (Morbihan) i w Skandynawii (jaskinie Hällristningar-Bohuslän), gdy władanie jej rozciąga się na Hiszpanię, Afrykę Północną z Egiptem i Abisynią, Azję Mniejszą wreszcie.

Epoka brązu i żelaza zapoznaje nas z całym szeregiem ustalonych motywów dekoracyjnych, takich jak spirale, koła (słońce), owale, poziome linie faliste, wszystkie chyba pochodzenia symbolicznego i magicznego, później zaś używane dla celów czysto dekoracyjnych.

Okres ten w Europie posiada pierwszorzędne znaczenie dla przyszłości dużej części naszej sztuki. Razem z innymi napływowymi elementami, które przyniosą ze sobą powstające powiązania komercyjne, narodzi się z nich sztuka celtycka, później zaś sztuka Tène, której wpływy znowuż ujawnią się nawet w epokach historycznych.

Już sam początek historycznej starożytności w Azji Mniejszej daje nam najpiękniejsze przykłady dekoracji abstrakcyjnych. Garncarstwo Luse (3500 lat przed Chrystusem) zdobne jest w przedziwny nadmiar form, w których przedmioty konkretne, zwierzęta, osoby, drzewa, stają się, na skutek stałej schematyzacji, nieomal czystą formą abstrakcyjną. Tak samo garncarstwo Egiptu przeddynastycznego ukazuje nam te same cechy nadmiaru pomysłów i rozwiązań. Ów element abstrakcyjnej i rygorystycznej konstrukcji w kompozycjach rysunkowych ujawni w sztuce egipskiej swe znaczenie po wielekroć, będąc nawet dla czasów nam współczesnych źródłem, z którego chętnie czerpać zechcą artyści. Jeśli chodzi o czasy dawne: czy grecka sztuka „geometryzująca” nie zawdzięcza wiele kontaktom z Egiptem lub Kretą?

Inne znów wielkie centrum, poznane dziś lepiej, to Chiny z ich wazami, w których króluje dekoracja czysto abstrakcyjna linii i form kapryśnych i pokręconych (spiral, fragmentów wypuklorzeźb ozdobnych, przemieszania elementów dekoracyjnych). Tu należy wspomnieć wazy neolityczne Kan-Sou, następnie prace z epoki Chang i Tcheou. Wszędzie dostrzega się formy tajemnicze, dziwne, obciążone siłą niepokojącą i przynoszącą ze sobą konieczność pewnej przemiany wewnętrznych nastawień u widza. Wpływ tej trudnej sztuki odnajduje się wśród prymitywnych ludów całej Oceanii, dokąd zresztą w ten czy inny sposób mogła ona przenikać. Odnajduje się jej cechy również w sztuce Majów Ameryki Centralnej, jak gdyby na dowód, iż argument o pewnych określonych koniecznościach w rozwoju ducha ludzkiego zasługuje na zastanowienie.

Owe rozszerzające się, czy też powstające z wzajemnie niezależnej inspiracji wewnętrznej ośrodki artystyczne sztuki abstrakcyjnej rozkwitną również w Europie. Inaczej pojmą ją Wikingowie, fenomenalnym rozwojem wzbogaci ona świat w sztuce arabskiej Irlandii VI-IX wieku po Chrystusie, echa jej znajdziemy w sztuce Merowingów, skąd prostą drogą przejdzie jako zdobycz dekoracyjna stylu romańskiego.

Dość szeroki nurt sztuki abstrakcyjnej w średniowieczu, warunkowany zresztą mistycyzmem chrześcijańskim, potrzebą tworzenia znaków odzwierciedlających nadzmysłowe, kryje się pod ziemię. Od czasu braci Van Eyck aż do impresjonizmu i jego pochodnych, nurt abstrakcjonizmu zanika, człowiek bowiem ma zbyt wiele do czynienia z tym światem, aby zbyt dużą uwagę zwracać na jego wytłumaczenie. Abstrakcyjne piękno idei platońskich, twierdzenie, że *universalia sunt realia*, nie po-



ciągają artyści. Konkretnie, obiektywizm transcendentálny nie znajduje przeciwnika w subiektywnym, immanentnym świecie wizji.

Przy dzisiejszym stanie wiedzy o sztuce muzułmańskiej trudno, zdaje się, byłoby wyprowadzać wnioski, o ile formy jej, tak abstrakcyjne, uzależnione zostały od tworzywa, które zrodziła epoka bizantyjska, gdzie dekoracja ścienna (również mozaiki) stawała się coraz bardziej schematyczna, przechodząc często, niejako z konieczności, w pełną abstrakcję. Rzecz prosta, nie bierze się pod uwagę samego założenia abstrahującej sztuki muzułmańskiej, płynącego z przepisu natury religijnej.

Wspomniana już poprzednio kultura Majów, będąca sama w sobie tak wieloraka, jak np. kultura europejska, rozwija się i tworzy ogromne centra, których kreacje artystyczne doprowadzone są do apogeum doskonałości sztuki geometryzującej. Ten ogromny dział, mało znany świat sam w sobie, określany bywa w Ameryce zazwyczaj najogólniejszą nazwą sztuki „przedkolumbijskiej”.

Inny świat, poznany już może lepiej, to sztuka murzyńska w Afryce. Jest ona zazwyczaj, mniej lub więcej szczęśliwie, utrzymywana na granicy dzielącej rzeczywistość od abstrakcji. Lecz przez swą sugestywną stylizację, przez swą tajemniczą moc promieniującą, zachowuje ona zdolność penetracji w kierunku sił wewnętrznych człowieka, wzmacniania w nim jego ukrytych właściwości psychicznych. Tragiczna koszmarność niektórych fetyszów, przejawiająca się w ich czystości rytmicznej, w zestawieniach kolorystycznych będących podkreśleniem ekspresji kompozycji, posiada siłę, której często nie potrafią odnaleźć najlepsi rzeźbiarze współczesnej nam epoki. Groza tych niezbyt wielkich figurek, zdających się móc zagrażać człowiekowi, posiada swój wyraz, dla którego trudno jest o inne poza „magią” słowo.

W czasach bardziej nam współczesnych sztuka nieprzedmiotowa występuje na całym świecie, w miejscach najbardziej nawet egzotycznych. Czy będzie to Peru, czy Nowa Gwinea, Fidżi czy Samoa, Markizy czy Nowa Zelandia, Nowa Kaledonia czy Australia, wszędzie widzimy jej siłę i żywotność. I tu nasuwają się powiązania ciekawe, gdy np. niektóre, pokrywające tarcze i wiosła, czysto linearne ozdoby tubylców Australii odnaleźć można w osiągnięciach ostatecznych Klee, dochodzącego do swych wyników drogami intelektualnego przemyslenia.

Jak więc widzimy, wszędzie, gdziekolwiek istniał lub istnieje człowiek, towarzyszy mu konieczność wypowiedziania się poza formami, które może zanotować oko. Czy nazwiemy to potrzebą utrwalenia swych snów, czy marzeń, czy potrzebą zdefiniowania w języku symbolów koncepcji świata, czy potrzebą nachylenia tej koncepcji ku służbie człowieka elementem magicznym i totemu, wszędzie objawia się to również i w postaci form niemających związku z otaczającą nas rzeczywistością. Owo nadzmysłowe, które zdawał się coraz bezwzględniej przekreślać wiek Darwina i Haeckla, materialistyczny wiek XIX, ujawnił znowu w swych doświadczeniach wiek XX. I kto wie, czy owa „wielka niewiadoma”, nagle zawisła jak czarna chmura nad człowiekiem, nie spowodowała tak tłumnego wystąpienia magów, starających się znaleźć odpowiedź w sztuce abstrakcyjnej na dręczącą zagadkę początków i końca bytu. Magów lub szarlatanów — któż z całą pewnością może dziś to powiedzieć?

\*

Słabą stroną abstrakcjonizmu jest niemożność przyłożenia do niego miary krytycznej ludzkiego umysłu. Jest to raczej kwestią wiary niżli samowiedzy, tak u artysty, jak i u widza. Abstrakcjonizm współczesny, wiedząc o tej słabej swej stronie, podbudował i ciągle stara się podbudowywać kierunek swój mocnym intelektualizmem.

Na charakter ten wpływa również nie najmniejszego znaczenia fakt, iż znużenie artysty współczesnego, znużenie odpychające go jakiegokolwiek naśladowania rzeczywistości, jak również pasja poszukiwawcza rozwiązań, legną się przede wszystkim w umysłach najbardziej na te przesłanki podatnych, w umysłach więc przeoranych mocno i spulchnionych dokonanymi pracami, drogą dotychczas przebytą. Dlatego tak delikatna jest pozycja malarzy, którzy zaczynają od abstrakcjonizmu. Zawsze się mogą oni narazić na zarzut ucieczki przed trudnościami.

Abstrakcjonizm dzisiejszy zongluje dialektyką. I to od samego swego początku, od momentu, gdy Wasilij Kandinsky, Rosjanin, odkrył „wymowę” pełniejszą swego obrazu, powieszonego przypadkiem *à l'envers* na jednej z wystaw przy końcu wieku XIX w Monachium. Kto wie zresztą, czy w pewnym sensie nie miał racji. Kto wie, czy płótno, pozbawione swego „anegdotyzmu”, swjej opowieści o świecie zewnętrznym, nie zagrało mocniej swymi wartościami czysto piktoralnymi, wartościami koloru i formy. Dla wielu psychologów malarskich wymowa tego typu może być wystarczającą podniętą, stanowiąc cel sam w sobie. Czym zresztą różni się „znak” koloru i linii od znaku nuty, przelewającej się w odpowiedni ton? Mówi się, że muzyka przedmiotowa jest mniej wartościowa od muzyki czystej, z tą samą chyba słusznością, z jaką podnosi się wartość odrealnionych form w malarstwie. Podkładanie takich czy innych wrażeń pod zespoły dźwięków nie było nigdy uważane za doznanie niepełne czy częściowe. Odczuwanemu heroizmowi dziewiątej symfonii Beethovena odpowiadać może zespół form i kolorów, przynajmniej w odczuciu ich przez pewne psychiki. Ale ostatecznie, jak nie wszyscy odczuwają wzniosłość dziewiątej symfonii, tak nie wszyscy pojmują intelektualny rebus Herbina.

Wymienione powyżej nazwisko Kandinskiego wprowadza nas w początek historii sztuki abstrakcyjnej w wieku XX. To właśnie ten malarz wynalazł „siłę ponadludzką kolorów samych w sobie”, kto wie, czy nie zawdzięczając swego mistycyzmu skrzyżowaniu nihilizmu rosyjskiego z niemieckim otoczeniem faszystowskim od stulecia mglistymi teoriami kanto-heglo-schopenhauerowo-nietzscheańskimi. Mniemanie powyższe zdaje się potwierdzać fakt istnienia u Kandinskiego okresu, w którym malował on ekspresjonistycznie.

Być może, iż za punkt zwrotny w historii abstrakcjonistycznego malarstwa współczesnego wypadnie uważać właśnie ów rok 1896 w Monachium, gdyż, choć nie należałoby przywiązywać większej wagi do namalowania obrazu, który według wyrażenia popularnego „nic sobą nie przedstawia”, pojedynczy ten wypadek pociągnął za sobą cały szereg innych, początkowo u samego Kandinskiego, później u jego prozelitów, zmieniając szybko i całkowicie wiele struktur mentalnych u poszukiwaczy nowego wyrazu plastycznego. Zmianę tę można by jedynie porównać do przemiany, jaka zachodzi w budowie skały przeistaczającej swą strukturę bezpostaciową, amorficzną, na stan krystaliczny. Ta rewolucja, czysto zresztą wewnętrzna, między latami 1896-1910, przynosi w konsekwencji szereg akwael Kandinskiego, zdecydowanie abstrakcyjnych. Zmiana języka u artysty jest, jak twierdzi sam Kandinsky, skutkiem „skrupulatnego doświadczenia duchowego” (*la terme d'une scrupuleuse experience spirituelle*), jakiemu on w tych latach podlegał.

Gdyśmy wreszcie dobrnęli do tego właśnie określenia, określenia o „doświadczeniu duchowym”, widoczne jest, do jakiego stopnia wymierna porównawcza krytycznego umysłu ludzkiego staje z załamanymi rękami, nie znajdując żadnego cyrkla czy miary naukowej dla praktykowania swych mniej lub więcej słusznych prób oceny. Krytyka chce mieć podejście naukowe do zagadnienia, „doświadczenie duchowe” wchodzi raczej w granicę wiary czy szczęśliwej inicjacji w ponadmysłowe.

Wielu pisarzy, szczególnie niemieckich, znajduje upodobanie w porównywaniu dróg dzisiejszej fizyki eksperymentalnej do osiągnięć, jakimi poszło malarstwo w swym rozgałęzieniu abstrakcyjnym. Tak, we współczesnych laboratoriach fizycznych, zajmujących się chociażby rozbijaniem atomu, doświadczenia owe nie mogą już być śledzone okiem ludzkim. Tak samo świat zewnętrzny nie istnieje dla twórcy abstrakcji. Ale w nauce ów świat zewnętrzny osiągalny staje się dla potężnej spekulacji myślowej i, aczkolwiek zupełnie pozbawiony dziś granic, powiększył swą przestrzeń w stosunku do klasycznego mechanistycznego pojęcia świata wieku XIX. Myśl nasza obejmuje obecnie nieporównanie więcej od naszych oczu. Natomiast w stosunku do abstrakcjonizmu, gdzie rządzą takie określenia, jak „immanentnie subiektywny obraz świata”, gdzie wszystko jest usprawiedliwione wewnętrznym przekonaniem twórcy, krytyczna myśl zatrzymuje się na progu wizji odczuć, przeczuć, pozaludzkiej i ponadludzkiej mistycznej wagi kolorów, nie będąc w stanie odróżnić omyłki od prawdy, twórczości szczerzej od szarlatanstwa. Niewymierność nie podlega prawom krytyki.

Masa spadkowa po Kandinskim stała się niepotrzebnym alfabetem form, niepotrzebnym, gdyż oczywiście nikt nie chciał ich naśladować, mając we wnętrzu swym zdolność do przeżyć na własną miarę czy potrzebę. Zasługą Kandinskiego było, iż swym malarskim doświadczeniem źródła owe ukazał.

Romantycznie nowym wydaje się widzom zawsze punkt wyjścia u poszukiwaczy. Dojście do mety zwycięskiej jest już momentem banalnie klasycznym. Przestrzeń przebyta pomiędzy obu punktami jest ową „drogą królewską”, wielbioną przez Malraux. Dla Wasilia Kandinskiego szlakiem królewskim były czasy poszukiwań, aż do osiągnięcia w ostatnich latach pobytu w Paryżu syntezy będącej „cudowną równowagą między formami czystymi a ich zawartością wewnętrzną zawsze żywą” (*équilibre miraculeux entre les formes pures et un contenu iterieur toujours vivant*). Hermetyczny język intelektualistów sztuki abstrakcyjnej widzimy tu już w całej pełni.

Według klasycznego od dawna określenia, sztuka abstrakcyjna, nie przedstawiając nic ze świata zewnętrznego, reprezentuje możliwie najpełniej świat wewnętrzny posiadany przez artystę. Oczywiście zdanie powyższe trzeba brać w jego znaczeniu względnym. Wszyscy bowiem odtwórcy świata zewnętrznego, począwszy od artystów neolitu, a skończywszy na czasach dzisiejszych, podkładali pod ów świat wewnętrzny swą mniej lub więcej świadomą koncepcję wewnętrzną sztuki i mechanizmu świata. Jednych i drugich różni właśnie owo odrzucenie przedmiotowości, ograniczającej czy pętającej język wypowiedzi plastycznej.

Abstrakcjonizm współczesny tym, być może, różni się od swych poprzedników, iż motyw zewnętrzny zaginał w nim nawet jako pretekst i że dzieło abstrakcjonistyczne zawiera jedynie elementy czysto pikturalne, pojmowane same w sobie jako jedyny środek wypowiedzi (np. taki a taki kolor, taki refleks, taka linia). Przy takim podejściu do sztuki abstrakcjonistycznej, nasuwa się tylko jedna trudność — trudność wyboru między nieskończonością form istniejących poza granicą otaczającą kręgiem rzeczywistość wizualną, nawet tę ekspresjonistyczną czy surrealistyczną. Nieskończona możliwość układów przypomina tu żywo bodaj równie nieskończoną możliwość układów przy grze w szachy, grze, której podstawy jednak opatrzone są mocną i zrozumiałą ogólnie strukturą zasad, gdy tymczasem zasady abstrakcjonizmu są językiem hermetycznym każdego artysty, językiem, którego przyjęcie leży jedynie w sferze dobrej woli widza i odbiorcy. W warunkach tych jasne staje się, do jakiego stopnia szarlatanizm wielu artystów wspierany jest być może przez snobizm odbiorców.

Każdy artysta godny tej nazwy żyje w permanentnej rewolucji przeciwko swemu własnemu stylowi. Rewolucja abstrakcjonizmu współczesnego nie jest jednak tylko zmianą stylu, jest czymś więcej, jest być może próbą rzucenia się głową na dół we wszechświat, istniejący obok naszego wszechświata. Przedsięwzięcie karkołomne, wspaniałe przez swą straceńczą pasję, prowadzącą niechybnie... ku śmierci. Lecz w iluż wypadkach jest to Jules Verne'owy aerostat... doskonały do czarowania młodocianych widzów?

„Życie” 1953 nr 48(336)

## WŁOCHY ZACZYNAJĄ SIĘ POD PARYŻEM

Miałem jechać przez Nancy, ale wybrałem mylną drogę, więc pierwszym etapem stało się Provins, miasto niestety zbyt bliskie Paryża, aby sięgnąć po scepter należny centrum turystycznego ruchu.

Jest w tym starym, dzisiaj uśpionym wśród falistych powierzchni pól grodzie czar, jaki ma np. nasz Łowicz czy Płock lub Piotrków. Przeszłość jest w Provins wszystkim. Śpi ona w nazwach, widoczna jest w murach obronnych, w kościołach, w gospodarskich zabudowaniach miasta. Szczególnie jednak w nazwach. Tak na przykład stara wieża „*tour de Cesar*”, posiada rodzaj cylindrycznej podstawy z kamienia, która do dziś nazywa się z ironią „*Pate-aux-Anglais*”, ciastem Anglików, gdyż Anglicy po zdobyciu miasta... w roku 1432 wzmocnili ową skarpię systemem obronny wieży. Ironia, której żądło przetrwało ponad 500 lat... Pełen zazdrości przyglądałem się ponurej budowie o stożkowym ściętym w rodzaju kapiszona szczycie i złośliwie wąziutkich oknach. Gdyby tak u nas narastała przeszłość, ileż więcej byłoby podstaw dla wyważenia tego, co z taką lekkomyślnością często nazywa się patriotyzmem!

Lecz główną przyczynę chwały Provins stanowi fakt, iż tu zaczynała się sławna ongi Szampania, znana w średniowieczu ze swych międzynarodowych dorocznych targów. Rzadko w Provins, głównie odbywały się one w Troyes. Historia narodzin owych targów stanowi przygodę wielce romantyczną. Związana głównie z Wenecją, sprawiła, iż odcinkowi temu dałem tak przekorny tytuł, gdyż, jak wiadomo, do włoskiej granicy trzeba jechać z Paryża około tysiąca kilometrów.

Na początku była sól. Sól, której i tylko której nadmiar posiadała Wenecja, oblana błękitem wody, ocalona z pogromu przez wybór lagun jako miejsca ucieczki, niewiedząca, w którą stronę obrócić oczy, aby zdobyć podstawy swego ekonomicznego bytowania. Oczy te jeły zezować od razu w dwie strony. Ku Bizancjum, do którego zwrócono się po opiekę, i ku Lombardii, gdzie barbarzyńscy zdobywcy ucztowali bez soli.

Jednak kilkadziesiąt lat upłynęło nim Wenecja, pośrednik między Bizancjum (a więc rynkami tajemniczego Dalekiego Wschodu) i Europą śródziemnomorza porosła w zdobyty handlem dostatek. I wtedy, gdy mocna, od Posejdoną przejąwszy trójzęb władania nad wodami, oglądała się za dalszą rozbudową swego handlowego, pośredniczącego chętnie, imperium, przyszedł drugi *coup de theatre* – Pieczyngowie, których podboje za jednym zamachem odcięły drogę towarom Flandrii, zdążającym poprzez Bałtyk ku spławnej Wołdze, Donowi i Dnieprowi, skąd zabierano je na Daleki Wschód.

Poszukując innych możliwości dla sprzedaży swych płócien, miasta Flandrii zwróciły się do Wenecji, proponując jej kupcom spotkanie we francuskiej Szampanii.

A że imperium bizantyjskie, zaangażowane w wyczerpujące walki (skutek rozkładu imperium chińskiego), na swej granicy wschodniej poświęciło flotę swą na rzecz woj-ska pieszego, Wenecja, posiadając monopol na statki, upiekła za jednym zamachem dwie pieczenie. Wykorzystując sytuację, sprowadzała do Szampanii kupowane na targach wschodnich towary, stanowiące luksus czasów najgłębszego upadku ekono-micznego Europy, okresu gospodarki domowej, niewolnictwa, ekonomii ekstensywnej, produkowania tylko na własne potrzeby.

W ten sposób Wenecja, nie marząc nawet o tym, kładła pierwsze podwaliny pod budowę odrodzenia w Europie. Chęć bowiem posiadania rzeczy dziwnych, rze-czy luksusu, rzeczy radości życia, pobudziła krew uspionych snem średniowiecza społeczeństw. Dla zwiększenia produkcji stwarzano nowe formy egzystencji, uwalniano niewolników, by na czynszu, widząc możliwość własnego zarobku, pracowali wydatniej, dawano prawa mieszczanom, podnoszono rzemiosło, zakładano warsz-taty. Ewenementem dorocznym (o większym znaczeniu niż dzisiejsze wystawy światowe) były właśnie owe targi szampańskie w Troyes.

Wenecja sprowadzała głównie korzenie, wśród których ważną rolę grał pieprz, owa kokaina wieków średnich, następnie kamienie szlachetne i półszlachetne, jedwab w tysiącu postaci, a z którego będzie się szyło dosłownie wszystko, począw-szy od koszuli, a skończywszy na okryciach ścian. Sprowadzała lecznicze środki. Sprowadzała olejki i barwniki. Wreszcie sprowadzała cudowny ałun do utwierdza-nia farb na materiałach, ałun, którego zakup u Wenecjan stanie się od początku XV wieku grzechem śmiertelnym, gdyż papież w posiadłościach swych odkryje złoża tego minerału.

Pobieżna przechadzka po Troyes pozwala dostrzec, iż miasto jest osędziałe od starości. Co krok spotyka się domy wyrzuszające się coraz bardziej z każdym pię-trem, krzywe, pochylone w sposób najfantastyczniejszy, reumatyczne, w garbach. Kościołów bez liku, spadek po wiekach żarliwej wiary. Panuje wszechwładnie go-tyk, kościoły renesansowe mają charakter młodzików. Wszędzie mieszczaństwo za-siedziało, bogate, zasobne w pieniądze, przebudowuje, upiększa, modernizuje. Nie można przejść, nie można przejechać autem, tyle prac jest w toku, tyle ulic jest roz-grzebanych, tyle maszyn pracuje nad nawierzchniami.

Słyszałem wiele o katedrze w Troyes, śpieszę więc prosto do niej. Czeka mnie rozczarowanie. Przysadkowatość budowli, przeciw gotyckiej, razi. Wrażenie ujem-ne potęguje zniamięnienie różnorodności zastosowanych w budowie stylów. Oszczędność zwichnęła prace, jedyna wieża, pozbawiona swej strzały, przypomina smutny kikut grożący miastu przekleństwem za niewczesne skąpstwo. Dobił mnie widok statuy Joanny d'Arc. Ustawiona na przedkatedralnym placu jest tak banalna, iż oglądanie jej wzbudza uczucie smutku. A przecież to Joanna odbiła Troyes Anglikom, przy-wróciła miastu wolność. O, niewdzięczne serca obdarzonych największym w świecie darem Bourgeois!

Gdy wyjeżdżam, czerwona zorza zachodu znaczy się na niebie. Jak zwykle o zmierzchu smutek przenika krajobraz. Posępnie wygląda ludzka dola, egzysten-cja mieszkańców na mijanym właśnie przedmieściu o szarych domach i zaropiałych brzydota podwórzach.

„Tydzień Polski”, 9.03.1963

## Kajetan MORAWSKI

### MALARSTWO JÓZEFA CZAPSKIEGO

W paryskiej galerii sztuki Bénézita, zaliczanej do najpoważniejszych na prawym brzegu Sekwany, odbywała się w czerwcu b.r. wystawa<sup>186</sup> obrazów i rysunków Józefa Czapskiego. Zwiedzili ją wybitni krytycy, przychodzili dyplomaci i turyści zagraniczni, stawili się liczni polscy i francuscy admiratorzy talentu popularnego, choć kurczowo stroniącego od popularności artysty, jednego z tych starych paryżan, dla których Sekwana nigdy nie przestała wisłaną połykiwać się falą.

W końcu długiej wędrówki po różnych frontach bojowych i obozach nieludzkiej ziemi wrócił Czapski w r. 1945, osiwiwały i trochę zgarbiony, na dawny szlak przecinający stolicę Francji od Montmartre'u do Montparnasse'u. Znów przechodniom przypomina sylwetką fizyczną wieżę Eiffel, sylwetką duchową – starego Cézanne'a czy młodego Malraux. Nade wszystko słowem gorącym nie przestaje przypominać im Polski.

Czapski – pisarz, Czapski – malarz, Czapski – jedyny oficer pułku ułańskiego, który w klapie zawsze zbyt obszernej lub zbyt obcisłej marynarki nie nosi wstążeczek, świadczących o zdobytych na polu walki odznaczeniach bojowych, nienawidzi wszystkiego, co w języku potocznym zwie się propagandą. Może właśnie dlatego jest propagandą polskiej we Francji czołowym atutem. Gdy mówi, gdy pisze, gdy maluje, wzrusza siebie i innych. Polacy rozumieją, że niczym „*campanile*” przy włoskiej katedrze, związane z nią architektonicznie, a jednak odrębne, wznosi się w Maisons-Laffitte obok przybytku „Kultury”, w którym inni arcykapłani odprawiają swe gusła. Dla niewtajemniczonych Francuzów jest polskiej kultury i „Kultury” symbolem i wcieleniem.

Publiczność paryska ma gusta kapryśniejsze od warszawskiej. W Warszawie wzbudziła zeszlatoroczna wystawa<sup>187</sup> Czapskiego entuzjazm. Po socrealistycznej posusze, w nastroju buntu przeciw narzuconym szablonom, witano ją jako wyraźne barwami namiętne wyzwanie prawa do odrębności twórczej artysty. W Paryżu wywołały te same tragiczne wizje malarskie zastanowieniem. Równie ponury, choć zupełnie odmienny Bernard Buffet stylizuje tragedię. Dla tego właśnie jest strawny i pokupny. Bezpośredniość i szczerłość indywidualisty Czapskiego wyłącza stylizację. W każdym obrazie obnaża jakiś najpospolitszy wycinek życia – i siebie samego.

Gdy około połowy 20-lecia najechali Polskę powracający z pracowni Pankiewicza kapiści i osłaniając się jak tarczą różnobarwną paletą zaczęli ogromnym pędzlem mieszać w bajorku rodzimej sztuki, lubiłem ich drażnić, mówiąc, że całe ich nowatorstwo polega na malowaniu tak jak dziesięć lat wcześniej malowano w Paryżu. Była to oczywista i zresztą świadoma niesprawiedliwość. Wwieźli przez szlabany graniczne nieprzewidziane w taryfie celnej towary, światło, kolor, oraz jak zwykle, nierównomiernie rozdzielony talent. Najpełniejszym wśród nich artystą wydał się wówczas Zygmunt Waliszewski. Ceniłem wysoko ich dalszych powinowatych, Tytusa Czyżewskiego i Wacława Taranczewskiego. Ze ścisłego ich grona interesowali mnie najżywiej dzięki osobistym, rodzinnym i przyjacielskim powiązaniom, Tadeusz Potworowski i Czapski.

Przyjemnie jest wspominać z wyrozumiałością popełnione niegdyś przez siebie samego pomyłki. Potworowskiego uważałem za świetnego dekoratora. Szmaty, papy, skorupy nabierały w jego palcach nieoczekiwanych kształtów i blasku. Z każdego śmietnika umiał wyczarować pałac zaklętej królowej, każdy zaciek na ścianie przetwarzał na fresk ozdobny. Gdy stawał przy sztalugach, odmieniał się zupełnie. Zimny i kostyczny dobierał kolory jakby na złość sobie i innym. Powtarzając się często monotonna liliowo-różową tonacją mroził i nużył bardziej niż przekonywał.

Po wojnie, w której toku słyszałem o jego bujnych, ale niezwiązanych ze sztuką przygodach, zaszedłem do jego londyńskiej pracowni z taką samą jak dawniej przyjaźnią i wyniesioną z wielu minionych wystaw nieufnością. Zdumiałem się, nie, gdy mi powiedział, że obejmuje katedrę w szkole sztuk pięknych w Bath, ale gdy mi pokazał swe płótna. Miałem przed sobą dorobek dojrzałego artysty, operującego bogatą gamą jędrnych i soczystych kolorów, równie pewnego w ich układzie, jak w kompozycji obrazu. I przynajmniej w tym okresie — bo nie wiem, jak dzisiaj maluje — nie poszedł po drodze właśnie dla niego chyba najłatwiejszej, wiodącej prosto od dekoracji do abstrakcji.

Drodze, o której źle nie myślę, ale u której szczytu znajdujemy równie dobrze dywany wschodnie i piękne majoliki w arabskich pałacach i meczetach jak obrazy niefiguratywne, wypełniające ściany większości snobistycznych galerii w Paryżu czy w Londynie. Nawiasem powiedziawszy wydaje mi się nieraz, że z malarstwem niefiguratywnym rzecz się ma trochę jak z muzyką murzyńską. Urzeczeni ich nowością, odkrywcy zapominają, że nie są ani świeższe, ani bardziej oryginalne od form ekspresji artystycznej, do których przywykliśmy, a tylko rozwijały się przeważnie poza naszym grecko-łacińskim, chrześcijańskim i po prostu europejskim kręgiem kulturalnym.

To samo, co przed wojną raziło mnie u Potworowskiego, pociągało mnie u Czapskiego. Wśród kapistów nie należał Czapski wtenczas do najlepszych malarzy, był na pewno jednym z najlepszych kolorystów. Płótna jego tryskały światłem i barwą. Pamiętam jego kwiaty i pejzaże na ścianach warszawskiego mieszkania mojej ciotki Kazimierzowej Morawskiej, pamiętam jego groteskowe wnętrze tramwaju i autoportret w żółtym szlafroku na ostatniej bodaj w tamtych czasach wystawie. W tych wibrujących jasnych plamach, często o przewadze ciepłych, czerwonych i pomarańczowych tonów, odbijała się radosna, młoda, ujmująca nawet, gdy nieporadna, malarska awantura.

Przerwała ją jesień 1939. Obóz sowiecki, długie poszukiwania wymordowanych w Katyniu towarzyszy broni i niewoli, potem kampania włoska w szeregach 2. Korpusu, zostawiły w malarskim szkicowniku Czapskiego niewiele śladów. Bił się lub pisał. Czasem tylko jakaś przypadkowa rysunkowa notatka zabłąkała się na marginesie pośpiesznie i nieczytelnie kreślonych zapisków. Dopiero gdy zdjął mundur, gdy po równi z nami wszystkimi wyrzucono go jak niepotrzebny balast za burtę zwycięstwa, gdy trzeba było uciekać od samego siebie, od własnych wspomnień i własnej, choć wspólnej niedoli, gdy dostrzegł, że jedyne, co się nie zmieniło, to ta sama co za młodu ledwie uchwytna a drgająca kolorami tęczy mgła paryska — stanął przez jakimś narożnym bistro i zgrubiałymi, odwykłymi palcami narysował sylwetkę siedzącej przed barem od czasów Toulouse-Lautreca dziewczyny. Nie miał jeszcze farb, więc tylko kilkoma hieroglifami zaznaczył u boku, jak się jej granatowa spódnica i czerwona bluzka odbijają w kasztanowym pseudomahoniu.

Odtąd zaczął znów malować. Po każdej wycieczce na miasto przynosił do pracowni serie szkiców, z których się wykluczył miały obrazy. Patrząc na pierwsze z nich,

trudno było czasami opędzić się pytaniu, jaki w kształtach jego postaci, w zaskakujących, a nie zawsze przekonywających skrótach perspektywicznych, jest udział świadomej deformacji, a jaki zwykłego błędu rysunkowego. Ale zastanawiała w nich pasja, prawie zaciekłość malarza, który poprzez kłębiące się reminiscencje różnych szkół, stylów i manier, poprzez własne niedomagania, niedouczenia i zwłaszcza oduczenia, szuka osobistej, oryginalnej wypowiedzi artystycznej.

Dziś, po 12 latach, wolno o tym mówić bez krzywdy dla Czapskiego. Ostatnia jego wystawa świadczy o równoległym z pogłębieniem wizji malarskiej pełniejszym niż przed wojną opanowaniu formy. Z wytrwałym uporem wypracował i ulepszył stanowiące niewidoczny, ale konieczny szkielet każdej twórczości umiejętność techniczną i rzemiosło. Rozwinął zaniedbany, choć wrodzony talent rysunkowy, ucieczka przed banałem i akademizmem przestała mu służyć za wymówkę osłaniającą potknięcia lub niezgrabstwa. Wręcz przeciwnie, ostatnie jego szkice ołówkiem, piórkiem, kredą zadziwiają pewnością i śmiałością linii, najwięcej zyskują uznania i — nie tylko ze względu na niższe ceny — najłatwiej znajdują nabywców. Także w obrazach olejnych, choć w tym punkcie nie sprzeniewierzył się Cézanne'owi i kapistom i nie przestał formy budować kolorem, podkłada solidną kompozycję rysunkową pod najważniejszą dlań kompozycję kolorystyczną.

Na zaproszeniach na wystawę Czapskiego umieścił ktoś bardzo mądry, a więc zapewne jego siostra Maria, motto z *Rzeczy o wolności słowa* Norwida. „Są, którzy uczą, iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne... Poezja ta, co ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów nie suchych i czeka na wdzięczne — nie należy do mojej kompetencji”. Czapski nie czeka na wdzięczne, nie szuka powabu. Brzydota, nie ładność stanowi dlań surowiec, z którego wytapia się piękno. Jest gwałtownie, bezkompromisowo szczery, widzi, myśli i czuje barwami. Te cechy decydują o jego sztuce. Maluje dla siebie, nie dla nas. Czasem mam wrażenie, że każda jego martwa natura, każda jatka rzeźnicka czy baba w pustym teatrze jest wyznaniem i autoportretem.

Czapskiego obserwacje malarskie „rzeczy suchych i niewdzięcznych” graniczyły zawsze i graniczą nadal z groteską. Ale po wojnie humor jego, zaprawiony rozpaczą, nabrał barwy czarnej. Obrazy jego nabrały jej także. Ściemniały jak jego spojrzenie na świat. Ponurą beznadziejnością odstraszały nieraz nawet tych, co je szczerze podziwiają. Najbardziej przeżyty i poszukujący kontrastów burżuj, choćby snobizm skłonił go do zawieszenia Buffeta nad bufetem, nie będzie meblował swej bawialni katafalkiem.

Trudno artystę, zwłaszcza tak subiektywnego, tak namiętne zrośniętego ze swym dziełem, namawiać do odstępstw od swej wizji, do sprzeniewierzenia się sobie samemu. Trudno również nie dostrzec paradoksu w jego rozwoju. Wiara w kolor, jako najpełniejszy wyraz artystycznego odczucia, doprowadziła Czapskiego po latach do używania tych samych barw brunatnych i czarnych, które przez radosną młodość tępił jako brudne sosy przedimpresjonistycznego okresu.

Życzenie me, by ponownie rozjaśnił swą paletę, sięga więc poza czysto estetycznymi kategoriami wykreślone szranki. Rozjaśnił, nie zubożył. Bo wygnaniec, gdy powróci do utraconego raju, choć zaśmieją mu się znowu blaski i kolory, nie przeoczy już czerni wśród kwitnących krzewów. Dojrzy, jak na zielonej murawie rysuje się cień, co pada od drzewa wiadomości dobrego i złego. I jak go wieczór pogłębia i wydłuża.



Andrzej NAKOV

## WENECKIE KONFRONTACJE

Wenecja jest nie tylko miastem oszałamiającym pięknem minionych wieków, ale i aktywnym ośrodkiem sztuki współczesnej. Wielka fundacja Giorgio Cini i niezliczona ilość mniejszych, ale nie mniej ważnych instytutów naukowych stwarzają solidną bazę dla kilku manifestacji artystycznych o światowym zasięgu: oprócz głośnego festiwalu filmowego odbywa się tam bardzo ważny festiwal muzyki współczesnej (z aktywnym udziałem polskim), przeróżne konferencje i sympozja poświęcone sztuce dawnej i nowożytnej, a przede wszystkim co dwa lata słynna retrospektywa współczesnej plastyki – tak zwane „Biennale Internazionale di Venezia”.

Siedemdziesięcioletnia tradycja i wysokie wymagania jury sprawiły, że wystawa ta stała się niejako barometrem sztuki współczesnej. Wystarczy wymienić nazwiska Braque’a, Moore’a, Chagalla, Matisse’a lub Caldera, którzy w latach 1948–52 otrzymali pierwsze nagrody, aby mieć obraz wysokiej jakości tej manifestacji artystycznej. Nie będzie przesadą, jeżeli powiemy, że dzisiaj nagroda wenecka jest najważniejszym wyróżnieniem dla artystów naszych czasów. Ostatnia Biennale ujawniła, niestety, negatywne strony tej stylizacji; z uwagi na znaczenie tej nagrody nacisk rozmaitych potentatów handlu obrazami spowodował, że często wartości estetyczne zeszły na drugi plan. Gdyby zaledwie 10 procent opowiadanych plotek było prawdą, to i tak źle się działo na tegorocznej wystawie. Złośliwi mówią, że jury wybrnęło wyjątkowo sprytnie z tej giełdy handlowej – przyznając pierwszą nagrodę artyście, któremu nikt tego nie zazdrości, jako że „to nie artysta, a po prostu technik”... Dostał ją młody Argentynczyk, Julio Le Parc, pracujący od kilku lat w Paryżu. Jego kompozycje optyczne poruszane są za pomocą elektrycznych motorków i ruch elementów powoduje pewnego rodzaju fikcyjne kompozycje świetlne. Pomysł ten był już zrealizowany na październikowej paryskiej Biennale w roku 1965. Wtedy grupa „Recherches d’un art visuel” z galerii Denis René zajmowała swoimi podrygującymi płytami i świetlnymi kulkami kilka sal w Musée d’Art Moderne de Paris. Wywołało to rozbawione zainteresowanie publiczności, ale nikt nie dopatrywał się tam głębszych walorów artystycznych. Sam Le Parc był mocno zaskoczony, gdy oznajmiono mu, że dostał główną nagrodę na 33. „Biennale Internazionale di Venezia” i to w dodatku w dziale malarstwa. Czy jest to malarstwo? Osobiście mam ku temu uzasadnione, jak mi się wydaje, wątpliwości, ale pomijając sprawy klasyfikacji, uważam prace Le Parca za ciekawy eksperyment. Jego niezaprzeczalne osiągnięcia w dziedzinie pewnego poetyzowania obrazu świetlnego poprzez ruchomość nie ulegają chyba wątpliwości. Niemniej sądzę, że sztuka nie składa się tylko z eksperymentów. Warto przypomnieć sobie niezliczone przykłady artystów niszczących szkice i niezupełnie zrealizowane płótna. Z tej perspektywy decyzja jury w Wenecji jest krokiem bardzo ryzykownym; odchodząc od tradycji „dzieła sztuki” (aby nie użyć tak strasznego dzisiaj słowa *chef d’œuvre*), kieruje się ona ku eksperymentowi. Czy chcąc być pełną awangardą (w sensie czasowym), decyzyja ta nie traci na wartości ponadczasowej (gatunkowej)?

Le Parc stanowił jednak małą część problemów tegorocznej wystawy. Przede wszystkim uderzał widza pewien uniformizm malarzy, którzy w pogoni za nowościami stali się niewolnikami pewnych mód. W tym roku wyraźnie się zarysowały dwie tendencje: *pop art* i *op art*. *Op art* zalewał (a raczej „organizował”) ściany w pawilonach najprzeróżniejszych krajów. Niepodobna było odróżnić Jugosłowian od Brazylijczyków, Włochów od Szwedów. Wszędzie te same wariacje, którym już brak świeżości i różnorodności. Brak im przede wszystkim tej siły plastycznej i charakterystyki materii, którą posiadają do dzisiaj kompozycje twórcy tego kierunku – Vasareliego. *Pop art* z kolei przeżywał też swój smutny kryzys. To, co frapowało dwa lata temu, w collagach amerykańskiego „gniewnego beatnika” Rauschenberga stało się dzisiaj receptą dystrybuowaną na całym świecie, chciałoby się powiedzieć, przez powielacze. Ciekawe by było zastanowić się głębiej, co oznaczają dzisiaj obrazy młodego artysty Otero z Wenezueli, który używając tej samej techniki, „protestuje” przeciw biedzie własnego kraju, a dwa lata temu Rauschenberg „protestował” przeciw bogactwu Nowego Yorku. Czy jest to upadek *pop artu*, czy po prostu przejście do innego rejestru? Znając dobrze koleje losu socrealizmu, możemy na tych dwóch przykładach zastanowić się nad symboliką dzisiejszych stylów. W dobie obecnej artyści „zaangażowani” bardzo często łączą treść z formą, uważając tę ostatnią za integralny składnik koncepcji „socjalnej” ich dzieła. Powstaje też pytanie, czy dzisiejsze nowinki stylistyczne nadają się do wyrażania tak przeciwstawnych treści, czy też w dobie ogólnej specjalizacji mechanicznej sztuka plastyczna wytwarza również swoje „specjalistyczne” style – jeden od kuchni, drugi od tkanin, trzeci od polityki. Zadałbym wtedy pytanie: a który od Sztuki?

Wśród ekspozycji narodowych Włosi bez żadnej skromności wysunęli się na czoło sześćdziesięcioma salami. Nawet w katalogu (alfabetycznym) zarezerwowali sobie z góry pierwsze miejsce. Niemożliwe jest systematyczne omówienie tego pawilonu, ale mimo różnego poziomu poszczególnych sal, mało jest dzisiaj krajów, które mogłyby z powodzeniem wystawić jednocześnie taką dużą ilość twórców, bardzo często na dość wysokim poziomie. Nagrodę narodową Włosi przyznali Lucio Fontanie, którego ekspozycja w ramach „Biennale” niestety była bardzo słaba. Znamy dobrze jego płótna z wystaw galerii Jolas na bulwarze Saint-Germain w Paryżu, ale w Wenecji Fontana pokazał zespół, którego ambicje „superawangardowe” obniżyły znacznie wartość estetyczną. Brakowało temu zestawowi (jak zawsze, ciętych nożem płócien) tej słynnej delikatności kolorystycznej cięć, ponieważ... wszystkie obrazy były całkowicie białe. Najlepszą włoską inicjatywą były dwie retrospektywy: Boccioniego i Morandiego. Pokaz dzieł Boccioniego nie był bardzo udany, ponieważ zdecydowano się na pewnego rodzaju kompromis między koncepcją historyczną i czysto stylistyczną. Za mały nacisk położono na aspekt rzeźbiarski temperamentu artystycznego inicjatora szkoły futurystów. W rezultacie pokaz był karuzelą tych samych tematów z różnych dat życia artysty, co nie pomagało publiczności do wyrobienia sobie jasnego pojęcia o osobowości twórczej tego wielkiego nowatora sztuki „kinetycznej”. Znacznie korzystniej wypadła ekspozycja Morandiego. Historycznie rzecz biorąc, utrafili Włosi na właściwy moment urządzenia tej wystawy, gdyż dzisiejszy widz jest bardzo wrażliwy na delikatną poezję martwych natur Morandiego. Stanowiły one jaskrawy kontrast z całą jarmarczną nieco krzykliwością *op artu*. Chwile spędzone wśród obrazów tego *petit maître’a* były dla mnie wyjątkowo odświeżające. Zastanawiałem się, czy klasyczna kompozycja tych martwych natur i pejzaży może być świetną szkołą warsztatu malarzkiego dla młodych artystów, szukających rozgłosu byle wymysłem, często bardzo lekkomyślnie rzuconym na płótno.

Wśród wielkiej ilości komercyjnej abstrakcji, nowej figuracji i taniego surrealistycznego, dobre wrażenie robił pawilon hiszpański. Ciekawe płaskorzeźby z ciętej blachy Amadeo Gabino pokazały spokojnym opanowaniem przestrzeni i pięknym jednolitej materii, że Hiszpania posiada dzisiaj oprócz bardzo dramatycznej szkoły abstrakcyjnych malarzy imponującą poziomem warsztatowym grupę rzeźbiarzy. Zwraçały uwagę bardzo ciekawe rysunki Japończyka Masuo Ikedy. Których „intelektualna” kreska łączy tradycję europejskiego surrealizmu z mentalnością japońskiej tradycji graficznej. Całokształt produkcji angielskiej wykazał dobitnie, że Wielka Brytania posiada dzisiaj już pokaźną ilość młodych i utalentowanych twórców na poziomie światowym. W małym, ale pięknie urządzonym pawilonie Stanów Zjednoczonych pokazano czterech malarzy: Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein i Jules Olitski. Mimo różnorodności stylu robiło tam duże wrażenie dobre rzemiosło, poparte wysoką klasą koncepcji estetycznych. Można śmiało powiedzieć, że amerykańska sztuka wyszła już z okresu pionierskiego. Dzięki szerokiej akcji muzeów, galerii obrazów i uniwersytetów została stworzona solidna baza estetyczna, której szeroki zakres jest ważnym zapleczem dla młodych twórców. Stany Zjednoczone przestały być pustynią z oazami, ale staj się powoli krajem posiadającym liczną grupę artystów o nieprzypadkowych gustach. Istnieją też dobre szkoły artystyczne, w jednej, z których właśnie wykłada Helen Frankenthaler. Nawet typowo amerykańska agresywność swoich jednokolorowych kwadratów utrzymuje Ellsworth Kelly w stylu szlachetniejszym, niż można było tego się spodziewać kilka lat temu, a Roy Lichtenstein mimo swojej upartej manii „komiksowej”, odważył się na czystą abstrakcję (ciągle w tym samym stylu).

Z krajów obozu socjalistycznego wybijały się na czoło czysto malarskie wystawy ZSSR i Rumunii. Rumuni zdecydowali się na dość ryzykowną koncepcję, poświęcając cały pawilon jednemu twórcy. W wypadku malarza Ion Tuculescu jest to posunięcie zupełnie uzasadnione i wydaje mi się, że mimo dużej ilości powtarzających się motywów, retrospektywa tego artysty osiągnęła oczekiwany rezultat, pokazując na przykładzie jednego twórcy całą tradycję malarską tego kraju i jednocześnie korzenie nowoczesnej szkoły, którą, mam nadzieję, że za 2 lata obejrzymy na następnej „Biennale”. Tuculescu to prawdziwy malarz, który umiał włączyć do własnego stylu elementy folkloru rumuńskiego (chciałoby się sprecyzować: transylwańskiego) i jednocześnie wyjść z tej bazy poza ciasny krąg „folklorystyczny”. Ten pewnego rodzaju Bartok malarstwa rumuńskiego czuje materię w sposób bardzo indywidualny, *la pate* jest zdecydowana i soczysta, a światło promieniuje radośnie z jego delikatnych pejzaży. Dla Iona Tuculescu problem dogmatyki jednego określonego stylu nie istnieje — przechodzi on z wielką łatwością od poetyckiego realizmu ku pełnej abstrakcji. W latach 1955–57 abstrakcja śmiało wkracza w zasięg jego techniki i jest jakoby jego naturalnym odkryciem, konsekwencją własnego rozwoju twórczego. Data ta daje trochę do myślenia, gdyż znamy bardzo dobrze, co się w tych latach działo w sąsiednich krajach. Czy w perspektywie pewnych zagadnień socjalno-kulturowych ewolucja tego malarza jest czystym przypadkiem?

Największą rewelacją dla mnie był pawilon sowiecki. Po smutnych wspomnieniach sprzed dwóch lat zostawiłem go sobie na koniec tego ogromnego maratonu optycznego. Pełen rezerwy i sarkazmu wchodziłem po schodach śmiesznej willi w stylu „socjalistyczno-kolonialnym” (Soczy i td.), spodziewając się znowu zobaczyć żałosne wysiłki rzeczników socrealizmu. Byłem miło zaskoczony, widząc środkową salę malarstwa. Po raz pierwszy od kilkunastu lat Związek Sowiecki posłał do Wenecji prawdziwe obrazy, a nie slogany polityczne. Można śmiało powiedzieć, że rosyjskie malarstwo obudziło się po koszmarnym śnie żdanowizmu. Obrazy przed-

stawały ciągle jeszcze robotników pod fabryką, Lenina, Swierdłowa i młodych sportowców, ale nie były to ciągle te same bezmyślne ludzkie maszyny „radosnego społeczeństwa socjalistycznego”, patrzące „z wiarą w przyszłość”, nie były to wzory „bohaterów pozytywnych”, a po prostu ludzie użyci, jako temat do malarskich dzieł. Malarstwo to zdaje się emancypować z kręgu doktrynerstwa politycznego, pozostawiając je na szczęście „Komsomolskiej Prawdzie”. W portrecie Szostakowicza Serebrjannyj stara się odnaleźć pewne nowe właściwości materii malarskiej, szukając światła, które nie zatrzymuje się tylko na powierzchni, a rozdrabnia fakturę, analizując ją i stara się rozłożyć na składniki chromatyczne. W rezultacie powstaje pewnego rodzaju ziarnistość materii, co jest jakby przejściem do innego rejestru, zapożyczeniem z „burżuazyjnej” techniki. W tych poszukiwaniach zbliża się on do Dymitria Żylińskiego. U Serebrjannego widać poza tym szeroką kulturę plastyczną; zna on z pewnością Mondriana, którego wiernie naśladuje, organizując przestrzeń podobnymi schematami geometrycznymi. Obraz „Młodzi sportowcy kadry narodowej ZSSR” Żylińskiego pokazują inne poszukiwania tego 40-letniego malarza. Sucha faktura i przesadna nieruchomość przedstawionych sportowców są wspaniałym tłem dla eksperymentów kolorystycznych. Chyba po raz pierwszy od narodzin socrealizmu pozwalają sobie sowieccy malarze na swobodne eksperymentowanie w tej dziedzinie. Ten obraz nie jest „gloryfikacją pozytywnych aspektów uprawiania kultury fizycznej”, a po prostu Malarstwem, czystym uczciwym malarstwem, które dziwnie przypomina styl tak zwanego „realizmu amerykańskiego” z lat przed drugą wojną światową. Najciekawszy był chyba obraz Żarina „Przemówienie”: estrada obita czerwonym płótnem, Lenin, Swierdłow, Dzierżyński i symetrycznie ustawione głowy „klasy rewolucyjnej” – po jednej stronie hełmy żołnierzy, po drugiej robotnicy. Czy można znaleźć temat bardziej ortodoksyjny? Ale tym razem ujawnił się duży temperament malarski Żarina, którego ambicją było zrobienie obrazu, a nie plakatu politycznego. Wspaniale rzucona czerwień dramatycznie rozwianych flag, wręcz kubistyczna faktura Swierdłowa, schematyzm i siła kolorystyczna złożyły się w tym dziele na organiczną całość o niezaprzeczalnej sile wyrazu. To chyba pierwsze prawdziwe dzieło stylu realizmu socjalistycznego (oczywiście w szerokim znaczeniu tego słowa), jakie widziałem od lat.

Jeszcze jeden delikatny, abstrakcyjny obraz, nazwany „dla przyzwoitości” „Pejzażem” przez swojego twórcę Genadia Kuźmina, przypomina nam swoim subtelnym różnicowaniem kolorystycznym „Ecole de Paris” z lat 1945–50, jej drobnomieszkański guścik – pełny lirycznej poezji i jej *facture tachiste*. Na tej drodze poszukiwań bardziej różnicowanej faktury spotykają się sowieccy malarze bardzo często ze stylem komercyjnego malarstwa europejskiego z lat powojennych. Muszą oni jednak szybko przejść drogę, dzielącą ich od obecnego poziomu światowego.

Sale grafiki ochłodziły nieco mój entuzjazm, bo widziałem mnóstwo słabych ilustracji. Z wiadomych powodów politycznych najważniejsze miejsce w pierwszej sali zajmowała twórczość miernego żydowskiego artysty Anatola Kapłana, którego jedyną zaletą była tematyka żydowska.

Rosyjskie malarstwo „podziemne” znany z nielicznych reportaży zachodnich pism („Time’a” i „Life’a”), były nawet zdjęcia abstrakcyjnych obrazów, ale wydaje mi się, że wenecki pokaz jest ważniejszy, ponieważ uświadamia nam, że w sowieckiej plastyce dzieje się coś nowego, że ma to charakter powszechny i ma oficjalną aprobatę. Niedawno zrehabilitowano twórczość Falka. Którego obrazy Chruszczow uważał za malowanie „oślim ogonem”, zdaje się, że w Moskwie rehabilituje się naprawdę malarstwo.

Na tle ambitnych poszukiwań naszych sąsiadów i skrajnej awangardy włoskiej lub angielskiej polska ekspozycja okazała się kolejnym niepowodzeniem. Fakt ten nie byłby alarmującym, gdyby chodziło o przypadkowy zbieg okoliczności, ale jest to reguła, która każe się zastanowić głębiej nad tą smutną sytuacją. Wystawiono w tym roku Juliusza Studnickiego i Henryka Stażewskiego – artystów znanych i cenionych w Polsce, niemniej ich wartość „polska” nie ma nic wspólnego z profilem i wymaganiami „Biennale” w Wenecji. Wybierając twórczość tych dwóch artystów (trzeba zaznaczyć, że zestaw prac Stażewskiego był dość przeciętny), popełniono zasadniczy błąd, urządzając pawilon polski „sobie a muzom”. Chcąc być pobłażliwym, można by powiedzieć, że to zła polityka, ale wydaje mi się, że po prostu organizatorom brak jakiegokolwiek koncepcji i że wystawę urządzali ludzie, którzy nigdy nie przekroczyli progu Kordegardy. W ten sam sposób „załatwiono” ekspozycję wenecką w roku 1964, wysyłając rzeźby Woźnej i rysunki Kulisiewicza. Nie można pominąć faktu, że twórczość Kulisiewicza już pokazano raz w Wenecji w roku 1954<sup>188</sup>. Uzyskał on wtedy zasłużone uznanie publiczności i krytyki, 12 lat później jednak jego delikatne rysunki wypadły już dość blado (czyż byłby on pierwszym polskim awangardzistą na przestrzeni 12 lat? ... mam co do tego duże wątpliwości). Skompletowano te ekspozycje dość skromnymi poczynaniami, pełnej wdzięku skądinąd twórczości Woźnej. Czyżby czynnikom kompetentnym nie było wiadomo, że na wystawę, składającą się z kilku tysięcy dzieł, wysyła się zespół „uderzeniowy” – jeżeli niespecjalnie wysokim poziomem jakiegoś dojrzałego mistrza w rodzaju Caldera lub Morandiego, to przynajmniej coś bardzo agresywnego i nowatorskiego, jak to zrobili w tymże samym roku Amerykanie z Rauschenbergiem, zdobywając tą odwagą pierwszą nagrodę. Cóż może zdziałać w takiej wielkiej konkurencji „cicha” grafika Kulisiewicza lub nawet zestaw prac Stażewskiego? Gdyby jego kompozycje pokazano 10 lat temu, to na pewno wywarłyby one oczekiwane wrażenie, gdyż wtedy poszukiwania przestrzenne tego artysty znajdowały się w pierwszych szeregach awangardowej myśli plastycznej Europy, ale dzisiaj, gdy w każdym Prisunic’u sprzedaje się koszule w stylu *op art*... Tak samo (jeżeli nie gorzej) ma się sprawa ze Studnickim, którego styl rysunkowy i nawet ciekawa specyfika temperamentu ekspresyjnego o zabarwieniu „folkloryczno-satyrycznym” jest *hors concours* w 1966 roku w Wenecji. Że w polskiej polityce „eksportu sztuki” jest źle, nikt nie ma złudzeń, gdyż sam Stażewski na kilka miesięcy przed „Biennale” w wywiadzie udzielonym „Współczesności” oświadczył: „u nas wszystko zdane jest na żywiołowość i przypadek (...) nie przesadzę ani o jotę, kiedy powiem, że jest źle”. Jednocześnie wie dobrze Stażewski, co należy zrobić, przypominając, że największy sukces odniosła polska sztuka w roku 1925 w Paryżu na międzynarodowej wystawie sztuki dekoracyjnej, ponieważ „nasza ekspozycja wyszła naprzeciw ówczesnym tęsknotom za stylem, za odrębnością. Zaprezentowaliśmy nie tylko sztukę ludową, ale i nowe kierunki w sztuce”. Szkoda, że mądre te słowa, wypowiedane na 2 miesiące przed otwarciem weneckiej wystawy, zostały zignorowane. W całej wypowiedzi Stażewskiego uderza rezygnacja. Pociesza się on na końcu, że właściwie „w perspektywie historycznej... nie jest tak źle”... Kto będzie o polską sztukę walczył, jeżeli najwięksi kapłani załamują ręce? Andrzej Jakimowicz pisze w tym samym piśmie, że „proces dokonywania zespołów odbywa się u nas drogą poczynań tak subtelnych (...) że winno nam wystarczyć oczekiwanie na kolejny brak sukcesów<sup>189</sup>”. W świetle tych wypowiedzi jest jasne, że trudno jest liczyć na sukcesy, skoro ludzie, którzy mogliby coś zdziałać choćby piórem, zajmują stanowisko oportunistyczne, podyktowane być może polskimi realiami. Odosobniona ostra krytyka<sup>190</sup> (w dodatku niezupełnie

słuszna) nie wystarcza. Trzeba by zreformować system selekcji i tak zwaną „politykę eksportu sztuki”. Sukces tegorocznej wystawy polskiej plastyk i w Szwecji jest wystarczającym dowodem, że nie brak w Kraju młodych i zdolnych plastyków, których można by pokazać z powodzeniem w Wenecji: choćby świetne rzeźbiarki Ślesieńską lub Magdalenę Więcek, a czemuż by nie tak ciekawego Hasiora? Oczywiście, jeżeli odpowiednie komisje się na to zdecydują za 10 lat... trudno będzie liczyć na powodzenie. Nawet prof. Stażewski przesadza w swoim polskim optymizmie, wierząc w cuda, czyli w zainteresowanie zagranicznej publiczności i krytyki ewentualnymi retrospektywami Cybisa lub Eibicha.

Opuszczając piękny park wystawy weneckiej – słynne „Giardini” – byłem przytłoczony ogromem dzisiejszej produkcji plastycznej, bezosobową masą dzieł tworzonych w pośpiechu w pogoni za modą, tandetą artystyczną, kryjącą się za skomplikowanym sztafażem spekulacji intelektualnych. W pamięci pozostawały wspomnienia jak najbardziej ogólne; kilka ładnych rzeźb, trochę obrzydzenia dla ekscentrycznej ściany „Rainbow Environment 3” Japończyka Ay-o i dla tandetnego sadyzmu surrealistycznego, austriackiego „geniusza”, Curta Steverta. Nieudany zestaw francuski przesłaniał zupełną „zerowość” pawilonu izraelskiego. Pozostały piękne ciepłe kolory Tuculescu i subtelność intelektualnej percepcji martwej natury Morandiego.

„Kultura” 1966 nr 12(230)

## PLASTYKA W PARYŻU: BLASKI I CIENIE PARYSKICH WYSTAW

18 listopada 1966 odbyła się w Grand Palais uroczysta inauguracja największej z cyklu 11 wystaw, poświęconych twórczości Pabla Picassa. Minister kultury – André Malraux – pięknie przemawiał na otwarciu, a potem zachwycał się „oficjalnie” i „historycznie” każdym obrazem po kolei. Była to wyraźna demonstracja pozytywnego stosunku Francji do twórczości jednego z najbardziej upartych buntowników w dziedzinie sztuki, burzyciela utartych tradycją konwencji sztuki klasycznej. Należy podkreślić fakt, że wielki krytyk sztuki i pisarz występował w tym wypadku w charakterze oficjalnym, gdyż swój szczerzy zachwyt nad genialnością mistrza katalońskiego wyraził Malraux dwadzieścia lat wcześniej w swoich pięknych książkach. Była to jednak kropla nad „i”, ostatni sos, którym polano starannie przygotowaną potrawę, składającą się przede wszystkim z wielkiej kampanii prasowej. W tygodniu poprzedzającym inaugurację tego naprawdę niezwykłego zespołu wystaw, wszystkie tygodniki wydały specjalne numery, poświęcone temu doniosłemu wydarzeniu kulturalnemu. Nawet moja sprzedawczyni gazet zauważyła, że „czegoś takiego jeszcze nie było”, i że to chyba „sugestia z góry”. Czyżby tak naprawdę było? W takim wypadku z jakiego powodu?

Gdyby uważnie zastanowić się nad kilkoma dużymi wystawami paryskimi ostatniego półrocza, to od razu da się zauważyć pewna tendencja, która na pewno nie jest nieświadomym dziełem organizatorów. Pozostawmy na boku wystawy o charakterze ściśle naukowym, jak na przykład wspaniały cykl, poświęcony szesnastowiecznemu malarstwu europejskiemu<sup>191</sup>, spójrzmy raczej na wystawy przeznaczone nie tylko dla znawców, lecz raczej dla tak zwanej „szerokiej publiczności”, czyli na

„Dans la lumière de Vermeer” i na zespół wystaw pod pięknym tytułem „Homage à Pablo Picasso”. Przed rozpatrzeniem problematyki wystawy vermeerowskiej należy przypomnieć, że większość płócien przyjechała do Paryża z Amsterdamu po majowej wystawie vermeerowskiej, niemniej zestaw ten został we Francji skompletowany odmiennie: składał się on z kilkunastu arcydzieł mistrza z Delft, którym towarzyszyły dzieła malarzy nawiązujących do tradycji vermeerowskiego „światła”; tego nieuchwytnego ciepła, promieniującego z jego spokojnych wnętrz i pejzaży, koloru prawie że metafizycznego, którego tak uparcie poszukiwali na przestrzeni całego XIX wieku europejscy malarze, najprzeróżniejszych tendencji stylistycznych. Wystawa ta, ułożona według modnej dzisiaj koncepcji „psychologie de l’art” René Huyghe’a, wychodząc poza historyczne ramy jednej szkoły lub nawet określonej epoki, nadawała się bardzo łatwo do elastycznych interpretacji ciekawej w swoim założeniu idei literackiej, opartej na elemencie natury czysto estetycznej. Temu ciekawemu zespołowi obrazów poświęcono sporo entuzjastycznych artykułów w prasie codziennej, specjalnie ze względu na dzieła Vermeera, część, których po raz pierwszy zawitała do francuskiej stolicy, ale „na boku” dały się słyszeć głosy krytyczne, i nie tylko specjaliści spostrzegli, że wspaniała literacka koncepcja została w pewnym stopniu „naciągnięta” i to w widocznym kierunku francuskim. Zamiast pójść drogą bardziej naukową i dobrać prawdziwych prekursorów i naśladowców Vermeer’a, co mogłoby być rewelacją dla szerokiej publiczności, poprzestano na jednym portrecie XV-wiecznym, który pozostał jakby maleńkim okienkiem, otwartym na fascynujące „światło” wspaniałej tradycji tak zwanych „prymitywów” flamandzkich. Nie brakowało natomiast Cézanne’ów, Bonnardów i całej plejady francuskich malarzy XVII i XIX wieku, umieszczanie których jest co najmniej dyskusyjne. Dodano też kilka płócien niemieckich i włoskich (w tej liczbie słynny widok Drezna Bellotta), ale i w tej grupie selekcja była dość powierzchowna (czyżby w sposób nieświadomy?). Zapomniano natomiast o włoskiej szkole „macchiaioli” z końca XIX wieku.

Wydaje się, że organizatorom paryskiej wystawy nie chodziło bynajmniej o ściśle przeprowadzenie początkowej koncepcji, a raczej o położenie nacisku na malarstwo francuskie. W przeciwieństwie do statystyków, wyliczających setki tysięcy widzów, odważyłbym się twierdzić, że wystawa „Dans la lumière de Vermeer” nie była pomysłem dobrze zrealizowanym i mimo jej wielkiego sukcesu publicznego była imprezą poronioną. Pomijając niezaprzeczone piękno arcydzieł Vermeera, koncepcja wystawy upadła, a nawet te precudne obrazy szkodziły sobie nawzajem, skąpane ostrym światłem sal „Orangerie”, które w zasadzie pomyślane są dla obrazów dziewiętnastowiecznych impresjonistów, a nie dla dzieł XVII wieku, których soczysta faktura traci w takim oświetleniu walor materii. Przestrzeń, której one potrzebują, jest również zupełnie odmienna od suchych, „pudełkowatych”, dziewiętnastowiecznych sal „Orangerie”. Obrazy z XVII-wiecznej szkoły holenderskiej są jakby przedłużeniem zacisznych mieszkań kupców z Delftu i Antwerpii i z trudem znoszą zasady „klinicznej” muzeografii, nawet w tak łagodnym wydaniu salonowym, jak to zrobiono w Musée de l’Orangerie. O ile lepsza i przyjemniejsza była wystawa, zorganizowana w 1965 roku przez Instytut holenderski w małych, przytulnych salonikach przy rue de Lille. Dla dużej ilości widzów była ona nieoczekiwanym pięknem siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej. Obrazy Steena, Gabriela Metsu lub Emanuela de Witte błyszczały jak prawdziwe klejnoty, zyskując wyższą znacznie komunikatywność niż dzieła Vermeera, „wystawione” w Orangerie. A prócz tego, czy można wysłuchać jednym ciągiem dziewięciu symfonii Beethovena? Dzisiaj praktyka ta staje się niestety codziennym chlebem i nie należy się temu dziwić, gdyż żyjemy w epoce *chef-d’œu-*

vre'u. Reklama jest dźwignią handlu — to prozaiczne hasło odbija się i na sztuce, która stała się „produktem konsumpcyjnym”; tysiące ludzi „konsumuje” Vermeera, bo tak nakazuje im snobizm, lub po prostu opinia publiczna, której niewolnikiem stają się również miłośnicy sztuki. Ile jednak osób zatrzymuje się przed tą samą „Dantellière” w salach Louvre'u? Obrazek, komunikatywność, łatwość, reklama, *cliché* — stereotyp wizualny, stereotyp umysłowy (słowo „intelektualny” byłoby w tym wypadku niezasłużonym komplementem dla „konsumentów”, czyli dla odbiorców, nieczyniących żadnego wysiłku w obcowaniu ze sztuką, nie „współtworzących”, jak się tego spodziewa każdy artysta).

Jeszcze nie skończył się szal vermeerowski, gdy już podano publiczności lepszą potrawę — cykl wystaw „Hommage à Pablo Picasso”, reklamowany przez prasę jako „największy hołd, jaki otrzymał kiedykolwiek żyjący artysta”. Znowuż uważne spojrzenie na prasę. To chyba już moja *déformation professionnelle* — bardzo lubię robić tak zwaną przez Włochów *Fortuna critica*, ten swojego rodzaju parazytyzm intelektualny (wiadomo Włosi to naród południowy i z tego powodu dość leniwy...) jest bardzo pouczający. Pierwszą serię „oficjalnych” artykułów i sprawozdań fachowych pozostawiamy na boku: genialność Picassa dla nikogo nie ulega najmniejszej wątpliwości, aż dziw, że taki „klasycysta” (można należeć do pewnego kręgu kulturowego na zasadzie afirmacji lub równie dobrze negacji) pobudza wciąż do dyskusji stylowych. Ilość dzieł, ich dobór i prezentacja, są prawdziwym zdarzeniem w historiografii sztuki Picassa. Jak zawsze w takich okazjach, krytycy zachwycali się niecodzienną możliwością oglądania całych serii obrazów z różnych muzeów świata, zestawionych w jednej sali wystawowej, jak słynna seria portretów z lat 1909–1910: Fernand'a z Düsseldorfu, Clovis Sagot'a z Hamburga, Wilhelma Uhde z londyńskiej Pernose Collection, Ambroise Vollard'a z moskiewskiego muzeum Puszkina i Kahnweilera z Art Institut of Chicago. Duże zainteresowanie wzbudziła wystawa rzeźb, ceramiki i rysunków w Petit Palais, których dobór jest na pewno zjawiskiem niepowtarzalnym. Mniejszą uwagę zwrócono natomiast na obrazy z prywatnej kolekcji mistrza, które zostały po raz pierwszy pokazane publiczności. Ujawniają one jeszcze jedno, niespodziewane dotychczas oblicze wielkiego artysty; jest to inny Picasso — bardziej intymny i jakby tworzący te dzieła dla siebie. Na pierwszy rzut oka wydają się one „łatwiejsze”, ale... tak samo jak malowidła Goi z jego domu „Casa del Sordo”. Oczywiście te płótna Picassa są w innym rejestrze, bardziej spokojnym i chciałoby się nawet powiedzieć, „mieszkańskim”.

Niecały tydzień później ukazały się artykuły mniej entuzjastyczne, w których nie kwestionując wartości tego zespołu (a jeszcze mniej twórczości Picassa), autorzy kierowali dyskusję na inny tor: młoda krytyka postawiła pytanie: „A kto po Picassie?”<sup>192</sup>, a Pierre Restany odrzucił prawie że zupełnie wpływ mistrza kubizmu na obecne pokolenie młodych plastyków, wskazując na Marcela Duchamps jako na prekursora sztuki drugiej połowy XX wieku. Czyżby autorytet mistrza katalońskiego był tak silny, osobowość aż tak dominująca, że wywołuje on odwrotny efekt, reakcje *à rebours*? Święto picassowskie zostało zakłócone zupełnie niespodziewanie wystawą „Dada”, którą otwarto 30 listopada w Musée de l'Art Moderne — bez ministrów i blasku, a nawet nie wszyscy dziennikarze o tym wiedzieli. Byłoby czystą fantazją twierdzić, że wystawę dadaistyczną, zorganizowaną wspólnie przez Kunsthauus w ZÜRICHU, Musée de l'Art Moderne i paryskie stowarzyszenie studiów nad dadaizmem, przygotowano specjalnie, aby zaszkodzić wspaniałej inicjatywie André Malraux, niemniej rezultat jest taki, że tworzy ona bardzo wymowny *pendant* do wielkiej retrospektywy „Hommage à Pablo Picasso”. Sumiennie dokumentowany



katalog i przejrzenie zorganizowana ekspozycja bardzo ciekawych dzieł sztuki, często pochodzących z trudno dostępnych zbiorów prywatnych, pozwalają widzowi stworzyć sobie jasny obraz o historii tego prądu artystycznego. Wyodrębnienie różnych środowisk (Zürich, Hanover, Berlin, Bruxelles, Nowy Jork) pozwala na zasadzie negacji usytuować pozycje Paryża. Widać doniosłą rolę dadaistów w walce o zerwanie z tradycyjnym systemem dzieła sztuki jako celu samego w sobie. Przechodzi ono do innego rejestru, stając się nosicielem pewnej idei, która z kolei wpływa na kształtowanie się formy. Naruszając jedność tych dwóch zasadniczych elementów, rozbijają dadaści wszelkie konwencje i w tym królestwie anarchii tworzą się nowe możliwości wyrazowe i stylowe. Dzieło sztuki, opuszczając Parnas wiecznego piękna, przechodzi do grupy zjawisk, staje się przede wszystkim „Istnieniem”, a dopiero potem „Pięknem”. Łatwo sobie można uświadomić, że już w latach 1916–20 Paryż wcale nie był pępkiem świata w zakresie nowości plastycznych. Razem z nowymi ideami zaznacza się także policentryzm epoki: nowe myśli rodziły się poza Francją – w Niemczech, w Nowym Jorku, w Szwajcarii, gdzie były dziełem emigrantów z Europy wschodniej i środkowej. Brak w tej panoramie jedynie wzmianki o nowatorskich poczynaniach artystów rosyjskich, którzy poprzedzili cały ten ruch (jeszcze w latach 1909–1911), jak to pokazała dobitnie czerwcową paryską wystawą rosyjskiego malarza Iwana Pougny. W tych latach w Moskwie nie nazywano tego „dadaizmem”, ale był to swojego rodzaju predadaizm, poprzedzający całą późniejszą burzę europejską.

Chcąc sobie zdać jasno sprawę z francuskiej polityki wystawowej, trzeba pamiętać, że w ostatnich kilku latach tak zwana „Ecole de Paris” z lat 1940–1955 straciła w dużym stopniu dawny kredyt międzynarodowy. Ostatnie wystawy, Bazaine’a i Manessiera, pokazały, że są oni *petits maîtres*, tyle że w dużym formacie. Międzynarodowa krytyka odnotowała tę „dewaluację”, specjalnie po niepowodzeniu Bissière’a na weneckim Biennale w roku 1964, które było jednym więcej przykładem tego niekorzystnego „starzenia” się „Ecole de Paris”. Z drugiej strony dwa lata temu paryskie galerie nowoczesne były na alarm, denuncjując „antyfrancuską koalicję” Londynu i Nowego Jorku, które to ośrodki jakoby chciały celowo zniszczyć rynek paryski. Nie było lepszego sposobu, by temu zaradzić, jak przyłączyć do tak zwanej „Ecole de Paris” (ilu ich już było... i co to właściwie znaczy?) na siłę, wybitnego twórcę, który zresztą, pominąwszy pierwszy okres kubistyczny, nigdy więcej do niej nie należał. Organizatorzy „międzynarodowych” wystaw w Ameryce Południowej i w prowincjonalnych miastach Stanów Zjednoczonych znają bardzo dobrze te metody, ale jasne jest, że przy państwowym mecenacie i w luksusowym paryskim wydaniu wypadło to bardziej imponująco. Urządzając „Hommage à Pablo Picasso” nie pominięto żadnej okazji do podniesienia rangi i znaczenia tej manifestacji artystycznej: zainaugurowano przy okazji „najnowocześniejszy na świecie system oświetlenia” w Grand Palais, zainaugurowano też (choć prowizorycznie) tak długo oczekiwane „Muzeum XX wieku”. Po wielkich projektach zbudowania nowoczesnego gmachu w pobliżu Palais de la Defense, z braku kredytów poprzestano na razie na starych salonach Grand Palais, w których od lat odbywają się najprzeróżniejsze „salony”. Z nieprzekornego buntownika chciano przerobić Picassa niemalże na oficjalnego malarza. Na szczęście nie dał się on wciągnąć w tę subtelną grę i nie przyjechał nawet na inaugurację swoich wystaw. Chciałoby się spytać wysokich władz, ile oficjalnych zamówień dostał Picasso dotychczas?, czy polecono mu choćby raz dekorację jakiegoś dużego gmachu publicznego? A choćby skromniej – ile obrazów zakupiło od niego Państwo? Tak samo miała się sprawa i z Georgesem Braque, któ-

remu urządzono wspaniałą pogrzeb narodowy z cudownym przemówieniem André Malraux, ale za życia dostał on jedno jedyne zamówienie na dekorację sufitu małego salonu Louvre'u. Czy jest to polityka dobra czy zła? Czy należy dalej upierać się przy przestarzałych dziewiętnastowiecznych teoriach, według których dobrobyt „szkodzi inwencji twórczej”?

Poprzestając na stwierdzeniu, że jest to jednak pewna polityka, korzystajmy tymczasem w wspaniałej okazji obejrzenia przepięknego zestawu 280 płócien Picassa w Grand Palais i kilkuset innych dzieł w sąsiednim Petit Palais, które z polityką nie mają nic wspólnego, a są czystą i jakże piękną sztuką.

## POLSKA PLASTYKA W PARYŻU – ROK 1966

Czy można przeprowadzić bilans wystaw polskich artystów w Paryżu? Jeszcze na wstępie należałoby zadać sobie pytanie, czy istnieją dzisiaj szkoły narodowe, czy można na pierwszy rzut oka orzec jakiej narodowości jest autor danego dzieła? Wydaje mi się, że jest to sprawa wyjątkowo trudna do rozstrzygnięcia, gdyż zwiedzając duże, międzynarodowe wystawy w rodzaju paryskiego lub weneckiego Biennale, nawet wyrobiony widz zmuszony jest co chwila zaglądać do katalogu. Nowinki stylistyczne przekraczają dzisiaj z nieuchwytną szybkością granice jednego środowiska artystycznego i międzynarodowe wystawy, których ilość nieustannie rośnie, są jakby „komiwojażerem” przepisów nowych technik i stylów. Wynalazki techniczne i stylowe, odrębne prądy estetyczne, są własnością pewnego środowiska lub twórcy zaledwie w początkowym stadium eksperymentu, w pierwszej chwili narodzin. Rok później stają się one własnością nieomalże całego świata. W tej sytuacji odrębność jest możliwa tylko dzięki izolacji (nawet przymusowej). Historia ostatniego dwudziestolecia nie szczędziła nam przykładów na tym terenie. W ten sposób ujawniła się polska szkoła abstrakcyjna na paryskim Biennale w roku 1959 (Lebenstein)<sup>193</sup> i w ostatnim roku czeskie malarstwo i sowiecki rzeźbiarz Ernst Niezwiastny<sup>194</sup>. Po dużym sukcesie malarstwa polskiego w roku 1959 nastąpiła jakby regresja: nieudane zestawy dzieł na dużych międzynarodowych wystawach z jednej strony i powolne jakby „wsiąknięcie” polskich artystów w atmosferę europejską z drugiej. Ten drugi fakt, niepokojący w pierwszej chwili, jest sytuacją raczej pozytywną i mogącą przynieść dobre rezultaty na dłuższą metę. Z grupy ciekawostki niemalże „folklorystycznej”, przechodzą polscy twórcy do normalnej kompetycji światowej. Pociuszający jest fakt, że na tej drodze odnoszą oni zupełnie zasłużone sukcesy, jak to pokazała ostatnia wystawa polskiej plastyki w Stockholmie. Polskie malarstwo ma już trwałą pozycję na paryskim terenie wystawowym; oprócz częstych wystaw w najprzeróżniejszych galeriach miasta, istnieje kilka „ośrodków polskich” – galerie interesujące się poważnie kilkoma polskimi artystami. Należy do nich Galerie Lambert, która zdobywa sobie pozycję w czołówce awangardowych galerii nad Sekwaną. Oprócz starannego doboru dzieł nowoczesnych polskich twórców, często możemy zobaczyć w małej salce przy rue St-Louis-en-l'Île bardzo ciekawe wystawy artystów innych narodowości (wystawa grupy czeskiej i Niezwiastnego). W ubiegłym roku wystawiono tam obrazy Paklikowskiej-Winnickiej, Artymowskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Elżbiety Orel, rzeźby Wandy Ładniewskiej. Największe zainteresowanie wzbudziła wystawa Tadeusza Brzozowskiego. Ten czołowy malarz krajowy, mieszkający stałe w Zakopanem, jest już znany paryskim miłośnikom malarstwa abstrakcyjnego, gdyż jeszcze w grudniu 1960 roku miał swoją wystawę w tejże samej Galerie Lambert. Jego

twórczość jest jednym z najbardziej typowych przykładów tego, co zwykle się nazywać „polską szkołą ekspresjonizmu romantycznego”: dramatyzm „rozdartej” przestrzeni, głębia wewnętrzna i jakieś silne skoncentrowanie się nad własną otchłanią. Nie zgodziłbym się z opiniami zachodnio-europejskich krytyków, porównujących dramaty Brzozowskiego do szkoły niemieckich ekspresjonistów z końca XV wieku – Konrada Witza, Ursa Grafa lub Manuela Deutch<sup>195</sup>. Są oni „na zewnątrz”, bardziej demonstracyjni i jakby demonstrujący linearnie swój ból. Tymczasem Tadeusz Brzozowski skupia się w sobie, kierunek jego ekspresji jest odwrócony „do wnętrza”, które jest bez końca. W ostatnich, ciemnych płótnach tego artysty daje się zauważyć pewna ewolucja ku rejestrowi bardziej dramatycznemu.

Jan Lebenstein nie miał w zeszłym roku samodzielnej wystawy w Paryżu. Po wspaniałym pokazie fantastycznych stworów pod tytułem „Creatures abominables”, w grudniu 1964, nastąpiła cisza, która nie jest jednak zupełnym milczeniem, gdyż wystawiał on swoje dzieła w mediolańskiej galerii „Stendhal” w maju 1966. Możliwe, że w kwietniu 1967 zobaczymy podobny zestaw gwaszy w Galerie Laclouche, gdzie Lebenstein stale wystawia. Wostan (Stanisław Wojcieszynski) miał indywidualną wystawę w swojej galerii<sup>196</sup> podczas wiosennego festiwalu dzielnicy St-Germain-des-Près. Dzieła tego ciekawego twórcy stale zdobią ściany tej galerii. Po dużej retrospektywie w Musée de Grenoble<sup>197</sup> trudno spodziewać się lepszej wystawy. Wostan idzie pewnie, własną drogą bez nagłych skoków ani nieprzewidzianych sukcesów, gdyż jego twórczość ich nie potrzebuje. Można śmiało twierdzić, że jest on w tej chwili jednym z „najsolidniejszych” i po prostu najlepszych twórców żyjących we Francji. Awangardowa galeria Zunini zaprezentowała w listopadzie 1966 paryskim miłośnikom surrealizmu „l'érotisme pasteurisé” Jerzego Kujawskiego (jak to świetnie określił krytyk Jean-Jacques Lévêque w swojej recenzji<sup>198</sup>). Ten 45-letni polski malarz, osiadły po wojnie we Francji (tak samo jak Wostan), jest od kilkunastu lat w „czołówce stylistycznej” epoki. Może jest to nawet trochę niepokojące... Kujawski jest przeciwieństwem Wostana, który skoncentrowany na własnej poezji, tworzy swój świat i ciągle pogłębia możliwości wyrazowe swojej sztuki, zafascynowany odkryciem swojej „wewnętrznej”, prawdy. Jerzy Kujawski jest wyjątkowo wrażliwy na wszystko, co się dzieje w obecnym świecie plastycznym – wrażliwy i reagujący za pomocą własnych środków niewyczerpanego materiału surrealistycznego. Należał on do grupy paryskich surrealistów od razu po wojnie, gdy jeszcze studiował w Ecole de Beaux-Arts. Po dramatycznych „wybuchowych” obrazach abstrakcyjnych<sup>199</sup>, powraca on w ostatnich latach do onirycznej poezji repertuaru surrealistycznego. Obrazy wystawione w galerii Zunini (jednocześnie z podobną wystawą w Tama Galery – Londyn), robione są nowoczesną techniką (farby chemiczne, fotokalkowanie na przezroczystych płótnach z tergalu – rhodoid), zastosowanie podwójnych płócien (z obu stron ramy obrazu) pozwala artyście uzyskać ciekawe efekty interferencji kolorów przy poruszaniu obrazów, których nie należy wieszać na ścianach. Ta nowa technika, która jest wynalazkiem Kujawskiego, pozwala nam zaliczyć go do zwolenników „op artu”, mimo że autor podkreśla charakter eksperymentalny tych płócien. Duże powodzenie tej wystawy jest świadectwem, że eksperyment się udał. Może przyczyniła się do tego i tematyka obrazów – ich zimna poezja erotyczna, która trafia do współczesnej wrażliwości, nacechowanej alienacją emocjonalną.

Trudno byłoby wyliczyć wszystkie ciekawe polskie wystawy w Paryżu: Haliny Chrostowskiej, Tarasina (którego Paryż „odkrył” razem z Lebensteinem w 1959 roku), Dominika lub Fangora. Najważniejszy do zanotowania jest fakt, że plastycy

polscy mają już pozycję w Paryżu, że walczą o swoje miejsce na równi z artystami innych narodowości i zdobywają uznanie koneserów i szerokiej publiczności bez pomocy elementów zewnętrznych, a tylko wartością własnego talentu i pracą.

„Kultura” 1967 nr 3(233)

## KRONIKA PARYSKIEGO ANTY-PROWINCJONALISTY

„Nosi włosiennicę, ale co do kraju grymasi zawsze” – S. J. Lec

Gdy mój przyjaciel – młody historyk sztuki klasyczny i to bardzo, przybył z Rzymu po raz pierwszy do Paryża, oświadczył mi: „zdziwisz się jak Ci powiem, że zwiedziłem Luwr w ciągu trzech godzin”, wcale się nie zdziwiłem. (Był zdecydowanie rozczarowany moim brakiem uprzejmości dla tak wielkiego wysiłku nonkomformizmu). Smutno w Paryżu, pusto w Paryżu. W wypucowanych na biało siedemnastowiecznych budynkach podaje się paryskiej publiczności zapleśniałe staroświeckie zakąski w rodzaju „Vingt ans d’acquisitions du Musée du Louvre” (Musée de l’Orangerie des Tuilleries). Już sam tytuł tej wystawy jest niemodny, nudny. Nuda, może jeszcze gorzej – prowincjonalizm, polany sosem dziewiętnastowiecznych przyzwyczajzeń muzealnych. Historycyzm, muzealnictwo. Kultura w konserwie. Tymczasem dochodzą wieści o wielkich wystawach w Amsterdamie i Londynie, o dużej retrospektywie nowej Ecole Paris-New York i nawet mała wystawa Ecole de Nice w Nicei (wspaniały szok antyestetyzmu „spalonych powierzchni” obrazów Yves Kleina) wydaje się większym wydarzeniem niż retrospektywa Theodora Rousseau w Luwrze.

W smutnym bajorku paryskiej krytyki, niedorośle entuzjastki<sup>200</sup> podniecały się wystawą sztuki rosyjskiej w Grand Palais<sup>201</sup>, skacząc z radości, że pokazano jednego Malewicza, jednego Kandińskiego i dwa rysunki Wrubla. Aż strach pomyśleć, że nikt nie odważył się napisać przerażającej prawdy o tym prawdziwym fiasku artystycznym. Może należy jeszcze raz powołać się na mądrość mistrza Leca: „Nie znając obcego języka, nie zrozumiesz milczenia cudzoziemców”.

Wystawę obejrzałem. Niestety. Składa się ona z trzech zupełnie odmiennych tematyką i systematyką organizacyjną części. W pierwszej sali wystawiono wspaniałe zabytki sztuki stepowej. Mistrzowska ekspozycja zdradzała rękę francuskich archeologów. Następujące po tym średniowieczne ikony otwierały bajeczny świat sztuki bizantyjskiej, subtelność kolorytu szkoły moskiewskiej z przełomu piętnastego i szesnastego wieku wprowadzała nas w delirium kosmogonii i mistyki teologów Kościoła prawosławnego. Synteza delikatnych odcieni zieleni i żółci z „marzeniem idealnej, dwupłaszczyznowej perspektywy” przypomniła początki renesansu tokańskiego: Fra Angelica, Sassettę. Chcąc dowiedzieć się czegoś więcej o oglądanych ikonach, miałem nieostrożność zajrzeć do katalogu, zapominając o tym, że jest on dziełem ludzi, dla których sztuka chrześcijańska jest wciąż pod osłoną „tabu” *tentationem satanicum*. Prymitywizm notatek raził swoją niefachowością, denerwował naiwnością i zwyczajnym niechlujstwem. (Chciałoby się powiedzieć: ordynarnym traktowaniem widzów!). Jednak tutaj jeszcze można było pocieszyć się ikonami.

Schodząc do trzeciej części. (Słowo „schodzę” należałoby czytać we wszystkich możliwych kierunkach: upadek, degradacja itd., proszę używać słownika synonimów PWN). Udaję się do sekcji nowożytnej i nowoczesnej. Dopiero tutaj zaczyna się prawdziwy popis teoretyków od socrealistycznego partactwa historii sztuki. Ze

smutnym milczeniem należałoby pominąć wybór dzieł malarzy dziewiętnastowiecznych; lubię i cenię Repina, Wenecjanowa, Iwanowa, ale nie w wydaniu paryskim A.D. 1967. Okazuje się, że praktyka socrealistycznych „antykrytyków” estetycznych mści się nie tylko na sztuce współczesnej, ale też na krytykach i historykach sztuki dawnej, gdyż kryteria estetyczne, zastosowane przy wyborze płócien realistów dziewiętnastowiecznych, przerażają swoją pływizną, zupełnym brakiem zrozumienia wartości czysto malarskich szkoły, która doznała smutnego zaszczytu patronki dwudziestowiecznych bohomazów.

\*

*„I na drogach myśli czatują rozbójnicy. Oczywiście i oni czują się intelektualistami”*  
— S. J. Lec

Sekcja współczesna! Tutaj katalog naprawdę się przydaje, gdyż jedynie ze słów dwóch znanych specjalistów uniwersytetu w Leningradzie, M. Alpatowa i D. Sarabianowa, możemy dowiedzieć się nowych „prawd historycznych”, do których tajemnicy nasz ograniczony horyzont estetyczno-filozoficzny nigdy by nas nie dopuścił. A więc okazuje się, że „między latami 1930–1940 sztuka sowiecka weszła w nową fazę spokojnej reorganizacji, aby walczyć przeciwko faszyzmowi” ... W latach 1930–1940? Autorzy widocznie zapominają, że słowa te czytane będą w Paryżu, a nie na posiedzeniu Akademii Nauk ZSSR, gdzie baletnicom ideologicznym wolno popisywać się fałszowaniem każdej epoki. Jak dotąd, w byle księgarni paryskiej można nabyć podręczniki historii które nie zapominają o tym, że pakt Ribbentrop-Mołotow był w latach trzydziestych oficjalną doktryną sowieckiej polityki. Jedynie panowie piszący zapominają, że historii nie da się układać wstecz jak klocki w dzieciennym pokoju. Chyba że uwierzymy w rzecz niebywałą, a mianowicie w istnienie opozycji intelektualno-artystycznej, którą dopiero dzisiaj wydobywa się na światło dzienne, i to w tak subtelny sposób...

Ze smutnego nastroju, wywołanego spacerem po opuszczonych salach Grand Palais, może nas wyprowadzić jedynie obraz Wiktora Popkova pod tytułem „Wdowy” (nr 549 w katalogu). Nic ciekawego na pierwszy rzut oka — raczej stereotypowy, zmodernizowany socrealizm: kicz w stylu Palais Galièra. Krzyżące czerwone kolory pięciu starych kobiet i szara monochromia wnętrza drewnianej izby przypominają nam o złym stanie reprodukcji w sowieckich książkach o malarstwie europejskim. Zabawmy się w ikonografów. Kogo oplakują te stare kobiety? Proste wnętrze wiejskiej chałupy: kafłowy piec, drewniane ławki, samowar (tradycja popularna). Za brudnawo-mglistą kwadraturą okna, którego rama wystylizowana jest na kształt prawosławnego krzyża, widoczne są smutne pola, drewniane baraki, ogrodzenia z drutu kolczastego. W centrum perspektywy plastycznej (lewo-góra), na małej półeczce, umieszczona jest ikona i nieodzowna czerwona lampka. Czyżby prawdziwa, prawosławna ikona? Gdy przyjrzeć się uważniej, okazuje się, że jest to portret Karola Marksa w całej okazałości jego białej brody. W kącie tej nowoczesnej „ikony” wciśnięta jest fotografia młodego człowieka w mundurze żołnierzy z epoki Rewolucji Październikowej. Obraz „Wdowy” został namalowany w roku 1967, a autor urodził się w 1932 — ma prawie że tyleż lat co twórca poematu *Babij jar*. Jest to swojego rodzaju realizm socjalistyczny nowego stylu.

\*

*„Pewien mędrzec bił zawsze pokłony swoim władcom w ten sposób, by móc pokazać równocześnie tyłek jego sługusom” – S. J. Lec*

Wyjście z sal wystawowych zostało tak dowcipnie zakonspirowane, że niestety musiałem obejrzeć cały dział współczesnego malarstwa sowieckiego. Uderzająca jest imitacja tandety zachodnioeuropejskiej. Okazuje się, że bohomyzy Bernard Buffeta i Carzou są popularne nie tylko w redakcji „Figaro Littéraire”, ale także w Moskwie i Leningradzie. Smutno. Jedyłą pociechą jest myśl, że ta powierzchowna imitacja Zachodu jest nieodzownym etapem asymilacji. Byle szybko się skończył.

\*

Monsieur Ingres –

Od długich miesięcy zapowiadano wielką wystawę Jean-Dominique Ingres’a. Duży pokaz płócien i (jak twierdzą znawcy „wspaniałych”) rysunków (prosiłbym tylko o jedno porównanie z Rafaeliem!). Synteza tak zwanego „dobrego gustu francuskiego”, czyli: brak temperamentu, nadrabiany pracą i studiami modeli „historycznych”, dokumentowaniem (jak to mówiono w dziewiętnastym wieku), zupełna niewrażliwość na „mięso kolorów” zastąpiona inteligencją ręki, którą wyćwiczono w kopiowaniu „akademii”. Sztuka napoleońskich technokratów, udających wielkich panów na rzymskich posiadach, sztuka paryskiego mieszczaństwa.

Każda kreska przykładana jest z taka sama starannością, z jaką pan Bertin sklejał swój majątek z kolejnych kamienic. Obsesja linii, obsesja kobiecego ciała (Freud by się tutaj zabawił!). Kilogramy mięsa w „Bain turc”. Ciało Wenus Anadyomene – „La Source” – żelatyna. Wspaniałe „Baigneuses” i „Odaliska”, niesamowite kompozycje w stylu historycznym, do których niestety Monsieur Ingres wcale się nie nadawał. Rzadko gdzie można się obecnie tak ubawić, jak w salach wystawy tego *pompiera* akademizmu dziewiętnastowiecznego. Że są tam przecudne portrety i rysunki, że delirium linii i przezroczystych kolorów osiąga szczyty w dekoracyjnych sarkofagach ubraniowych tych pań-foteli z epoki Louis-Philippe? Nic dziwnego, że dzisiejsza tandeta estetyczna w stylu op-artu tym się zachwyca. Proszę tylko pomyśleć, czy ktoś odważyłby się nazwać Delacroix – Monsieur? Do dobrego towarzystwa (estetycznego oczywiście) takich ludzi nie powinno się zapraszać.

\*

*„Widziałem człowieka przelewającego z pustego w próżne. Spytałem go, po co to robi: „Jestem nowoczesna klepsydra” – S. J. Lec*

Takimi artystycznymi klepsydrami naszej epoki są kraje wysoko uprzemysłowione i uporządkowane, kraje wysterylizowane. Niestety bakcytle czasami są potrzebne... do kwaszenia jogurtu... Nie należy ich doszczętnie likwidować.

Wystawa młodej plastyki kanadyjskiej w Musée National d’Art Moderne. Naprawdę ani jednego miejsca, aby się schować przed zimną tępotą op-artu (tego złego) w wydaniu kanadyjskim. Wielkie kilometrowe płótna – puste, na wszystkie strony. Uciekłem. Natomiast Szwedzi<sup>202</sup> idą bardziej ambitnie: wiadomo, państwo płaci bajeczne pensje artystom (Tak, tak, to nie żarty!). A więc: manifesty ugrupowania, poszukiwania, skonformizowany nonkonformizm... różnorodność stylistyczna, ale w sumie przerażająca tandeta. Tani surrealizm i fałszowana nowoczesność.

Zapominają (lub liczą na niepamięć krytyków), że podobne cudeńka dadaistyczne i teatrzyki pop-artu robiono z większym powodzeniem 50 lat temu. Miało to wtedy jakiś sens, nie było celem samym w sobie. Była w tej negacji estetycznej i reakcji przeciwko samemu dziełu sztuki, prawda, która poprzez destrukcję proponowała nowe idee, stymulowała proces dojrzewania pewnych tendencji. Dzisiaj jest to plagiat, zabawa maminsyneków bogatego społeczeństwa, którzy demaskują się zdaniem: *la pensée est digestion*, wypisanym na jednej z kompozycji. Jak dla kogo.

A tymczasem w Berlinie, w salach Akademii der Künste – prawdziwa bomba, wielka wystawa sztuki wschodnioeuropejskiej z lat 1910–1930. Jest to najbardziej kompletny pokaz produkcji współtwórców Rewolucji Październikowej, jaki został zorganizowany na Zachodzie od czasów słynnego salonu berlińskiego z roku 1922. Po raz pierwszy w dziejach sztuki XX wieku, na jednej wystawie pokazano dorobek artystyczny konstruktywistów moskiewskich i ich bogate siewy wschodnioeuropejskie. Proszę sobie wyobrazić: podczas, gdy magazyny sowieckich muzeów wciąż „przechowują” dzieła awangardy rosyjskiej, w Berlinie można było obejrzeć 44 dzieła Kazimierza Malewicza z kolekcji Stedelijk-Museum w Amsterdamie, 40 dzieł El Lissitzkiego, pochodzące w większej części ze zbiorów muzeum w Eindhoven, obrazy Szarszuna, Bortniuka, Popowej, Tatlina, Rodczennki, Moholy-Nagy; w sumie 285 obrazów, rzeźb, projektów architektonicznych i teatralnych, dokumentów. W tej pasjonującej panoramie, zorganizowanej przez Festwochen i Kunstverein znaleźli się Henryk Berlewi – twórca „mechano-faktur” (manifest berliński z roku 1924) i Stażewski. Pięknie wydany katalog jest prawdziwym instrumentem naukowym, na który składa się staranna dokumentacja, fachowe artykuły niemieckich historyków sztuki i wspomnienia przyjaciół Malewicza i Lissitzkiego. Pokaz tych dzieł, pochodzących z kolekcji zachodnioeuropejskich i amerykańskich, może nareszcie pomoże nowoczesnej historii sztuki docenić niezaprzeczone pierwszeństwo poczynił awangardy wschodnioeuropejskiej z lat 1910–1917.

\*

„*Un art sage: quelle sottile idée! L'art n'est fait que d'ivresse et de folie*” – Jean Dubuffet

“L'art culturel, celui du clan d'intellectuelles de carrière... qui se croient par définition très intelligents, bien plus intelligents que les gens ordinaires...”<sup>203</sup>. Czytam myśli o sztuce Jean Dubuffet'a – malarza, rzeźbiarza *trouble fête* współczesnych gryzypiórków, zapelniających tomy papieru, pobrudzonego nieuczciwym intelektualizowaniem – o Sztuce! Sława tego twórcy rośnie nieustannie – wielkie retrospektywy w Londynie, Sztokholmie, Nowym Jorku, pochlebne artykuły takich krytyków, jak Gaëtan Picon, Max Loreau. Jedynie Paryż wydaje się nie doceniać znaczenia twórczości tego artysty, dąsa się na jego dzieło poprzez pogardliwy stosunek do samej osoby twórcy. Nic nie pomagają nawet duże wystawy w Musée des Arts Décoratifs (1962, 1967). Jean Dubuffet wciąż nie podoba się krytyce paryskiej, gdyż, przyznajmy szczerze, społeczeństwo przyzwyczyliło się do myśli o istnieniu oficjalnych nonkonformistów, buntowników posłusznych, podporządkowujących się władzom literacko-estetycznym, grających w sposób uczciwy najbardziej nieuczciwą grą na świecie – grą fałszywych nonkomformistów. Ale uwaga! Gdy trafia się na drodze prawdziwy twórca nowej estetyki, to dopiero jest kłopot: co z nim zrobić? Z początku prace pozostawia się drobnym opluwaczom, dla których obrzydzenie i pogarda są codzienną szatą zblazowania. Potem pomija się milczeniem – a nuż sam zamilknie?... W końcu zawodowi urabiacze opinii publicznej zaczynają systematycznie robić z niego dziwaka, chcą wepchnąć go do zwariowanej kliniki dla nie-

poprawnych *cas*. Niby to stary system: tak postępowano z czarownicami średniowiecznymi, tak mówi się dzisiaj w dobrych salonach londyńskich o Gombrowiczu, tak piszą paryscy krytycy-analfabeci o Jean Dubuffet. A jego myśli: proszę czytać – prawdziwy *knock-out* spróchniałemu muzeum kultury zawodowych intelektualistów. Właśnie ci zadni panowie, którym tak dobrze pasują prążkowane spodnie kultury akademickiej (na całym świecie) i wyświechtane krawaty argumentacji literackiej, nauczonej na pamięć „jak to powinno być”, oni tracą głowę w obliczu twórcy, który „nie da się zwariować” „systemem „konsumentów kultury w proszku”. Nic dziwnego, że ten człowiek, zaprzeczający istnieniu sztuki „mądrej i posłusznej”, sztuki skanalizowanej w sterylnych rynkach pseudoawangardy nonkonformizmu, budzi blady strach. Gdy pewne zarzuty nie dają sobie z nim rady (gdyż nie istnieją), mówi się wtedy o „szantażu”, autoreklamie itd. Ja nie argumentuję mojego zachwytu teoriami Kanta i Heideggera, strukturalizmem Umberto Eco, ale proszę wziąć do ręki książkę, w której znajdują się podobne zdania: „Il faut observer qu'une table est, par certain côté, quelque chose comme un sol surélevé”<sup>204</sup>.

„Kultura” 1968 nr 3 (245)

## „TYSIĄC LAT SZTUKI W POLSCE”

W wielkiej powodzi wystaw, które zalewają paryskie (i nie tylko) muzea, przyszedł czas i na sztukę polską. Wystawy pod umiejętnie dobranym i zachęcającym tytułem „Tysiąc lat sztuki w Polsce” nie można rozumieć inaczej, jak mały i lekką egzotyką przyprawiony „sandwich kulturalny”, który podsuwa się paryskiemu konsumentowi kultury jako strawę artystyczną. Jest ona typowym przykładem pewnej *jeu de société*<sup>205</sup>, którą w czasie naszej ostatniej rozmowy w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum dyrektor Erwin Neumann określił mianem „nowoczesnego ekshibicjonizmu wizualnego”. Przesadne mnożenie się ilości wystaw, poświęconych sztuce dawnej, idzie w parze z nową sytuacją dzieła sztuki w obliczu ciągle rosnącej liczby reprodukcji. Mikro i makro fotografie dzieł sztuki i mit „arcydzieła” powodują nową – czysto wizualną – funkcję obiektów kultury i estetyki czasów dawnych. Inspirowane przez agresywne działanie reklamy, albumy reprodukcji tworzą zupełnie nową sytuację dla muzeologa, dla krytyka i szczególnie dla widza, którego gust i idące z tym wymagania estetyczne, aby nie użyć już sformułowania Marcel Duchampa „retynowe” – podyktowane są skomplikowanym mechanizmem dzisiejszej sytuacji fenomenologicznej dzieła sztuki. Wystawy sztuki dawnej, stawiające na pierwszym miejscu problematykę badawczą, nową i odważną, wystawy, które są niezbędne dla rozwoju naszej wiedzy o dawnej kulturze i estetyce i ulepszają intelektualne spojrzenie na przeszłość (w przeciwieństwie do czysto „wizualnych” reprodukcji), należą do rzadkości, są one przeznaczone dla amatorów i znawców, dla nielicznej grupy społecznej i z tej racji nieopłacalne.

W stosunku do sztuki dawnej, która staje się coraz bardziej *decorum* kulturalnym, a nawet swoistym miernikiem socjalnym, można by posłużyć się bezlitosnym osądem Gombrowicza: „chleb i papieros”. Otóż wydaje się, że w ostatnich latach paryscy widzowie zaciągają się coraz głębiej tym wystawowym papierosem. Z tej to przyczyny zaistniała wystawa polska w Paryżu. Usytuowana w perspektywie cyklu wystaw narodowych, poprzedzona była ona pokazem „Trésors des musées soviétiques”, sztuki Izraela i wystawy sztuki węgierskiej. Organizowana pod auspicjami „Association Française d'Action Artistique”, wystawa polska była wspianiałą



okazją do pokazania w Paryżu nie tylko arcydzieł sztuki polskiej i skarbów naszej kultury narodowej, lecz także do zademonstrowania wysokiego poziomu polskiego muzealnictwa i konserwacji zabytków. Podobnie jak archeologia, obie te dziedziny cieszą się, jak wiadomo, niemałym uznaniem wśród zagranicznych specjalistów. Polska historia sztuki, która z racji swoistej sytuacji ekonomicznej i politycznej kraju skazana jest na wąski zasięg własnego podwórka, miała tu wspierać okazję wyjść poza krąg przyjacielskiego uznania zagranicznych specjalistów. Niestety, stwierdzić należy, że tej wspierającej i tak wyjątkowej okazji wykorzystać nie potrafiono i że wystawa nasza jest przeciętna, miejscami po prostu chybiona.

Pokaz „Tysiąc lat sztuki w Polsce”<sup>206</sup> nie jest bynajmniej jedną z tych wystaw problemowych, które poprzez ciekawe zestawienie dzieł oryginalnych i mało znanych lub nawet nigdy jeszcze niezestawionych obok siebie w sali wystawowej, mogą pobudzić krytyków i historyków sztuki do nowych refleksji. Jest ona typowym przykładem wystawy, mającej za zadanie świętowanie „arcydzieł”; spełnić powinna przy tym pewną rolę dydaktyczną z tej choćby przyczyny, że jej ładunek artystyczny jest niewystarczający jakościowo, aby rywalizować z „Musée Imaginaire”.

Kompensatę tego niedostatku (z punktu widzenia „spektaklu wystawowego”, obliczonego na koncert „arcydzieł”) ma stanowić pewien element egzotyki; nieznanne dzieła sztuki, wyrosłe na granicy cywilizacji zachodnioeuropejskiej, mogą z pewnością zaciekać widza paryskiego swoją rodzimością (sarmatyzm) i swoistym szlachetnym prowincjonalizmem. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu, lub nawet w latach międzywojennych, gdy Louis Réau pisał książkę o sztuce krajów Europy Wschodniej pod wymownym tytułem *Histoire de l'expansion de l'art français*, podobna wystawa miałaby mniejsze szanse powodzenia z powodu panującej wówczas estetyki „arcydzieła klasycznego”. Panowała wtedy niezaprzeczalna hierarchia „wielkich modeli kulturalnych” i „wielkich stylów”; w ich obliczu style „prowincjonalne” często schodziły na poziom mniej lub bardziej udanej „imitacji”. Dzisiaj, w obliczu uznania dla folkloru i nawet dla art brut Dubuffeta, odrębność sztuki, style narodowe i wszelkie odchylenia od dawnej normy apodyktycznej estetyki „klasycznej” są interesujące dla historyka sztuki i dla widza, znużonego kilometrami arcydzieł w Kunsthistorisches Museum, w National Gallery czy w Louvre. Nie odważy się on użyć pogardliwego pojęcia „dekadencji”, któremu hołdowała z początkiem wieku wiedeńska szkoła Riegla. Widz, znużony milionową reprodukcją Giocondy, bardziej niż poprzednio skłonny jest do zainteresowania się „nowością” z mało znanego kraju, ciekawostką o tyle łatwiejszą do asymilowania, że bliską stylowo i kulturalnie. Należy podkreślić, że podobna wystawa może być atrakcją dla widza zachodnioeuropejskiego pod warunkiem, że odpowiadać będzie jednak jego wymaganiom, wymaganiom współczesnej muzeologii, współczesnemu „widowisku muzealnemu”, gdyż czym innym, jeśli nie pewnego rodzaju spektaklem — nieruchomym filmem — jest dzisiaj wystawa dzieł sztuki dawnej? Przeciętnie pokazana Madonna z Kruźlowej czy nawet tak atrakcyjne głowy ze stropu wawelskiego nie mogą być sensacją dla widza, który poprzedniego roku oglądał oszałamiające skarby Tutenhama, przedstawione w zupełnie feerycznej scenerii, nie tak dawno miał możliwość obejrzeć fascynujące ikony rosyjskie lub wystawę vermeerowską. Sztuka wydaje się być dziedziną, która w najdobitniejszy sposób demaskuje iluzje „wartości obiektywnych, z tego też powodu oprawa „kosmetyczna” przedstawianych na wystawach dzieł sztuki staje się sprawą numer jeden w perspektywie ich użytku kulturalnego. Polska wystawa w Petit Palais świadczy, niestety, o tym, że organizatorzy nie zawsze pamiętali o tych specyficznych wymaganiach dzisiejszej koniunktury kulturalnej i w danym wypadku

muzeologicznej. Olśnieni własnym mitem dzieła sztuki, wierzą chyba oni w jego moc *Deus ex machina*, która powinna samoczynnie zafascynować widza. Niestety rezultaty tej wiary i nieznanomość współczesnych wymagań zachodnioeuropejskiej techniki muzeologicznej spowodowały, że zespół dzieł prezentowanych w Petit Palais nie spełnia zadań zawartych w tytule wystawy i miejscami wręcz zaskakuje krytyka swoim prowincjonalizmem. Gdyż trudno uważać ten zespół za reprezentatywną całość, odpowiadającą dzisiejszemu spojrzeniu na historię sztuki polskiej, jeszcze mniej jako zespół ujednolicony trafną ideą estetyczną czy kulturalną. Dla krytyka, obeznanego z całokształtem dziejów sztuki w Polsce, zwiedzanie tej wystawy jest niemalym rozczarowaniem; powoduje je niezrozumiały labirynt kryteriów estetycznych, odzwierciedlający niezdecydowanie i pewną, miejscami małostkową, wizję sztuki polskiej. Fakt, że nie pasuje ona do dzisiejszej perspektywy historii sztuki (światowej) i do wymagań dzisiejszej muzeologii jest w tym świetle już tylko konsekwencją tej postawy kulturalnej.

Po obejrzeniu pierwszych kilku sal wystawy „Tysiąc lat sztuki w Polsce” jedno pytanie zaczyna natarczywie powracać: „czyżby to był obraz sztuki w Polsce?”. Niestety, obraz ten jest bardzo przeciętny w swoim wydźwięku i mało atrakcyjny w prezentacji.

\*

Wybór dzieł na jakąkolwiek wystawę jest jednym z najbardziej delikatnych problemów do dyskusji, gdyż różne czynniki motywują ostateczną decyzję: nie tylko koncepcja sal i środki materialne, lecz też możliwość transportu, stan konserwacji itd. Na Zachodzie jednym z najważniejszych argumentów jest problem możliwości wypożyczenia dzieł sztuki z danego muzeum. Problem, który w wypadku wystawy polskiej nie istnieje, ponieważ wszystkie muzea są własnością narodową. Zważywszy, że problem konserwacji i transportu też jest ułatwiony z powodu bogatych możliwości przedsięwzięcia prowadzonego na skalę państwową, można z większym spokojem przystąpić do rozpatrywania wyboru dzieł i organizacji sal. Wybór ten jest co najmniej miejscami dziwny, miejscami niemożliwy do wytłumaczenia innymi argumentami jak osobistymi ambicjami pewnych kustoszy, zamiłowanych w tematach, które niestety tylko w ich własnej perspektywie zabłysnąć mogą światłem „arcydzieł” czy po prostu gatunkiem współmiernym z zadaniem paryskiej wystawy. Bardzo często zapomniano, że pewne eksponaty, które dla polskiego widza odkryte są czarem prawie, że mistycznej tradycji historycznej, bezwzględnie ciekawe w Kraju z powodu rzadkości na terenie polskim, nie mogą bynajmniej budzić spodziewanego zaciekawienia w Paryżu. Takim mechanizmom psychologii estetyczno-imaginacyjnej zawdzięczamy na paryskiej wystawie arras brukselskie z zamku wawelskiego, których przywieziono aż 7 sztuk na ogólną liczbę 320 eksponatów. Zaprojektowane jako elementy dekoracji wnętrz wawelskich, arras te są bezwzględnie ciekawe w kontekście pałacu i świadczą o wysokim poziomie kultury plastycznej na dworze króla Zygmunta Augusta, mają poza tym szczególną wartość w Polsce, i to nie tylko z powodu sentymentu narodowego i przeżyć powojennych, lecz też z racji zniszczeń wojennych i tak małej ilości mebli i obiektów sztuki użytecznej, które cudem udało się uratować z kolejnych kataklizmów historycznych. Niestety jest to argumentacja jedynie „polska”, traci ona swoją wartość na gruncie paryskim, a szczególnie w perspektywie wystawy tak wysokiego polotu. Czy można je porównać z wielkimi seriami „Połówek Maximiliana”, z seriami Rafaelowskimi czy z wielką zeszlóroczną wystawą w Bordeaux, na której pokazano słynne gobeliny dworu hiszpańskie-

go? Wyeksponowane w niezgrabnej rotondzie, rozwieszane w sposób sprzeczny z ich pierwotną funkcją estetyczną (– dekoracja –), arras wawelskie tracą nawet na absolutnej wartości, gdyż trzeba przyznać, że są to bardzo ładne dzieła dekoracji szesnastowiecznej. Tym niemniej wydzielenie im odrębnej sali na wystawie „Tysiąc lat sztuki w Polsce” wydaje się grzeszyć przesadną wiarą w ich rangę „arcydzieła”. Tak samo optymistycznym awansem estetycznym wydaje się umieszczenie w tej samej sali (obok wielkich arrasów!) serii 11 kafelków wawelskich, które też pokazano z nierozwagą proporcji co do ich wartości estetycznej. Wystawione jako tło do innego, naprawdę ważnego, obiektu sztuki tego czasu, mogłyby zaciekawić, stworzyć dyskretne tło; niestety nacisk, z którym starano się z tych ładnych, lecz niczym niewyróżniających się dzieł praktyki dekoracyjnej zrobić obiekty muzealne godne dużej uwagi, nie może być uzasadniony inaczej jak po prostu mylną skalą wartości. Błąd szczególnie dotkliwy na gruncie francuskim, gdyż, jak wiadomo, renesans francuski słynie z przepięknej ceramiki z Rouen. Tak samo dziwną dysproporcją z proponowanym przez tytuł wystawy poziomem jest zajęcie całej gabloty wystawowej przez pięć tłoczonych w skórze opraw książkowych. Że w Polsce czytano *Institutio Gramatica* Mikołaja Marisa? Skoro już organizatorzy chcieli zilustrować istnienie pięknej biblioteki królewskiej, to czemu pokazano tak skromną ilość miniatur średniowiecznych, czemu zapomniano o pięknie oprawionym, wyszywanym perłami modlitewniku Anny Jagiellonki? W katalogu pięknie wspomniano o Uniwersytecie Jagiellońskim, niestety pokazane inkunabuły są bardziej niż skromne, nie opatrzone ich poza tym żadną dodatkową informacją wizualną, żadną fotografią, ryciną, pokazującą uniwersytet. Autorzy wystawy powinni wiedzieć, że profesor Bourilly od lat wyklada na Sorbonie o Kochanowskim w ramach swojego kursu z *littérature comparée*. Czy piękna *Sforziada* Bony Sforza (Biblioteka Narodowa w Warszawie) a szczególnie jej ciekawie ilustrowana karta tytułowa z końca XV wieku nie wzbudziłaby zainteresowania nie tylko znawców, ale też szerokiej publiczności? Zamiast tych dzieł wybrano skromne i niczym niewyróżniające się rysunki Victora Louisa, przedstawiające projekty do transformacji osiemnastowiecznych wnętrz zamku warszawskiego. Sala osiemnastowiecznych rysunków wydaje się niewspółmierna do założeń i ambicji podobnej wystawy, a już trudno pogodzić się z myślą, że mogłaby godnie reprezentować bogaty wachlarz sztuki polskiej z tej epoki.

Sale dziewiętnastowiecznego malarstwa są jedne z najciekawszych na tej wystawie i mimo że można by dyskutować o ich koncepcji i nie zgadzać się całkowicie z dokonanim wyborem twórców, to należy stwierdzić, że pokazują one ciekawy wachlarz zupełnie niedrugorzędnych malarzy, których warto zrehabilitować właśnie w Paryżu. Że zapomniano o niektórych – to już problem do dyskusji, nieodłączny od koncepcji historycznej wartości sztuki dziewiętnastowiecznej. Należałoby jednak zwrócić uwagę na przesadny optymizm polskich wartości i stanowczo za dużą ilość obrazów Piotra Michałowskiego. Odrębność talentu tego autodydakty, jego spojrzenie na romantyczną tematykę epoki poprzez pryzmat retoryki barokowej i nawet siła „dzikiego” pędzla nie są wystarczającym uzasadnieniem do wystawienia aż 17 obrazów w Petit Palais. Natomiast nie zwrócono szczególnej uwagi na grafikę „Młodej Polski”. Nie znalazł się też żaden z dużych witraży Wyspiańskiego (czy projekty do nich), które z pewnością mogłyby liczyć na duże powodzenie, zważywszy na rosnące zainteresowanie tą epoką.

Poza skromniutkiemi popiersiami Andre Lebruna i dwoma rzeźbami z drzewa – wspaniali żołnierze Wita Stwosza – rzeźba czasów nowożytnych jest nieobecna na tej wystawie. Na argument czysto techniczny, że jest to sprawa prawie że niemożli-

wa, gdyż rzeźba ta jest nierozzerwalna od architektury, gdzie pełni rolę dekoracyjną, należałoby odpowiedzieć „od czego fotografia czy rysunek?”. Oryginalne „ogniste ogony” na drzwiach zamku baranowskiego, fasada kamienicy w Kazimierzu, attyki renesansowych ratuszy czy rzeźby kaplicy Firlejów byłyby z pewnością elementem ciekawym o wiele ważniejszym od dużej ilości dzieł zupełnie pospolitych. A co należałoby powiedzieć o podartym i zardzewiałym futerale miecza Zygmunta I, któremu poświęcono oddzielną gablotę; czy znajdują się na nim jakieś wyjątkowo ciekawe dekoracje? Podobne pytanie można skierować w stronę skromniutkich portretów siedemnastowiecznych, gdzie też nie udało się uniknąć eksponatów kategorii „B”, jeśli nie „C”, jak można łatwo przekonać się na przykładzie portretu Boreyki (nr 115), któremu w dodatku zarezerwowano pełną stronę w katalogu.

Jedynym naprawdę godnie reprezentowanym dziełem jest średniowiecze. Duża ilość pięknie odrestaurowanych malowideł – wspaniałe „Oplakiwanie” z Choromanic – wypełnia jedną z ciekawszych sal wystawy. Niestety, tym razem z powodów zupełnie obiektywnych, nie udało się uniknąć chaosu ekspozycji: duże obustronne malowidła, rozmieszczone siłą rzeczy w środku sali, sprawiają, że takie arcydzieła jak Madonna z Kruźlowej lub pełna dramatycznego realizmu i ekspresji „Pięta” (nr 12) giną w ich cieniu. Ten sam los spotkał dwa ciekawe w fakturze malarzkiej i formie obrazki – szczególnie piękne „Zwiastowanie” mistrza z Małopolski; schowane są one za dużymi obrazami, dosłownie po kątach sali. Czy nie można było wygospodarować dla tych czterech choćby dzieł małej salki; wystawić je w sposób odpowiadający nie tylko ich wymiarom, lecz też wartości estetycznej?

Ekspozycja dzieł jest drugim – a może zasadniczym – słabym punktem wystawy w Petit Palais. Trudno wiedzieć z pewnością, kto ponosi za to całkowitą odpowiedzialność. Wydaje się, że tym razem wszelkie „podziękowania” należy kierować w stronę francuskiego komisarza wystawy – kustosa muzeum w Petit Palais – mademoiselle Cacan, niemniej, jak to oficjalnie oświadczone, koncepcja sal, aż do szczegółów obicia ścian, uzgodniona została razem z polskim komisarzem wystawy – Jerzym Banachem – i nawet już latem zeszłego roku była w Paryżu delegacja polskich kustoszy w celu zapoznania się z terenem i przygotowania odpowiedniego rozmieszczenia obiektów... Faktem jest, że muzeum Petit Palais po dziś dzień oczekuje na obiecane materiały dydaktyczne, o które upominało się kilkakrotnie. Fotografie i diapozytywy pozwoliłyby na zakamuflowanie luki dydaktycznej. Przecież wydaje się, że skoro stać organizatorów na tak poważną imprezę wystawową, fotografie choćby dziedzińca wawelskiego czy kaplicy zygmuntońskiej powinny być elementem zupełnie niezbędnym. Nie brakiem miejsca należy usprawiedliwiać co najmniej dziwne umieszczenie sześciu głów drewnianych ze stropu wawelskiego; ustawione po kątach środkowej rotundy giną przygniezione masą sąsiadujących arrasów i przechodzą do rejestru bardziej „pospolitego” w sąsiedztwie wspomnianych wyżej kafelków. Poza opisem katalogowym widz paryski nie otrzymał żadnej pomocy, aby zrozumieć specyfikę tego tak oryginalnego stropu kasetonowego; nie pomyślano o żadnej makiecie sali, rysunku czy choćby fotografii.

W części poświęconej czasom nowożytnym jedynym udanym przedsięwzięciem jest piękna (lecz też niewystarczająca) ilustracja nurtu „sarmackiego” poprzez pasy i portrety trumienne, malowane na blasze. Skorzystały one z urzędnictwa muzeologicznego, które pozostało po poprzedniej ekspozycji baudélairowskiej i wypadły bardzo efektownie w zaciemnionej salce. Ten sam szczęśliwy los spotkał piękne witraże z krakowskiego klasztoru dominikanów. Świecą one ciekawymi odcieniami materii kolorystycznej, charakterystycznej dla późnego nurtu sztuki „mieszczańskiej” pięć-

nastego wieku. Natomiast piękne „veduty” Bernarda Bellotta, które należą do dzieł klasy światowej, stłoczono w nieodpowiednio małej dla nich sali, gdzie brak im oddechu; perspektywa słynnego weneccjanina „gniecie się”, obrazy tracą na wartości estetycznej poprzez brak przestrzeni.

Cóż więcej można powiedzieć po tak smutnych refleksjach o wystawie, na którą czekamy od lat? Czy można liczyć na to, że paryski widz będzie zachwycony bardziej niż przeciętnym portretem Kopernika? Jeśli najlepszym elementem wystawy jest jej katalog, to trudno uważać ją za udaną. Pokazała ona, że organizatorzy polscy nie orientują się w zasadniczej kwestii: „po co wystawa polska w Paryżu? dla kogo? w jaki stylu? ”. Należy tylko ubolewać, że zmarnowano piękną okazję pokazania prawdziwego obrazu polskiej sztuki na przestrzeni wieków, sztuki ciekawej i czasami oryginalnej, sztuki, która nie zawsze jest prowincjonalnym kopiowaniem zachodniej mody. Ze zdziwieniem należy odnotować niepokojącą różnicę, jaka istnieje między lekturą „Biuletynu Historii Sztuki” — pisma na poziomie prawdziwie międzynarodowym — a obrazem, jaki pozostaje po obejrzeniu wystawy w Petit Palais.

„Kultura” 1969 nr 6(261)

## Krzysztof POMIAN

### MALARZ SPALONEJ ZIEMI

*Józefowi Czapskiemu*

Czerń, brąz, biel, szarość przechodzą niekiedy w błękit, gdzieniegdzie plamy czerwieni<sup>207</sup>. Wyraźna preferencja dla barw ciemnych, kojarzonych przez tradycję z ziemią i wodą, ale wodą zastygłą w kałużach z jesienią i zimą, z żalobą i śmiercią. Czerwień kolor ognia i krwi jest tu przeważnie zgaszona, biel przybrudzona, a błękit przyćmiony, jak gdyby w powietrzu unosiły się dymy i kurz. Brak zieleni i żółci: w tym świecie nie świeci Słońce, a życie. Jeśli przetrwało, upodobniło się do otoczenia. Nic w tym monotonnego, wszelako dzięki wygrywaniu wszelkich możliwych odcieni szarości i brązu oraz dzięki różnorodności stosowanych materiałów i technik. Olej i akryl, emulsja i szelak, drewno, płótno, lateks i papier, piasek przyklejony do wielkich podmalowanych fotografii, słoma, skóra zajęcza, narzędzia i inne wyroby metalowe przytwierdzone do ram czy do płótna, każdy środek jest dobry, jeśli pozwala artyście pokazać, co chce, a zarazem zająć stanowisko wobec znaczeń, w jakie wyposaża przedstawiane przedmioty.

Albowiem chodzi tu właśnie o przedstawienie czegoś, o udostępnienie postrzeżeniu wzrokowemu takich konfiguracji i plam barwnych, które były rozpoznawalne jako odwzorowane w dwa wymiary przedmioty znane z doświadczenia. Pole: czarne skiby ziemi niezaoranej wszakże, ale, na pierwszym planie, przeoranej i zwęglonej, a nieco dalej płonącej jeszcze widać pełgające płomienie i dymy; na horyzoncie niewielki zagajnik, w tle kawałek nieba. Równina, gdzie jedyną roślinnością są trzy bezlistne brzoźki, przecięta drogą, wydeptana i rozjeżdżona, zbrukana czarnymi plamami. Inna równina, może ta sama zresztą, ale teraz przysypana śniegiem porysowanym głębokimi czarnymi bruzdami śladami kół? Gąsienic? Odcina się od skrawka ciemnego nieba. Las pni i gałęzi odartych z igliwia i liści. Wnętrze strychu zbudowanego z potężnych bali o wyraźnych słojach, pokrytych siatką pęknięć; stromy dach, podłoga z desek. Inne wnętrza, raczej gmachów publicznych wzniesionych z kamienia, wypalone lub wyburzone. Monumentalne architektury. Groby. Ogniska.

Takie, niepełne zresztą, wyliczenie przedstawianych przedmiotów daje jednak nikiel tylko pojęcie o obrazach. Wspomniany przed chwilą stary strych byłby całkiem zwyczajny, gdyby nie miecz wbity w podłogę do połowy brzeszczotu. Środek innego strychu zajmują trzy krzesła. Nic w tym dziwnego. Ale na każdym znajduje się rozżarzona biel z domieszką żółci, zwieńczona pasmami czerwieni. Oko wnioskuje natychmiast, że na krzesłach płoną ogniska. Cóż to za ogień jednak, który nie ogarnia samych krzesel, drewnianych przecież, i nie rozprzestrzenia się we wnętrzu. Równie zaskakujące są trzy ogniska zastygłe niejako na podłodze z desek, po której pełźnie wąż, albo zawieszona na ścianach ogromnej hali zbudowanej drewnianych belek. Inna zagadka; portrety znanych postaci historycznych zanurzone w gęstwinie leśnej wśród poskręcanych korzeni, których końce, spiętrzone, płoną w sercu lasu. Jeszcze inna: nad prostym grobem z krzyżem u wezglowia unosi się uskrzydłona forma, w której łatwo rozpoznać paletę.

Pejzaże, wnętrza lasu, architektury: różnorakie przestrzenie stanowią niejako pierwszą warstwę omawianych obrazów. Do drugiej należą ognie, palety, skrzydła, węże, wizerunki i pozostałe rekwizyty rozmieszczone w każdorazowo innej przestrzeni; w tej sztuce, która nie zna postaci ludzkich, zastępują one aktorów. Warstwa trzecia to napisy. Artysty nie zadowolali bowiem nadawanie tytułów utworom. Wpisuje on nazwę obrazu w sam obraz, czyni jego nieodłącznym składnikiem. Wtapia znaczenie w przedstawienie. Dokładniej: po prostu zwięża właściwą wszelkiemu przedstawieniu wieloznaczność, gdyż dookreśla nazwą tożsamość rekwizytów lub czas i miejsce przedstawianej sceny. To, co by inaczej było tylko równiną, nie jest nią: to „Piaski Brandenburgii”. I las nie jest po prostu lasem: to Las Teutoburski, gdzie Herman-Arminius rozgromił legiony Varusa. Ognie na strychu to „Ojciec, Syn i Duch św.”, albo „Czwórca”, gdy dochodzi wąż, albo „Parstifal II”, albo „Duchowi bohaterowie Niemiec”. Las z portretami to „Drogi mądrości doczesnej”, a grób to przeważnie „Grób nieznanego malarza”.

Rozróżnienie przestrzeni, rekwizytów i napisów ma dwojakie uzasadnienie rzeczowe. Po pierwsze, choć większość omawianych obrazów ma budowę trójwarstwową, zdarzają się takie, które ukazują samą przestrzeń bądź przestrzeń z rekwizytami, ale bez napisu. Po drugie, co ważniejsze, zabieg ten odtwarza kolejność, w jakiej postrzegamy każdy obraz i uświadamiamy sobie jego znaczenie. Wchodząc do sali wystawowej i patrząc z odległości na obraz, przeważnie o dużym formacie, widzimy przede wszystkim przestrzeń, rozpoznajemy pejzaż, wnętrze, las czy architekturę. Pomniejsze plamy barwne, niezrozumiałe dla oddalonego spojrzenia, utożsamiamy dopiero w miarę podchodzenia do obrazu ze znanymi z doświadczenia zjawiskami, odkrywając zarazem rolę, jaką pełnią w całości. Ale tylko przy dużym zbliżeniu widzimy napisy na tyle wyraźnie, by móc je odczytać i scalić ze spostrzeżeniem znaczenia, jakie artysta nadał ukazowanym kształtom. Gdy po tym wszystkim, cofnięci, ponownie ogarniamy wzrokiem cały obraz, postrzegamy go inaczej niż za pierwszym razem: wiemy, co widzimy. Umiemy włączyć to w niewidzialną otoczkę, z której wyrasta i w której znajduje swe dopełnienie.

Anselm Kiefer, autor omawianych dzieł, ma lat 39. Urodził się w Donaueschingen, studiował w Karlsruhe i w Düsseldorfie, mieszka w Buchen/Odenwald. Malarz to wybitny, najciekawszy zapewne w swoim pokoleniu. Zainteresowany bardziej kompozycją niż rysunkiem czy kolorem, które podporządkowuje poszukiwaniu całościowego efektu, umie nadać swym obrazom wewnętrzną dramatyzm, wbudować w nie napięcie i narzucić je widzowi. Sprawić, by to, co widzi, zwróciło go ku rzeczywistości niewidzialnej. Przyczynia się do tego przeciwstawienie pierwszego planu dalszym dzięki mistrzowskiemu operowaniu perspektywą, granie kontrastami faktury, zaskakujące kojarzenie rekwizytów z przestrzenią i napisów z przedstawieniami. Ale największy udział ma w tym sama scena udostępniania spojrzeniu widza: zazwyczaj ślad czegoś, co się dokonało, wynik działań, które trzeba uwzględnić, by zrozumieć znaczenie nadane dziełu przez artystę.

Widzimy spaloną ziemię: kiedy spłonęła? I czy coś na niej kiedyś wyrośnie? Kto podpalił płonąca jeszcze równinę? Jakie pojazdy wyzłobiły drogi w piaskach Brandenburgii? Na czyj rozkaz, przez kogo wydany i w jakiej epoce wzniesiono przytłaczający rozmiarami i wspaniałością gmach, z którego pozostała ruina? Dlaczego zginął nieznanymi malarz? Nie każdy obraz budzi takie pytania. „Upadek Ikara” Piotra Bruegla Starego pokazuje ostatnią chwilę przed zatonięciem bohatera. Dwie nogi wystają jeszcze z wody, ale spokój krajobrazu pozostał niezmacony: oracz nie uniósł głowy znad pługa, pasterz nie zmienił kierunku wzroku, oczy rybaka nie przestały

pilnować wędki. Powody upadku Ikarą są nieistotne, bo samo wydarzenie, które wkrótce przeminie bez śladu, w niczym nie zakłóciło porządku przyrody i zestrojonego z nim biegu spraw ludzkich. „Ikar” = „Piaski Brandenburgii” Kiefera – to Ikar o skrzydłach szcerniałych od ognia i dymu, zmiażdżony i potrzaskany, na płonącej ziemi, z pożogą w tle. Ten Ikar nie padł ofiarą lekkomyślnego nieposłuszeństwa. Został zestrzelony. Toteż jego los skłania nie do zadumy nad obojętnością świata dla kłęski geniusza, ale do zapytania, kogo on uosabia i za czyją sprawą oraz w jakich okolicznościach skończył swój lot.

Widzimy rozplaszczoną na ziemi, czarną, uskrzydloną postać. Napis powiadamia, że chodzi o Ikarą – mógłby to być również upadły anioł – i o piaski Brandenburgii, co oczywiście, gdy porównać odtworzony tu pejzaż z innymi. Obraz podaje się zatem za rejestrację śladu określonego zdarzenia, za coś w rodzaju fotografii miejsca wypadku obwiedzionym kredą zarysem ciała ofiary. Podobnie „Śmierć Brunhildy” – to tylko dogorywające ognisko – stos – na srebrzystoszarym tle. „Śpiew Wylanda” – to wypalone pole, poryte koleinami, z przytwierdzonym do obrazu ołowianym skrzydłem zastąpionym w innej wersji żelazną kratą, kątownicą i trzema parami cęgów. Inaczej niż malarze historyczni z ubiegłego stulecia, Kiefer nie ukazuje zdarzeń i bohaterów. W jego twórczości przestrzeń z rekwizytami prawie nigdy nie ilustruje napisu. To napis ją dookreśla, dopełnia i przedłuża ku temu, co niewidzialne, gdyż apeluje do wiedzy widza: do znajomości eposu germańskiego, mitologii antycznej czy dziejów najnowszych. Fingując ślad wydarzenia, do którego odsyła napis, obraz pobudza i ukierunkowuje prace wyobraźni, i prowokuje pytania. Dzięki swym walorom plastycznym, przyciąga i przytrzymuje spojrzenie widza, by poruszyć jego umysł i jego pamięć. Pod warunkiem wszakże, by był to widz obyty z historią, świadom tradycji.

Właściwym żywiołem Kiefera jest historia. Historia, która przeorała piaski Brandenburgii, odarła z liści i igieł Las Teutoburski, spróbowała utysiącletnić się w kamiennych gmachach, by obrócić je później w ruinę, i po dziś dzień wstrząsa ziemią na polach dawnych bitew. I jest nim tradycja nawarstwiona w słojach i szczelinach belek, budulcu wiekowych domów przekazywanych wraz z nią przez pokolenia pokoleniom. Tradycja Niemców i historia Niemiec. Albowiem Kiefer jest malarzem niemieckim nie tylko z uwagi na przypadłość życiorysu. Podczas gdy galerie i wystawy w RFN wypełniają dzieła młodych artystów, które odsłaniają wyłącznie ich seksualne obsesje lub rewolucyjne przekonania, i które by mogły bez zmian wyjść z pracowni Paryża, Mediolanu czy Nowego Jorku, ustosunkowuje się on, malując, do politycznej i duchowej przeszłości swej ojczyzny, a tym samym – do jej teraźniejszego rozdarcia. Jako wypowiedzi o Niemcach i o Niemcach jego obrazy zasługiwałyby na uwagę, nawet gdyby nie miał zająć ważnego miejsca w sztuce naszego czasu. Ponieważ ma, zasługują na nią w dwójnasób.

Kiefer, rocznik 1945, należy do pokolenia, dla którego hitleryzm to zamknięty akt niemieckiego dramatu. Skazany przez tych, co przeżyli, na zapomnienie i ukrywany w latach cudu gospodarczego przed dziećmi i młodzieżą. Gdzieś tam toczyły się procesy zbrodniarzy wojennych, a kombatanci na dorocznym zjazdach wspominali pułkową młodość i podległych kolegów. Ale rówieśnik Kiefera, znany reżyser filmowy, Volker Schlöndorff, usłyszał o najbliższej przyszłości własnego kraju dopiero we Francji, gdzie rodzice oddali go do szkoły. Wspomnienia z Trzeciej Rzeszy, złożone z prywatnej pamięci jednostek i rodzin, do publicznej pamięci narodu niemieckiego przenikały z trudem, wbrew cenzurze – we freudowskim, rzecz jasna, słowa tego rozumieniu – która usiłowała je zepchnąć do nieświadomości. Bo też zaiste nie wia-



domo, co począć ze wspomnieniami z czasów, które nieuleczalnie skaziły wszystkie czyny godne na pozór podania potomnym za wzór tak, że moralność musi je potępić, choćby prawo nie znajdowało w nich znamion przestępstwa. Które cnoty obywatelskie obróciły w posłuszeństwo bezprawiu, a bohaterstwo – w ofiarę na rzecz zorganizowanej zbrodni. I zmusiły patriotów, by przyczynili się do klęski własnego kraju, świadomi nieszczęść, jakie sprowadzi, ale w przekonaniu, że zwycięstwo panującego w nim ustroju byłoby katastrofą i dla Niemiec, i dla świata.

W roku 1945, wkrótce po zakończeniu wojny, Martin Heidegger podjął próbę wyjaśnienia, dlaczego w kwietniu 1933 dał się wybrać rektorem uniwersytetu we Fryburgu, jaką rolę odegrał, nim ustąpił w lutym 1934, i co właściwie powiedział w słynnej mowie rektorskiej *Die Selbstbehauptung der deutschen Universitat*. Artykuł, ogłoszony dopiero rok temu, świadczy, że Heidegger uważał za nieodzowne rozliczenie się z tego epizodu przed sobą samym i przed potomnością. Miał słuszość. Jak bowiem można było upatrywać w ruchu narodowo-socjalistycznym pozytywne możliwości? Jak można było oczekiwać odeń skupienia i wewnętrznego odnowienia ludu? A takie nadzieje, co wyznaje, Heidegger żywił w 1933 roku. Ale pytania ich dotyczące nie otrzymały odeń odpowiedzi. Co gorsza, nie zostały nawet wysłowione ani we wspomnianym tu artykule, ani gdzie indziej, jak gdyby przenikliwość filozofa porażona była w tym punkcie nieuleczalną ślepotą. A przecież nie był nazistą, odrzucał ideologię hitlerowską, a po ustąpieniu z urzędu budził nieufność lub zgoła wrogość władz Trzeciej Rzeszy. W jego życiorysie pozostaje jednak dziesięć miesięcy, których nie zdołał przeświecić i które rzuciły cień na całość jego twórczości.

Dwanaście lat rządów Hitlera postawiło w stan oskarżenia całą historię Niemiec we wszystkich jej wymiarach. Myśl niemiecką w osobach Fichtego, Nietzschego i Heideggera, współwinnych rzekomo, wraz z wieloma innymi, unicestwienia rozumu. Muzykę Wagnera. Literaturę: Hölderlina i Kleista, Mörike i Stefana George. Wszystkie ruchy, które dążyły do zjednoczenia, statystów i wojskowych, którzy je urzeczywistnili, Prusy obwieszczone „odwieczną kolebką militarystyki i reakcji”, Bawarię, bo w Monachium powstała NSDAP, Nadrenię-Westfalię jako siedzibę zakładów Kruppa. Istnienie NRD, która usiłowała zawłaszczyć nurt demokratyczny i antyfaszystowski, wyróżniany według doraźnych kryteriów politycznych, a zarazem wytaczała proces wszystkiemu, co religijne, narodowe, „feudalne” i „burżuazyjne”, przyczyniało się do fałszowania obrazu przeszłości. I przyczynia nadal, choć dziś zrehabilitowano już tam Marcina Lutera, barona Steina, generała Scharnhorsta, a nawet pułkownika Stauffenberga i innych zamachowców z 20 lipca 1944, wciąż gwałtownie atakowanych przez „Prawdę”. Symbolizując obecne roszczenia NRD do bycia jedynym prawowitym spadkobiercą Prus, posąg konny Fryderyka Wielkiego wrócił w 1981 roku na dawne miejsce przy Unter den Linden. Rok później, tym razem w Berlinie Zachodnim, odbyła się seria wystaw usiłujących pokazać złożoność i wieloznaczność historii Prus, a zarazem uzasadnić prawo Republiki Federalnej do sięgnięcia po niektóre składniki ich dziedzictwa. Choć dzieją się w sferze kultury i dotyczą przeszłości, wydarzenia takie uruchamiają z reguły lawinę komentarzy, pytań, domysłów, a niekiedy pomówień, jednoznacznie politycznych i prognostycznych. W czterdzieści lat po upadku Trzeciej Rzeszy, każda niemal postać i bez mała każde wydarzenie z historii Niemiec pozostaje ciągle podejrzane o przynależność do genealogii narodowego socjalizmu. A każde zwrócenie się do Niemców ku ich tradycjom budzi natychmiast lęk sąsiadów.

Malarstwo Kiefera nawiedzają wspomnienia wojny. „Operacja Lew morski” czyli aluzję do zamierzonej przez Hitlera inwazji na Wielką Brytanię: trzy zabawkowe

okrety wojenne pływają w basenie umieszczonym w czarno-białym pejzażu z ogniami płonącymi na horyzoncie. Trzy inne obrazy z tej serii: „Operacja Hagenbewegung”, „Operacja Wintergewitter” i „Operacja Barbarossa” – ukazują równiny pokryte śniegiem i pocięte bruzdami zbiegającymi się w oddali; za każdym razem scena jest ujęta w paletę, jak gdyby malarz chciał zwrócić uwagę na swą rolę pośrednika między tym, co przedstawione, a widzom, jak gdyby chciał zasugerować, że paleta – to przyrząd do odsłaniania niedostępnych pospolitemu spojrzeniu śladów przeszłości. Ale wojna obecna jest również we wstrząsającym, opisanym na wstępie pejzażu „Chrabąszcz lata”, którego tytuł cytuje pierwsze słowa dziecinniej rymowanki, wypisanej przez Kiefera na samej linii horyzontu; w przekładzie: „Chrabąszcz lata, na wojnie tata, mama na Pomorzu, Pomorze ogień orze”. W prawym górnym rogu przebija zarys palety. W programowym obrazie „Malarstwo spalonej ziemi” paleta znajduje się pośrodku. Widzimy przez nią splekaną czerń ziemi i czerwień ognia. Na lewo od palety płomienie ogarniają samotne drzewo: wojna. Wojna – to także wspomniany już „Ikar” i inne obrazy z cyklu „Piaski Brandenburgii”, które pokazują jeśli nie płonąca ziemia, to krajobraz przemielony przez koła i gaśienice.

Wspomnienia wojny, wspomnienia Trzeciej Rzeszy. Monumentalne „Wnętrze” o przeszklonym stropie, z którego wypadły szyby, wypalone, ze śladami sadzy i dymu, i płonącym pośrodku ogniskiem, ma za pierwowzór zaprojektowaną przez Speera dla Hitlera salę mozaik nowej kancelarii Rzeszy. Do innego projektu Speera nawiązuje majestatyczna kolumnada umieszczona przez Kiefera pod czarnym niebem i poświęcona „Nieznanemu malarzowi”; jego grób, który otacza z trzech stron, znajduje się w środku pierwszego planu, gdzie wskazuje nań wbity w przepaloną ziemię drąg zwieńczony paletą. Narożnik podobnej kolumnady odcina się na tle nocy, obejmując grobowiec, też z drągiem zwieńczonym paletą; jeszcze jeden hold „Nieznanemu malarzowi”. Kamienne architektury są zresztą zazwyczaj i Kiefera siedzibami śmierci. Oto czarne pnie bez gałęzi, niczym las kolumn, między którymi płonie ognisko. Za nimi – rzeka. Na drugim brzegu – ruina neoklasycyckiej budowli przypominającej ni to Bramę Brandenburską, ni to Propyleje z dwoma gmachami w stylu Partenonu na Placu Królewskim w Monachium; Kiefer wykorzystał tu projekt pomnika poległych Wilhelma Kreisa. Obraz nazywa się „Ren”, ale ukazuje grobowiec: żołnierza? artysty? Do tej żalobnej wymowy przyczyniają się pospołu kolorystyka i geometria: czarne pnie na białym tle przecięte pod kątem prostym przez czarny zarys brzegów; budowla na drugim planie odpowiadająca ognisku na pierwszym i powtarzająca w pomniejszeniu grę pionów i poziomów, czerni i bieli; umieszczenie środka tej budowli wraz z ogniskiem na osi symetrii; podporządkowanie stosunku planów regułem perspektywy. Jest w tym coś z rygoryzmu Mondriana, na którego Kiefer powołuje się zresztą w kilku innych obrazach.

W maju-czerwcu bież. roku wystawa Kiefera odwiedziła Paryż w drodze z Düsseldorfu do Jeruzolimy; przeżycie, jakim było zderzenie z jego malarstwem, pobudziło do spisania tych uwag. Przeżycie złożone: zachwyt i niepokój zarazem. Zachwyt sztuką. I niepokój wobec fascynacji wojną, przypomnienia Trzeciej Rzeszy, podejmowania tematów obciążonych czarnymi skojarzeniami. Autorzy katalogu upatrują w tym tylko prowokację artystyczną, awangardowy gest, mający wytrącić widza z równowagi, spowodować skandal. Kiefera nie sposób jednak zaliczyć do awangardy, o ile to słowo oznaczać ma cokolwiek określonego. Najróżniejsze techniki, którymi się posługuje, nie są już dziś swoiście awangardowe; należą do kanonicznego repertuaru współczesnego malarstwa. Co więcej, używanie ich przez Kiefera jest niekiedy umotywowane treściowo: malarz spalonej ziemi ma pełne pra-

wo tworzyć swe dzieła przy pomocy palnika. Ale różnice między Kieferem a awangardą sięgają głębiej. Nie wychyla się on bowiem w przyszłość przeciwstawioną dniu dzisiejszemu, co było zawsze najważniejszym bodaj z jej wyróżników. Zwraca się ku przeszłości. Nie usiłuje wyzwolić się od tradycji, by osiągnąć stan historycznej nieważkości, w którym wszystko jest możliwe i dozwolone. Przeciwnie, nawiązuje do niej zarówno tematyką swych dzieł, jak ich wykonaniem. Nad miasto przekłada wieś: drewniane strychy i drogi polne. Nad masy – jednostkę; tytuł pewnego rysunku głosi: „Każdy przebywa pod własnym sklepieniem niebieskim”. A od nowoczesności woli archaikę: bohaterów mitów i legend, postaci i sceny historyczne, czas wpisany w przedmioty i krajobrazy. Jako malarz – jest konserwatystą.

Nie chodzi więc o awangardowy wybrzyk w rodzaju zapełniania obrazów o dużym formacie, odrobionymi, jak żywe, fallusami. Zapewne, przywołując wspomnienia wojny i Trzeciej Rzeszy, Kiefer chce poruszać widza. Nie, by cieszyć się wywołaniem skandalu. Ale by zakwestionować nawyk utrwalania w pamięci narodu wspomnień o tym tylko, co zdaje się dobre i wzniosłe. Nieważne, czy artysta oświadczył cokolwiek tej treści. Wystarczy, że taka jest wymowa jego dzieł. Jakoż kamiennym gmachom publicznym, wzniesionym wczoraj za ledwie, pomnikowym, zakrojonym na wieczność, a przecież już zrujnowanym, przeciwstawia drewniane strychy prywatnych domów, stare – widzimy strome sklepienia i spękane belki – ale wciąż ożywione duchowym ogniem, który płonie, nie powodując zniszczeń, wartościami chrześcijańskimi: Trójcą św., Graalem, Wiarą, Nadzieją i Miłością. Artysta potępia kamienny świat Trzeciej Rzeszy. I operacje wojenne, po których została jedynie ziemia jałowa, spalona ogniem bitewnym. Czas obrazoburców. W jednym „Sporze o obrazy” czołgi szarżują na paletę, ziemia płonie. W innym czołg miazdzy płonąca paletę na drewnianej podłodze, niszcząc zarazem sztukę i moralność. Wszystko to nie znaczy wszelako, jakoby Kiefer akceptował obłożenie Trzeciej Rzeszy anatemą, zakaz wspomniania o niej, wygnanie z jej pamięci, wykreślenie z historii. Obrazoburcy byli również w Bizancjum; ich nazwiska figurują na pierwszym wymienionym teraz obrazie. O tym, co się stało, nie wolno zapomnieć, jak nie wolno, gdy mowa o Norymberdze, myśleć tylko o Hansie Sachsie i o operze Wagnera, pomijając „Parteitagi” i proces zbrodniarzy wojennych. Toteż cztery obrazy, z których jeden nazywa się „Norymberga”, a trzy pozostałe – „Śpiewacy norymberscy”, należy czytać jako aluzję do wszystkich tych wydarzeń.

Jakiś jezuicki zbiór rozważań historycznych, na który przypadkiem trafił, dostarczył Kieferowi tytułu dwóch obrazów: „Drogi mądrości doczesnej”. Chodzi więc o mądrość przynależną do świata widzialnego, do historii świeckiej, w której ścierają się narody. W obu obrazach scena przedstawia Las Teutoburski, na co wskazuje napis: „Bitwa Hermana”. Tu i tam w środku płonie ognisko, a na okoku wylaniają się twarze połączone z ogniskiem pepowiną wijących się korzeni. Na wcześniejszym obrazie są to Herman, legendarny pogromca legionów Varusa, i jego żona, Thusnelda, wojskowi: Blücher, Clausewitz i Schlieffen, oraz pisarze i myśliciele, m. in.: Fichte, Hölderlin, Kleist, Rilke i wyróżnieni, bo oznaczeni tylko imionami, Stefan [George] i Martin [Heidegger]. Niektóre z tych twarzy wracają na drugim obrazie w towarzystwie m. in. Kanta i Kruppa, Mörke i Bismarcka, Herwegha, wybitnego uczestnika Wiosny Ludów, Schlagetera, wielbionego przez nacjonalistów żołnierza Freikorpsów, rozstrzelanego przez Francuzów za sabotaż podczas okupacji Ruhry, i Horsta Wessela, bohatera nazistów. Ogień, który płonie w środku, wzniesiony zapewne przez Hermana i tożsamy z niemieckością, jest więc ogniem bitewnym i duchowym zarazem, zdolnym do niszczenia i tworzenia.

A historia Niemiec, przeplatanie się zmagania z myślą i słowem, i walk zbrojnych, snów o pokoju powszechnym i jawnej przemocy, otwarcia na wartości uniwersalne i utwierdzenia własnej odrębności – historia wzniosłości i podłości, wielkoduszności i bestialstwa, które zapowiada ostatni z wymienionych, jawi się jako napiętnowana nieuleczalną dwuznacznością.

Kiefera fascynuje ta dwuznaczność. Oto mur z cegieł zamykający coś, co kiedyś było podwórzem albo ulicą, a teraz, podmokłe i przysypane ściółką, stało się siedliskiem grzybów, na pewno niejadalnych, może nawet trujących. W samym centrum tego żalosego pejzażu wyrasta z ziemi szarawa łodyga zakończona dużym przelamanym owalem pełnym zwojów i fałd. Ten twór, wielokrotnie wyższy od pobliskich grzybów – to stos pacierzowy, przechodzący w mózg widziany z profilu, domalowany na podcieniowanej czarno-białej fotografii. Tytuł utworu: „Martin Heidegger”. Czy ma to znaczyć, że myśl Heideggera jest tylko wytworem błota, w którym wyrosła? Czy, odwrotnie, że nawet tam mogło zakwitnąć coś tak niezwykłego, jak myśl Heideggera? Czy też, wreszcie, że myśl ta, której wielkość i złożoność kontrastują z wulgarnością otoczenia, jest zarazem wspaniała – i niebezpieczna, jak trujące grzyby? Trzecia wykładnia zdaje się najbliższa zmysłowi malarza, którego łączy z Heideggerem niewątpliwe duchowe pokrewieństwo. Upodobanie do wsi i dróg polnych. Przekonanie o ścisłym związku budowania z zamieszkiwaniem, zachowywaniem, widoczne w przeciwstawianiu trwałości starych strychów ruinom kamiennych architektur. I stanowiące o podobieństwie malarstwa do metafizyki, wprowadzenie samego siebie pod znak zapytania.

Albowiem twórczość Kiefera jest nieustannym zapytywaniem o samego siebie, próbą określenia własnej tożsamości w języku malarskiej mitologii, której by był jednoosobowo autorem i bohaterem. Co znaczy: być malarzem? I co znaczy; być Niemcem? Płomienie tańczą na napiętych sznurach, utrzymujących w powietrzu paletę. To ogień duchowy, niepowodujący skutków widzialnych. Gdzie indziej paleta ukazana jest jako dusza wznosząca się ku niebu albo trzyma ją anioł stróż artysty. Malarz ma jednak do czynienia nie tylko z ogniem duchowym. „Malować = palić” głosi tytuł jednego obrazu. A chociaż w innym, zatytułowanym „Malowani”, paleta unosi się nad równiną, piaszczysta droga, w smugach deszczu, ale to chyba unikat. Ogień powraca natomiast stale i wciąż, fascynujący i przerażający, jak w wizjach spalonej ziemi czy pożaru ogarniającego całą gminę Buchen. Malarz ma więc do czynienia z ogniem duchowym i ogniem fizycznym, ze światłem wiekuistym i z narzędziem wojny. Jako przynależny do tego dwuznacznego żywiołu może on, wedle Kiefera, być również żołnierzem, uczestnikiem walki i ich ofiarą – stąd groby nieznanego malarza – z obrazotwórcy może przemienić się w obrazoburcę. Tej możliwości, którą urzeczywistniła niedawna przeszłość, Kiefer jest świadom nie tylko jako malarz. Również jako Niemiec. Spadkobierca kraju, którego część, odcięta krwawą linią zasięków i muru – piaski Brandenburgii, miasta Brandenburgii – nawiedza jego obrazy, jak gdyby upominała się o przyłączenie do reszty. I dwuznacznego dziedzictwa, którego ciemnych i groźnych składników nie potrafi się wyrzec, choć je potępia. Niemiec: strażnik twórczego i niszczycielskiego zarazem ognia wzniesionego przed wiekami w Lesie Teutoburskim.

„Kultura” 1984 nr 9(444)

## CZAS LEBENSTEINA

Trzydzieści lat dzieli nas od wystawy w Arsenale. I od pierwszego numeru odnowionego, odnowicielskiego Po prostu. I od pierwszej premiery Teatru na Tarczyńskiej. I od pierwszej dyskusji w Klubie Krzywego Koła. Trzydzieści lat – jedna trzecia wieku.

Lebenstein był obecny w Arsenale i uczestniczył w życiu Teatru na Tarczyńskiej, gdzie w 1956 roku miał swą pierwszą indywidualną wystawę. Z trzech dziesięcioleci jego malarstwa uwzględnię tu jednak tylko ostatnie. Po części dlatego, że znam je lepiej niż inne, o których zresztą sporo już napisano. I ponieważ, co najważniejsze, są po temu powody rzeczowe. Gdzieś w początkach lat siedemdziesiątych Lebenstein zmienił technikę: płótno zastąpił papierem, a olej – gwaszem cieniowanym lekkimi kreskami czarnego tuszu i rozświetlanym plamami bieli. Stąd zmiana faktury: rezygnacja z rzeźbiarskiego niemal traktowania powierzchni obrazu i pewne zmniejszenie formatów. Równocześnie rozjaśnił się koloryt: miast przebiegać, jak dotąd, gamę brązów, bordo, butelkowej zieleni, czerni nawet – Lebenstein sięga teraz przeważnie po ugry i sepie w różnych stężeniach. Płowe, piaskowe, rdzawe – jego obrazy z minionych dziesięciu lat utrzymane są na ogół w żelazistych odcieniach zieleni, niekiedy dopełnianych seledynami, z rzadka tylko przerywanych wtargnięciami zieleni, fioletu czy błękitu. Wraz z tym wszystkim uległ przeistoczeniu sam zasób przedmiotów przedstawianych. Są w nim teraz ludzie, zwierzęta, wnętrza, budynki, krajobrazy. Czyżby Lebenstein zaczął malować rzeczywistość widzialną?

Dziewczyny obnoszą swą nagość po nieco przetworzonym, ale łatwo rozpoznawalnym Paryżu: po nadbrzeżach Sekwany, ulicach, mostach. Wystawiają się w bramach domów, obsiadają wysokie stołki barowe, siedzą za stołami, rozkładają na kanapach i szezlongach. Ich zawód nie budzi wątpliwości: w dystyngowanym języku ubiegłego stulecia powiedziałoby się, że uprawiają miłość za pieniądze. Nie ma w nich jednak nic wulgarnego. Nagie ciała wcale nie są wyzywające. Nawet, gdy pokazują się klientom, nie przymilają się do nich, nie wdzięczą. Pozostają odległe i jakby nietykalne. Piękne twarze nie uśmiechają się, a duże, szeroko otwarte, smutne oczy nadają im, przy ujęciach czołowych, jakieś pokrewieństwo z portretami trumiennymi. Wreszcie, rzecz najciekawsza: wśród postaci odwiedzających Bar Club Sweety i inne zakątki Paryża są jedynymi, które mają normalne ludzkie kształty.

### Przykład pierwszy

Dwie osoby, zwrócone w stronę widza, siedzą na ławie, równo odległe od pionowej osi symetrii obrazu, w tej samej pozie, jak gdyby jedna była zwierciadlanym odbiciem drugiej: nogi lekko rozsunięte, jedna dłoń spoczywa na prawym kolanie, druga zwisa po wewnętrznej stronie uda. Ale z lewej widzimy pięknie zbudowaną dziewczynę z rozpuszczonymi włosami, okalającymi nieruchomą twarz, i z kształtnymi piersiami o sterczących sutkach; za cały strój ma pantofle na wysokich obcasach i podkolanówki. Postać z prawej, również naga i o wyraźnych kształtach kobiecych, ma łysą głowę, która odsłania zarysy czaszki z pustymi oczodołami; jej ręce, od łokci w dół, są obnażonymi kośćmi. Kolor pierwszej jest bardziej soczysty, a i rysunek obu różni się nieco: sposób kładzenia kreski sugeruje tam ciało żywe, tu – zasuszony powłok mumii.

Na tym obrazie, jak na wielu innych, dziewczynie towarzyszy śmierć. Naśladuje jej postawy, gesty i ruchy, które w niej wykonaniu z ograniczonych stają się mechaniczne, a tym samym – absurdalne i śmieszne. Znane z baśni zwierciadło odsłaniało każdemu, kto się w nim przeglądał, niewidzialną inaczej prawdę o nim samym. Parodiując dziewczynę, śmierć prześwieśla ją niejako i – niczym owe zwierciadło – udostępnia niewidzialną prawdę o niej, nie jej samej wszakże, ale wzrokowi widza, który obejmuje jednym spojrzeniem postaci żywe i martwe, i dzięki zachodzącemu między nimi podobieństwu nakłada je niejako na siebie, przedstawiając sobie przeto coś w rodzaju kliszy rentgenowskiej, gdzie przez blade zarysy ciała przezierają ciemne linie kości. Sens nasuwa się sam: niepozbawione makabrycznego humoru uwidocznienie znikomości i przemijania, ilustracja tysiącokrotnie cytowanego: „...robak się legnie i w bujnym kwiecie”. Ale czy można na tym poprzestać?

Twarze. Twarze kocie: trójkątne, jak u syjamów, spłaszczone i okrągłe, jak u persów, pokryte sierścią, z długimi wąsami i sterczącymi uszami. Twarze ptasie wyciągnięte i zwężające się tak, że usta maleją, wargi stykają się prawie z zagiętym nosem, a oczy, wgłębione, umieszczają się na bokach głowy. Twarze psie, baranie, capie, jelenie, małpie. Twarze zwierząt nieznanymi zoologii. Twarze-pyski, twarze-ryje, twarze-mordy, twarze-chrapy, twarze-dzioby. A przecież wszystkie, jak twarze-twarze, należą do dwunogów bezpiórych, istot w dwójnasób rozumnych, przedstawicieli gatunku *homo sapiens*, którzy przechadzają się po Paryżu i odwiedzają pensjonariuszki klubu Sweety. Jak wyglądają, gdy są sami – nie wiadomo. Lebenstein pokazuje ich zawsze w towarzystwie panienek.

### Przykład drugi

Jesteśmy w barze Sweety, choć brak napisu, który niekiedy identyfikuje ten lokal. Ewentualne wątpliwości usuwa jednak szyba z ramą w stylu *art nouveau*, złożona z krzywizn rozmieszczonych po obu stronach pionowej listwy, która pokrywa się z osią symetrii obrazu; jakoż znajdujemy ją w różnych odmianach, gdy miejsce akcji określone jest jednoznacznie. Z lewej strony stoi dziewczyna widziana *en face*, ma rozpięty sweter, który zasłania tylko ramiona i ręce, pantofle na obcasach, podkolanówki. Lewą ręką opiera się o podłużny stół, ku któremu jest lekko przechylona. Prawą odsuwa nieco od ciała, jak gdyby musiała utrzymać równowagę. Za stołem siedzą ze złożonymi na blacie rękami trzej mężczyźni: pierwszy od lewej ma twarz kota i żebra narysowane tak, jak gdyby znajdowały się nad skórą; drugi ma głowę kozła ozdobioną rogami; trzeciego, który też ma żebra na powierzchni, określiłbym jako psa z ludzką brodą. Przed stołem, w prawym dolnym rogu, stoi zwierzę podobne do lwa.

Tradycja malarska stosowała uzwierzcanie ludzkiej twarzy, aby przedstawić stany emocjonalne albo ukryte cechy charakteru; tak na przykład, w XVII wieku, Le Brun w studiach nad fizjonomią człowieka porównaną z fizjonomią zwierząt, czy, w XIX wieku, Grandville. Również Lebenstein używa tego zabiegu, by uwidocznić to, co normalnie niewidzialne. Ale chodzi mu nie o przymioty osobnicze. Interesuje go właściwa ludziom, mężczyznom i kobietom, zwierzęcość, by tak rzec, gatunkowa, która występuje na jaw, ilekroć w grę wchodzi seks. Nie stosuje się to paradoksalnie tylko do osób, które odpłatnie świadczą usługi seksualne i które w świecie obrazów Lebensteina są konsekwentnie pozbawione atrybutów zwierzęcości, ale za to występują z reguły w towarzystwie zwierząt. Czy ma to znaczyć, że seks, który wyzwala pożądania, emocje i popędy, i powoduje przeto uzewnętrznienie się czegoś, co, zazwyczaj ukryte, jest u nich automatyzmem, który nie angażuje ich życia we-

wnętrznego, czymś względem nich zewnętrznym? Czy też, że one same są po prostu zwierzętami obleczonymi w ludzkie ciało? To właśnie zdaje się sugerować obecność na niektórych obrazach kobiet-zwierząt; w przeciwieństwie do kobiet o zwierzęcych twarzach, mają one swe miejsce nie za stołem, wśród ludzi, ale na podłodze obok innych czworonogów.

### Przykład trzeci

Bar Sweety z jego charakterystycznymi drzwiami ozdobionymi napisem. Po lewej stronie szkielet w płaszczu, narzuconym na ramiona, trzyma przy ustach kielich. Przy okrągłym stole siedzą od lewej: mężczyzna z twarzą pawiana i odsłoniętymi żebrami, widziany z profilu; ujęta *en face* stara kobieta z chustką na ramionach — najwyraźniej Madame — sprowadzona do czaszki obciążonej skórą z rzadkimi włosami na sklepieniu i do kręgosłupa z żebrami; dziewczyna w kapeluszu i długiej spódnicy, której twarz widzimy z profilu, ale która ukazuje jednak spod narzutki gołe piersi i brzuch. W dole, na pierwszym planie, dziwne zwierzę z człekokształtną twarzą i piersiami kobiety. Ale to tylko jedna, lewa strona obrazu. Prawą zajmuje kanapa, na której leży na wznak naga dziewczyna, lewą ręką podtrzymując głowę. U jej nóg siedzi na kanapie czarny, kudłaty stwór podobny do psa, obecny również w wielu innych obrazach.

Mamy tu wszystkie spotkane dotąd postaci: dziewczyny, mężczyznę z twarzą zwierzęcia, śmierć, zwierzęta — oraz starą kobietę, do której jeszcze wrócimy. Obraz można odczytywać jako scenę w burdelu, która zaczyna się przy stole, a kończy — w łóżku. Ale taka lektura, choć uzasadniona, pozostaje jednak powierzchowna i niezupełna, choćby dlatego, że nie uwzględnia wszystkiego, co widzimy. Ten sam zarzut można postawić traktowaniu innych obrazów tak, jak gdyby były tylko scenami z życia. Zapewne, Lebenstein maluje rzeczywistość widzialną. Jednakże przedstawienie jej nie jest dlań nigdy celem samoistnym. Jego obrazy wykraczają bowiem poza to, co udostępnia się spojrzeniu, nawet najbardziej przenikliwemu, i wydobywają na jaw niewidzialną architekturę ciał w przypadku dziewczyn konfrontowanych ze śmiercią oraz tych wszystkich postaci, które ukazują jakieś składniki swego uposażenia kostnego. Niewidzialną artykulację psychiki w przypadku osób o twarzach zwierzęcych lub zwierząt, które wskazują przecież na tłumione zazwyczaj popędy, pragnienia, emocje. Szkielety, uzwierzęcone twarze i zwierzęta grają zatem w teatrze Lebensteina tę samą rolę: czynią widzialnym niewidzialne, odkrywają to, co ukryte, uzewnętrzniają wewnętrzność. Przy czym to, co niewidzialne, ukryte i wewnętrzne, nadaje formę, jak szkielet ciału, lub, jak popędowość, organizuje i kanalizuje zachowanie. A zarazem jest tym, co głębokie. I tym, co trwałe.

W 1980 roku Lebenstein spędził wakacje w Stanach Zjednoczonych, gdzie odwiedził m. in. wielki kanion Colorado. Z podróży przywiózł dziesięć pejzaży z różnymi ujęciami kanionu, wykonanych tuszem i, w kilku przypadkach, lawowanymi sepią.

### Przykład czwarty

W środku obrazu spotykają się dwa wąwozy. Jeden, suchy, biegnie w głąb. Drugi, którym, jak można się domyślać, płynie rzeka, przecina niemal cały obraz równolegle do przekątnej łączącej lewy górny róg z prawym dolnym, ale nieco niżej. Na pierwszym planie opada w dół równina, lewy brzeg domniemanej rzeki. Przecinające ją uskoki odsłaniają spiętrzone warstwy łupków. Od środka w kierunku lewego dolnego rogu biegnie wąska szczelina. W głębi po lewej stronie urwisko spada niemal

pionowo w wąwóz, na którego dnie domyślamy się rzeki, po czym zawraca pod kątem ostrym, by stać się ścianą suchego wąwozu. Również tu odsłaniają się warstwy, ale tym razem grube, odróżniające się zabarwieniem. Przeciwległą ścianę suchego wąwozu tworzy stołowe wzgórze, odcięte przełęczą od wierzchołka w kształcie piramidy, który przylega do prawego brzegu obrazu. Jeszcze wyżej, po lewej stronie, bieleje, oddalając się i ścieśniając w miarę przesuwania się w prawo, pasmo piaszczystych wydm. Nad wszystkim zaś wisi wąskie, jak gdyby zmiażdżone ogromem gór, pasmo szaroniebieskiego nieba, które rozjaśnia się nieco na horyzoncie.

Pustki tego pejzażu, złożonego z zadziwiających form skalnych, piargów, usypisk, nie usuwa obecne na niektórych obrazach z tego cyklu samotne, bezlistne drzewo. Jego wyciągnięte, suche konary, ręce wzniesione w niemym błaganu, podkreślają raczej jałowość tej ziemi, jej pierwotność, niepodatność na ucłowieczenie. Wszystko to sprawia, że odsłania się tu coś, co tylko z trudem można zobaczyć gdzie indziej. Przecinając nagromadzone warstwy, kanion czyni bowiem niewidzialne widzialnym, obnaża to, co ukryte, uzewnętrznia, co wewnętrzne: kośćiec ziemi. Wyprowadza na powierzchnię to, co głębokie, ukazuje skalę pod piaskiem. Osiąga więc ten sam efekt, co wyobraźnia Lebensteina, gdy prześwietla ciało promieniami śmierci lub poddaje wiwisekcji duszę. Toteż tylko w tym uprzywilejowanym przypadku Lebenstein mógł, poprzestając na malowaniu tego, co widział, przedstawić na obrazie architekturę rzeczywistości, której musiał zazwyczaj szukać wykraczając poza dane wzroku.

Porównanie wczesnej twórczości Lebensteina z obrazami namalowanymi podczas ostatnich dziesięciu lat pozwala określić ciągłość jego dzieła, a zarazem rozpoznać przemiany, jakim uległo. W figurach osiowych z wczesnego okresu pionowa linia, często wryta jednym ruchem szpachli w gęstej warstwie farby, dzieli obraz na dwie równe strony. Przecinają ją linie poziome, z reguły wypukłe, jak gdyby uplecione ze sznurów, przy czym i pierwsza, i drugie odcinają się od właściwej figury: jaśniejszego od nich zarysu o nieregularnych kształtach. W połowie lat sześćdziesiątych miejsce tych figur zajmują zwierzopodobne istoty, ewokujące, jeśli nie naśladujące – jak wspaniały „Pterodaktyl” z 1965 roku, obraz i rzeźba zarazem – zwierzęta kopalne: trylobity, płazy, ogromne drapieżniki z ery lodowcowej, tury. W tym przypadku symetrię dwustronną wyznacza budowa organizmu. We wszystkich wariacjach na temat baru Sweety i w spokrewnionych z nimi obrazach, o których zaraz, nośnikami tej symetrii są natomiast okna lub drzwi w stylu art nouveau, niekiedy lustro z rama w tym samym stylu, budynki, schody, portyki, obeliski, bramy, łuki – elementy architektoniczne. Bije w oczy, że ich funkcja jest tu taka sama jak owych pionowych i poziomych linii z wczesnych obrazów lub jak składników szkieletu prehistorycznych stworów: obraz jako całość pozostaje dzięki nim figurą osiową. Ale bije też w oczy, że Lebenstein, zarówno we wczesnych, jak i nowszych dziełach, jest zafascynowany przeciwieństwem między symetrią a nieforemnością, a więc również między trwaniem a przemijaniem. Albowiem wszelka symetria jest trwała, gdyż podlega prawu zachowania, a wszelkie trwanie jest symetryczne, podczas gdy nieforemność, pozbawiona równowagi wewnętrznej, jest skazana na zmianę i przemijanie. Pierwsza ma za realizację szkielet, rusztowanie, architekturę; druga ciało, powłokę zewnętrzną, ulotność. Toteż nawet, gdy symetria osiowa znika z obrazów Lebensteina, jak w serii kanionów, przeciwieństwo między głębią a powierzchnią, trwaniem a przemijaniem, pozostaje wpisane w kontrast różnych składników krajobrazu.



Tyle o ciągłości. Przy okazji była mowa również o przemianach, pozostaje tylko opisać je dokładniej. Pierwszą było przejście od przedstawienia form całkowicie wyobrażonych – o ile to w ogóle możliwe – które ukazują w sposób maksymalnie abstrakcyjny i ogólny stosunki między szkieletem a ciałem, do form kreowanych wprawdzie przez wyobraźnię, ale w konfrontacji z widzialnymi kształtami istot żywych tak, by przedstawić coś, co do nich podobne, co z nimi niemal tożsame, a co jednak pozostaje czymś odmiennym. Pewien zoolog, który odwiedził w latach sześćdziesiątych pracownię Lebensteina, zauważył, że choć przedstawione na nich zwierzęta nie istnieją, ale mogłyby istnieć, są biologicznie przekonujące. Wyobraźnia dorównała przyrodzie. Stąd kolejny krok doprowadził do malowania rzeczywistości widzialnej, ale tak, by odsłonić w niej to, co pozostaje niedostępne dla normalnego spojrzenia. By za ciałem zobaczyć szkielet, za zachowaniem – jego ukryte pobudki i skałę pod warstwą piasku. Wejście do baru Sweety w stylu art nouveau i podjęcie bliskiej Witkacemu problematyki człowieczeństwa i zwierzęcości świadczą, że istotnym czynnikiem tej ostatniej przemiany było świadome nawiązanie do sztuki okresu modernizmu, wyprzedzające o, co najmniej, dziesięć lat paryską wystawę symbolizmu europejskiego i inne przejawy powrotu tej epoki do łask. Jakoż już w 1965 roku Jan Cybis notował w swym dzienniku: „Tadeusz Brzozowski i Jan Lebenstein mówią o Böcklinie – nie o Cézannie – jak o gwieździe pierwszej wielkości”. I dodawał oburzony: „Niemcy uruchomili swe remanenty i sprzedają je Ameryce, która nie ma kultury, ale ma dolary”.

Szkielet i ciało, skała i piasek. Albo raczej: ciało, którego stopniowy rozpad odsłania szkielet; piasek nawiany przez wiatr, który niszczy skałę i odziera z liści samotne drzewo. Na opisanym w przykładzie trzecim obrazie z serii „Bar Club Sweety” widzimy młodą dziewczynę, starą kobietę i śmierć, ciało, szczątki ciała i nagi szkielet. Inny obraz z tego cyklu nazywa się zresztą „Trzy stadia życia” (1977). Również postaci o twarzach zwierzęcych są niekiedy wyposażone w ciało, zachowujące swą integralność, niekiedy mają tylko pozostałości ciała, a zdarza się, że są ludzkimi szkieletami o zwierzęcych głowach. Tak oto Lebenstein wprowadza do swych obrazów żywioł, który jest w nich wszechobecny i najważniejszy, ale którego namalować niepodobna, gdyż jest z istoty swej niewidzialny: czas jako siłę niszczącą, sprawcę rozpadu i rozkładu, a zatem również przemijania. Czas obnażający to, co trwałe. Ale ten czas życia jednostkowego nie jest jedynym czasem działającym w obrazach Lebensteina.

Czy inspiracją była wystawa Ramzesa Wielkiego? Czy po prostu wizyta w Luwrze? W każdym razie w 1976 roku powstaje cykl obrazów pełnych odniesień do starożytnego Egiptu. Są one blisko spokrewnione ze scenami z życia baru Sweety.

W jednym – przykład piąty – odnajdujemy nawet postaci, które widzieliśmy tam, w tych samych pozach, z tym tylko, że mężczyzna z kielichem przy ustach okazuje się satyrem, co zresztą całkiem logiczne. Ale w tle tym razem widać pustkowie pokryte piaskiem, z którego wylaniają się, odsłonięte przez wiatr, szkielety przedpotopowych potworów. Zamyka je ściana skalna. Przed nią, idąc od lewej, stoją: obelisk, dziwna budowla wyznaczająca oś symetrii obrazu i kolumna z ruiną portyku. Jeszcze wyraźniejsze reminiscencje egipskie zawierają trzy obrazy pod wspólnym tytułem „Życie codzienne grobowca” (1976).

Jeśli czas baru Sweety jest czasem ku śmierci, to czas obrazów „egipskich” jest czasem historii, w której trwają pomniki, a przemijają ludzie. Ale Lebenstein wprowadza również do swych obrazów czas przemijania gatunków, którego wpływ znacząco szkielety potworów wystające z piasku. Oraz nieruchomy czas mitów, w któ-

rym byk ciągle porywa Europę, Roger wyzwala Angelikę, Perseusz – Andromedę, a Salome tańczy przed Herodiadą i jej świtą, podpatrywana zapewne przez Heroda z okien warownego pałacu.

Ilustrując księgę Hioba, a zwłaszcza dwukrotnie mierząc się z Apokalipsą – raz w witrażach kaplicy Pallotynów, a po raz drugi w wystawionych obecnie obrazach – Lebenstein dobudowuje do architektury czasowej swego dzieła jeszcze jedno – najwyższe – piętro, gdzie czas spełnia się i wykracza poza siebie. W wieczność.

Ale to wymagałoby odrębnego komentarza.

„Kultura” 1985 nr 7(454)–8(455)

## Zofia ROMANOWICZOWA

### JAN LEBENSTEIN

Mija lat jedenaście przeszło – co nas wszystkich nie odmładza – odkąd Jan Lebenstein pojawił się u nas w galerii, Galerie Lambert, jeszcze przed swoim tryumfem na pierwszym Biennale paryskim w r. 1959, które go objawiło Zachodowi<sup>208</sup>. Pamiętamy go z tamtego okresu: szczupły, milczący, trochę młody Chopin z wyglądu, z profilu. Miał w sobie jakiś sekret, ów rodzaj nieśmiałości, pod którą skrywał pewność swego talentu, swej sztuki, swej wartości, tę wrażliwość, nadwrażliwość nawet, przy bezkompromisowości w sprawach najważniejszych, tj. w sprawach malarstwa.

Pierwsze jego wystawy w Paryżu – oprócz Biennale – to była wystawa obrazów olejnych w Galerie Lacloue na placu Vendôme i równocześnie wystawa gwaszy u nas, w Galerie Lambert. Ale wystawa u nas przewidziana była od roku, zanim jeszcze Jan Lebenstein był nawet wyznaczony do reprezentowania Polski na Biennale, zanim kto mógł przypuścić, że ta pierwsza nagroda pierwszego Biennale, niesłychanym mająca odbić się echem, właśnie jemu zostanie przyznana, Galerie Lacloue zaś porwała go nam w olejnej jego połowie jako świeżego laureata. Nie broniliśmy, nasza galeria stawiała wtedy pierwsze swoje kroki na paryskim gruncie. Lacloue mógł Lebensteinowi zapewnić nie sławę, bo jej właśnie dostąpił, nie dobre recenzje, bo to i my już mogliśmy mu dać, ale wprowadzenie w inny świat. Ważniejsze to nam się wydało niż start materialny galerii z okazji wyróżnienia artysty, do którego od dawna czuliśmy szacunek i przyjaźń.

Był to u Lebensteina okres jego „figur na osi”, kolorowych płócien i gwaszy. Kolor łagodził surowość i schematyczność form, które niepokoiły i zastanawiały, zapowiedź czegoś groźnego.

Klucza do tych obsesji dostarczyły strony jego „karnetu intymnego”, które na następnej wystawie Lebensteina u nas, w r. 1964, wydawały się jeszcze curiosum, czymś osobnym, równoległym nurtem. Ale już i gwasze im współczesne zrobiły się inne, straciły ułudne szkliwo koloru. Były to czarne i brązowe preparaty, trofea upolowanych koszmarów, rozpięte skóry i odwłoki jak gdyby przeznaczone pod gabloty muzeum złych snów.

To był zwrot. Właśnie w „karnecie intymnym”, w szkicach, migawkach pomiędzy Boschem a Sadem, zawarta była cała jego przyszła twórczość, którą później zaczął rozpracowywać na płótnie. Obsesyjne bestiariusz Lebensteina, do którego podchodził najpierw ostrożnie i z lękiem, od zewnątrz, do skóry, zaczęło żyć życiem groteskowo realistycznym i coraz bardziej człowieczeje.

Mnie ludzkie bestiariusz Lebensteina nasuwa na myśl rozpaczliwy, znieruchomiał, uchwycony w jakiejś ostatecznej sytuacji Hades, przemieszanie światów, absurdalne hybrydy, spięte kleszczami uzewnętrznionych żeber, obleczone w mineralne, przedpotopowe, gruboziarniste ciało-skóry, te same, które parę lat przedtem odważał się zaledwie rozpinać na osi, laboratoryjnie, jak puste zwłoki.

Jego protagoniści – bo jest coś z teatru, teatru snów w malarstwie Lebensteina – z grubsza dzielą się na dwa rodzaje: bestia i kobieta. Obie wydają się schwyte

w pułapkę, nawzajem sobą umęczone i upokorzone. Przy czym, mimo wszystko, kobieta nie jest u niego budzącą litość ofiarą bestii. Bestie Lebensteina nie są sataniczne, raczej bezbronne i swoim bestialstwem zaambarasowane i wylękle. Za to sylwetki kobiece, w wulgarnym przeroście swych cielsk, bardziej przerażają i wolimy jego smutne, zakłopotane Minotaury i Sfinksy, przysiadłe niezgrabnie na brzegu jakiejś wanny czy sofy, gdy ona – kobieta króluje, prowokując i zwodząc.

W erotyce Lebensteina – a jest to erotyka wielkiego nieporozumienia, pomyłki, pomyłki natury, samotności, erotyka „Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”, bestia męska obarczona łbem, racicami, szczurzym ogonem, całą swoją zwierzęcością, która jakby dopiero w tej chwili na nią spadła i ją więzi, bestia kontemplująca czy dręcząca kobietę, jest równie jak jej ofiara wpłątana w przerastający oboje absurd. Ma się uczucie, że w świecie poddanym nieubłaganym, a niezrozumiałym prawom – więc w naszym świecie – obie postacie doszły do sytuacji bez odwrotu. Ciało kobiety i skóra bestii ulegają wspólnej mumifikacji, mineralizacji, oboje przeżera tło-otoczenie koloru pierwotnej gliny, po- czy przedpotopowego błota. W tym Hadesie nie cienie spotykają się i dręczą nawzajem, tylko ciała, każde na innym etapie przewrotnej metamorfozy.

Od swego pojawienia się tutaj, Lebenstein był inny, osobny. Rok 1959 był przecież szczytowym punktem tryumfu abstrakcji. On nie miał z nią nic wspólnego, nie dotyczyły go mody i zresztą nadal do żadnego z prądów, do żadnej z grup nie sposób go przydzielić. Jest sam, jest typem samotnego twórcy, bo choć często naśladowany i plagiatowany (nie tylko w Polsce), nie stał się żadnym szefem szkoły.

Należałoby jeszcze wymienić muzea całego świata, gdzie jego obrazy są i przyciągają uwagę, wyliczyć wystawy w galeriach całego świata, należałoby zacytować choć parę krytyk artystycznych w najpoważniejszych pismach międzynarodowych, choć parę książek o sztuce nowoczesnej we wszystkich językach świata, w których nazwisko Jana Lebensteina jest czasem jedynym nazwiskiem polskim. Ale z artykułu zrobiłaby się monografia na specjalny numer „Wiadomości”. Zresztą byłoby to wiecznie dezaktualizowane, bo krytyk i wystaw przybywa wciąż, a w swojej pracowni, w dzielnicy Saint Paul w Paryżu, Jan Lebenstein wciąż maluje i ciągle idzie dalej. To znaczy wyżej.

To znaczy głębiej.

„Wiadomości” 1971 nr 3(1294)

## Olga SCHERER-WIRSKA

### ŚMIETANKA MALARSTWA I FLACZKI PO POLSKU

O „Galerie Lambert”, istniejącej od maja 1959 roku na Wyspie św. Ludwika w Paryżu w sąsiedztwie najdroższemu emigracyjnemu sercu pamiątek, pisze się dużo; o obrazach w owej galerii wystawianych – mądrze; o wystawiających malarzach – dowcipnie; o twórcy i właścicielu galerii, pracowitym Kazimierzu Romanowiczu – prawie wcale się nie pisze<sup>209</sup>.

A przecież nie kto inny wita z uśmiechem liczne międzynarodowe towarzystwo, zbierające się co miesiąc na wernisażach. Nie kto inny już u progu zaszczepia w sercach pań upodobanie malarstwa sprytnymi komplementami na temat ich urody. Częstotliwość tych imprez zmusza nieszczęsne kobiety nie tylko do powtarzania swoich strojów w ciągu roku, ale i do wysłuchiwania powtarzających się uwodzicielskich *bons mots* panów.

„Galerie Lambert”, której niejeden sceptyk przepowiadał krótkie życie i lekką śmierć, weszła dzielnie na trudny, a tak ważny grunt francuskiego rynku, podobnie jak wchodzi do jej niewielkiego wnętrza przez eleganckie szklane drzwi, poza dekoracyjnymi, atmosferotwórczymi gapiami, rzesze francuskich i zagranicznych krytyków, dziennikarzy, marszandów, ambasadorów, klientów naprawdę kupujących.

Jak przystało na polskich gapiów, urzeczeni jesteśmy w pierwszym rzędzie europejskością nastroju, zaprawionego – bo tego wymaga współczesna europejskość – smaczkami egzotyki dzieł z Dalekiego Wschodu, z serca Afryki, z równie dla francuskiej mentalności odległej Słowenii czy też naszej ojczyzny.

Ta ostatnia doczekała się zresztą znacznego poklepywania po ramieniu przez tutejszych krytyków sztuki, a określenie *école polonaise*, słusznie lub nie, pochodzące bodajże z okresu pierwszych wielkich sukcesów w Paryżu Jana Lebensteina (którego gwasze wystawiła „Galerie Lambert” w zeszłym sezonie), jest jednym z nowszych kryptonimów, służących do zaćmiewania wywodów o współczesnym malarstwie.

Jeden z czołowych polskich abstrakcjonistów, Tadeusz Brzozowski z Zakopanego, wystawiający z ogromnym powodzeniem w okresie świąteczno-noworocznym, został zaproszony do wzięcia udziału w audycji dla zagranicznych artystów w telewizji francuskiej, pn. „Pourquoi Paris?”, prowadzonej przez powieściopisarza Jean-Marie Drot. Ze wszystkich uczestników, a nie brakło Fejtö, Zao Vou Ki, Vieira da Silva, Brzozowski miał najwięcej do odpowiedzenia na pytanie nie tyle dlaczego Paryż, ile dlaczego właśnie nie Paryż, popisując się przy tym wzorową francuszczyzną.

Sprzedż obrazów – w niektórych wypadkach do ostatniego obiektu – umożliwia „Galerie Lambert” przeżycie pełnych powagi chudych miesięcy letnich. Sierpniowy „accrochage”, reprezentujący każdego malarza z całego roku wystaw co najmniej jednym eksponatem, pozwala wakacyjnym paryskim niedobitkom zorientować się w ogromie pracy organizatorskiej, czuwającej nad różnorodnością pokazywanego malarstwa i rozpiętością odbieranych wrażeń.

Rok 1961, któremu horoskopy przypisują niezwykle właściwości, może i dla malarstwa, rozpoczął się w „Galerie Lambert” wystawą pełnych wdzięku obrazków, przedstawiających w charakterystyczny pół-ludowy, pół-nie-naiwny i niearchaizu-

jący sposób to zamki obłędne unoszące się po nikiforowsku, to fantastyczne miasta zawieszane w powietrzu, to znów świątki przydrożne, sztywne i z aureolą.

Twórca tych zwierzeń, niejaki Jaki, Jugosłowianin, przesiaduje godzinami w galerii, ciesząc się jak dziecko każdą sprzedaną sliką (w „Galerie Lambert” jak u „Berlitz’a”) i chwali się, że jeden z jego dziadków był Polakiem i jak każdy Polak – bohaterem. Może z czasem okaże się, że i praszczur japońskiego malarza Maedy, jednego z wcześniejszych protagonistów „Galerie Lambert”, zginął w powstaniu styczniowym.

Trudności w porozumiewaniu się między zebranych w galerii przedstawicielami różnych nacji pokonywane są na migi – język, w którym siłą rzeczy celują sami malarze. Wielce ożywione, dla niewtajemniczonych niezrozumiałe dialogi między Maedą a Lebensteinem, należą do najistotniejszych źródeł anegdotycznej historii życia towarzyskiego wśród malarzy.

Skuteczną pomoc w doskonaleniu subtelnych odcieni rozmów stanowią sporadyczne przyjęcia urządzone dla malarzy i przyjaciół na zapleczu galerii, z atrakcjami w postaci wódki, flaków po polsku i dobrego humoru.

Pod ich wpływem i w obliczu kalendarza wystaw, zajętego do końca 1961 roku, kroczy Romanowicz, iskrząc się zadowoleniem i dumą, tym słuszniejszą, że w pięknym, za „*three and six*” kupionym, jasnym krawacie w ciemne grochy – dar na gwiazdkę od przyjaciela redaktora, który sprawuje rządy w pobliżu największej na świecie biblioteki.

„Tydzień Polski” 1961 nr 5

## Franciszka TORUŃCZYK

### WYSTAWA MALARZY POLSKICH W PARYŻU

Musée d'Art Moderne w Paryżu wystawiła obrazy dwunastu polskich malarzy. Celem tej wystawy miało być pokazanie panoramy twórczości artystów polskich na przestrzeni ostatniego pięćdziesięciolecia. Zadanie właściwie skazane na niepowodzenie. Trudno w jednej, nawet tak dużej jak w Musée d'Art Moderne sali, zmieścić bodaj pobieżną reprezentację twórczości malarskiej z tak długiego okresu. Wydaje się, że dlatego właśnie organizatorzy zdecydowali się na wybór jedynie dwunastu malarzy. Decyzja ta byłaby słuszna, gdyby punkt ciężkości wystawy przesunięto na twórczość polską ostatniego czterolecia, która budzi w świecie najwięcej zainteresowania i jest najmniej znana. Tymczasem największe i decydujące dla charakteru wystawy miejsce zajmują polscy postimpresjoniści, którzy są dobrze w Paryżu znani.

Taki już jest ten świat, że zawsze ciekaw jest nowin, tego, co mało znane, nawet jeśli nie jest doskonale i jeśli jest dopiero w stadium kształtowania się. Wiadomo, że polscy malarze w reakcji na narzucony im w okresie stalinizmu zniechęcony socrealizm, przerwali się na najsłabsze pozycje abstrakcyjnego kierunku. O zainteresowaniu obecną polską sztuką świadczy przyjęcie, z jakim się spotkały w Paryżu obrazy Jana Lebensteina oraz Brzozowskiego w Galerie Lambert, o czym pisała w „Tygodniu Polskim” Olga Scherer-Wirska<sup>210</sup>.

Na ostatniej wystawie pokazano nam raz jeszcze Makowskiego, którego się zawsze przy wszelkich okazjach wysuwa. Prawda, jego płótna, takie jak „Szewc”, „Skąpiec”, „Dzieci z trąbką” podobają się za każdym razem. Czarują one wdziękiem prymitywów Henri Rousseau. Makowski był w początkach swojej twórczości kubistą i z tego okresu pozostały mu kubizujące formy, z których konstruuje on swe naiwne postacie. Jest on chyba najbardziej oryginalny ze wszystkich postimpresjonistów polskich. Ale Francuzi poznali się na nim jeszcze wcześniej niż Polacy i skupili większą część jego obrazów, malowanych zresztą we Francji. Toteż Makowski, niejednokrotnie wystawiany w Paryżu, znany jest chyba lepiej we Francji niż w Polsce.

Pokazano znów Waliszewskiego, którego zielone, butelkowe kolory niełatwo zapomnieć. Pokazano również kilka obrazów Cybisa, malowanych w 1960 roku, które dowodzą, że nie stracił on nic ze swej pasji malarskiej, mimo niewątpliwie ciężkich przeżyć i podeszłego wieku. Cybis, jak wiadomo, jest od 1946 roku profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stanowisko to piastuje z kilkuletnią jednak przerwą, w roku bowiem 1951 usunięto go z profesury, zarzucając mu uleganie wpływowi Cezanne'a i Bonnard'a. Widocznie nie był zdolny do przyjęcia żadnej formy kompromisu ze zdanowszczyzną. Dopiero po „październiku” wrócił na dawne stanowisko.

Kilku innych – to znów kolorysty, jak Taranczewski i Potworowski, dalej Czyżewski – zbliżony do formistów – wszystko to ładne, owszem, ale dobrze znane, zwłaszcza w Paryżu, gdzie większość z nich spędziła długie lata. Warto może wspomnieć Eibischa, którego „Dziewczę ze skrzypcami”, utrzymane w głębokiej fioletowej tonacji barw, pełne jest uroku i poezji.

Malarstwo abstrakcyjne reprezentują na wystawie Kobzdej, Gierowski, Brzozowski i Lebenstein. Z nich Kobzdej i Gierowski wydają się nie najszcześliwiej wybrani. Są podobno inni, ciekawszy od nich w plejadzie polskich abstrakcjonistów. Brzozowski natomiast i Lebenstein są już na bruku paryskim znani i uznani. Brzozowski dysponuje bogatą materią malarską i posługuje się technikami starych mistrzów. Lebenstein zdobył już duży rozgłos. Otrzymał w ubiegłym roku nagrodę miasta Paryża na Biennale młodych artystów i od tego czasu ceny jego obrazów osiągnęły poziom cen najmodniejszych i najbardziej wziętych artystów. Na jesieni będzie on znów miał swą wystawę w Paryżu.

Jedyny malarz, mający na wystawie reprezentować socjalistyczny realizm, to Andrzej Wróblewski. Z trzech pokazanych olbrzymich jego płócien, dwa zwracają uwagę swą ekspresją i swym plakatowym stylem. Jeden pod nazwą „Egzekucja” pokazuje na białym tle ciemne postacie skazańców o dziwacznie poskręcanych członkach. Postacie te są raczej nadnaturalne, a nie realistyczne. Drugie płótno przedstawia szofera w ciężarówce, jadącego w jakąś przestrzeń daleką i nieznaną. Obraz ten tchnie beznadzieją.

Wróblewski był jednym z czołowych malarzy socrealistycznych. Zapalony ten komunista nie mógł jednak uciec od dręczących go wątpliwości, które niekiedy, może mimo woli znajdują wyraz w malowanych przez niego obrazach. Szarpanina wewnętrzna doprowadziła tego zdolnego artystę do rozstroju nerwowego. W roku 1957 popełnił samobójstwo, które po dzień dzisiejszy jest zatajone i upozorowane tragiczną śmiercią w Tatrach.

Krytyka francuska odniosła się do wystawy malarzy polskich uprzejmie, lecz z chłodną rezerwą. Panuje mniemanie, że wystawione obrazy są malarsko poprawne, ale nic nowego nie wnoszą.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 15.04.1961

## WIZYTA W GALERII LAMBERT

Malarstwo polskie ostatnich lat zdobyło sobie poważne miejsce w świecie. Dziwnym trafem władze Polski Ludowej, które ostatnio ze zwiększoną energią ingerują w życie kulturalne i tępią każdą swobodniejszą myśl, nie dopuszczając do ukazania się jakiegokolwiek interesującego filmu czy ciekawszej książki, stosunkowo niewiele wtrącają się do malarstwa. Być może traktują tę sztukę jako najmniej docierającą do mas i co za tym idzie najmniej „zatruwającą duszę” i dlatego patrzą przez palce na wystawy polskich abstrakcjonistów w kraju i za granicą.

Polscy graficy i malarze, przyjeżdżając do Paryża, mają jeden adres: Galeria Lambert. Jeśli właściciele tej skromniutkiej, lecz cieszącej się doskonałą renomą galerii, państwo Romanowiczowie, zgodzą się wystawić obrazy, sukces jest niemal zapewniony. W Paryżu, gdzie istnieją 734 galerie, z których większość odczuła boleśnie kaprysy koniunktury na obrazy w ostatnich latach i spekulacyjne manewry nieuczciwych pseudoznawców sztuki, na skutek których niejedna musiała zamknąć swe drzwi, mała Galeria Lambert na Wyspie świętego Ludwika, istniejąca zaledwie od września 1959 roku, doskonale sobie radzi. Popierając dobrych malarzy i postawiwszy sobie za zadanie odkrywanie nowych talentów, pan Romanowicz, wnikliwy znawca sztuki, potrafił w ciągu tak krótkiego czasu zdobyć i ustalić w tym niełatwym mieście dobrą reputację swej galerii i zapewnić dobrą sławę malarzom polskim.



W Galerii Lambert zadebiutował Lebenstein, zanim zdobył za swe zadziwiające figury na osi i nagrodę miasta Paryża. Wystawiał tu Tadeusz Brzozowski, którego nazwisko wymienia się teraz w Paryżu na równi z Lebensteinem. Świat zachodni dowiedział się tu o istnieniu Nikifora, staruszka z Krynicy, człowieka bez żadnego wykształcenia, który spędził życie na malowaniu prześlicznych pejzaży-prymitywów. W obecnej chwili ma on sławę dzięki wysokiej cenie. Do jego sławy nie mało się przyczynił także pan Romanowicz, urządziwszy mu wystawę. Kilka ciekawszych pejzażyków Nikifora można dziś obejrzeć w aneksie Galerii.

Bardzo ładne grafiki wystawiała tu Halina Chrostowska, która talent i pasję graficzną odziedziczyła po swoim ojcu, znanym grafiku, Stanisławie Ostoi Chrostowskim. Chrostowska należy do młodej generacji polskich grafików, która się szczególnie wybiła w afiszu i która swoim szukaniem nowych technik i środków wyrazu zasłynęła na szerokim świecie. Do tejsze grupy należy przebywający obecnie w Nowym Jorku Łapiński, o którego prace zabiega szereg znanych galerii nowojorskich. Kilka jego prac jest również w posiadaniu Galerii Lambert.

Lista polskich grafików-malarzy, których obrazy pan Romanowicz pieczołowicie gromadzi i które wystawiał, jest bardzo długa. Są na niej nazwiska takie, jak: Makowski, Potworowski, Gierowski, Mianowski, Kowalski i wielu innych. W obecnej chwili odbywa się ta wystawa obrazów Ariki Madeyskiej<sup>21</sup>. Nie jest to pierwsza jej wystawa. Pani Madeyska mimo młodego wieku jest malarzem dojrzałym i ma już za sobą sukces zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jest to jednakowoż pierwsza wystawa jej prac niefiguratywnych. Do niedawna jeszcze malarka ta znana była ze swych pejzaży przepojonych liryką i romantyzmem. Obecnie przerwiała się na kompozycje abstrakcyjne, które charakteryzuje ciekawe operowanie światłem przepuszczonym przez szczeliny płaszczyzn wzajemnie się przenikających i przecinających. Niektóre są bardzo interesujące, niemniej znawcy utrzymują, że jej obrazy figuratywne były znacznie ciekawsze.

Galeria Lambert nie ogranicza się wyłącznie do talentów polskich, aczkolwiek polscy malarze tutaj przeważają. Znaleźć tam można bardzo ciekawe prace japońskiego malarza Maedy, robione jakąś wyrafinowaną techniką, zupełnie na Zachodzie nieznaną, i pełne orientального symbolizmu religijnego, który rozszyfrować mogą jedynie znawcy. Afrykańskie mity prezentuje w swych rysunkach Sudańczyk Salahi. Nie brak nawet przedstawiciela amerykańskiej sztuki współczesnej: Bill Morrow jest typowym reprezentantem młodego pokolenia amerykańskiego, zbuntowanego i wyobcowanego z konserwatywnego środowiska, jakim jest społeczeństwo amerykańskie.

Bez szumu i hałasu Galeria Lambert prowadzi zatem bujną i ożywioną działalność, czego dowodem jest fakt, że obecna wystawa pani Madeyskiej jest 51. z kolei w ciągu czterech lat jej istnienia.

Pisząc o działalności państwa Romanowiczów, niepodobna nie wspomnieć o sąsiadującej z galerią księgarni polskiej i jej działalności wydawniczej. Oboje państwo Romanowiczowie mają na swym koncie kilka bardzo ciekawych pozycji wydawniczych, między innymi *Panoramę myśli współczesnej*, obejmującą prace ostatnich kilku lat z zakresu filozofii, sztuki, historii, biologii, literatury i religii. *Obóz Wszystkich Świętych* Tadeusza Nowakowskiego, który tłumaczony był na szereg języków, wyszedł w oryginale nakładem księgarni „Libella”. Znakomita książka Zofii Romanowiczowej pt. *Przejście przez Morze Czerwone*, której wielki sukces głosiła przed dwoma laty prasa europejska, również tutaj ujrzała światło dzienne. Podobnie i szereg innych.

Niewtajemniczonym warto wyjaśnić, że działalność wydawnicza w języku polskim poza granicami kraju nie należy bynajmniej do zajęć lukratywnych i to nawet gdy w grę wchodzi pozycja będąca stuprocentowym sukcesem literackim.

Tym bardziej zasługuje na uwagę skromna, nieszukająca poklasku działalność tych dwojga ludzi, którzy własnym wysiłkiem stworzyli tak ożywiony polski ośrodek kultury na emigracji, nie tylko z nazwy nawiązujący do sąsiadującego z nim historycznego Hotelu Lambert.

„Tydzień Polski”, 5.10.1963

## Joanna SZCZEPIŃSKA-TRAMER

### SZTUKA CELNIKIERA

Od 1 grudnia 1992 do 28 lutego 1993 trwać będzie w Memorial du Martyr Juif Inconnu (17, rue Geoffroy-l'Asnier, 75004 Paris) wystawa dwu cyklów graficznych (rylec i sucha igła) Isaaka Celnikiera: „La memoire gravée” i „Birkenau”: dwadzieścia siedem dużych plansz graficznych krzyczy przeraźliwym czarno-białym głosem świadectwo jednego z tych, którzy tam wtedy byli.

Isaak Celnikier urodził się w Warszawie w 1923 roku i Shoah zagarnęła go, gdy miał lat szesnaście. W 1939 uchodzi z Warszawy do Białegostoku; lata 1941 do 43 przesiedział zamknięty w getcie w tym mieście, potem w Łomży, a następnie deportowany do obozów w Stuthoff, Birkenau, u Buna w Oświęcimiu, Sachsenhausen i Flossenburg. Uwolniony w 1945 i od razu internowany w sowieckim obozie w Sumperku na Morawach, uciekł stamtąd, by znaleźć się w Pradze. Tam studiował malarstwo u Emila Filli. Wrócił do Warszawy w 1952, w lecie 1955 uczestniczył, wystawiając drugą wersję cyklu „Ghetto”, w historycznej już dziś Wystawie Młodej Plastyki w Arsenale: wystawie, która oznaczyła kres sztuki realizmu socjalistycznego w Polsce. Od 1957 mieszka i tworzy w Paryżu. Skromny karton, towarzyszący wystawie, przypomina o piętnastu najważniejszych wystawach jego malarstwa i grafiki, pokazanych od 1962 do 1991 we Francji, w Izraelu, w Szwajcarii, w Norwegii, a także o tym, że od 1967 Celnikier jest *Chevalier des Arts et des Lettres*.

Powiedzieliśmy wyżej niemądrze, że grafiki Celnikiera są „świadectwem”: łatwy schemat w banalnym żargonie krytyka. Żadna sztuka nie jest świadectwem, albo raczej — tylko całkiem nieduża sztuka bywa nim, gdy opowiada coś lub opisuje. Sztuka wielka działa przez odpowiedniki; przez znaki, przez skrót, przez porażające nas olśnienia. Jak zresztą inaczej próbować wyjaśnić niewyraźne i nieopowiadane, które jednak jakoś wyrazić i jakoś przekazać się musi? Są ludzie, którzy przeżywszy to, co przeżył Celnikier, zamknęli to na zawsze w absolutnym milczeniu. To jest jakaś obrona. Isaac ma to szczęście, że jest artystą i że potrafi nazwać nienazywalne. Mówię: ma to szczęście, ponieważ on je nazwać musi. A również, z pewnością, powinien — ale to już jest inna sprawa.

Z tego musu i z tego obowiązku Isaac Celnikier wywiązuje się przez całe życie: całym swoim malarstwem, całą swoją grafiką. Czy robiąc to, coś splanca? Nie wiem nie ośmielę się o to pytać.

Czy oddawał coś pomordowanym w „Okropnościach wojny” (Shoah, niestety, okropnością wojny nie była, i to tym straszniej) Goya, do którego Isaac co chwila się odwołuje — m.in. ostentacyjnie do „Rozstrzelania powstańców 3 maja 1814” w planszy „Jour de sélection” i do czarownic z malowideł w Quinta del Sordo w planszy „Gina Frydman” z cyklu „La memoire gravée”? Albo Picasso w „Guernice”, o której pamięć Celnikier sygnalizuje planszą „Femmes et enfants” z tryptyku „Birkenau”? To znaczy, przywołuje największych: na miarę tego, co sam przeżył i co sam usiłuje powiedzieć.

Czy mam teraz pisać o artystycznej wielkości sztuki Isaaca Celnikiera? O absolutnym mistrzostwie środków, o posłuszeństwie kreski, o — pozornej zapewne —

łatwości w operowaniu światłem podporządkowanym nadrzędnej idei wyrażenia, oddania tego, co się wyrazić musi? O zapierającej dech w piersiach grze światła w planszy „La fin de Janusz Korczak”? O monumentalizmie i hieratyczności tryptyku „Birkenau” i o dramatyzmie przeszywających go diagonalii? O olbrzymiej kulturze, o imponującym *musée imaginaire*, o dojrzałości, o rozumie i o rozumieniu rzeczy? O świadomości obcowania z pięknem, którą oczywiście w obliczu tych straszliwych scen przecież mamy?

Na swoje szczęście – lub nieszczęście – Celnikier należy do tych, w których dziele doniosłość tematu i ciężar posłannictwa usuwa w cień artystę: sprawia, że w obliczu tego, przed czym stoimy, mówienie o „sztuce” wydaje się nieprzystojne. Tak jakby sztuką, przez duże S, nie było właśnie razem to wszystko: i to, co, i to, jak się mówi. Bardzo wielką Sztuką.

„Kultura” 1993 nr 3(546)

## Józef Andrzej TESLAR

### PO PROSTU „PEINTURE”

Paryż, w grudniu 1950

Place Pigalle. Nr 5. Ciasne wejście między wielką apteką a teatrykiem, który swym trzykrotnie powtórzonym napisem EVE – EVE – EVE wabi przechodnia na pokaz nagich dziewcząt. Przeciskam się przez bramę ku ciemnym schodom, których cień zbratany z kurzem śpi tu od stu lat, rzadko niepokojony krokami gości. Na piętrze otwiera się ogromna pracownia, fantastycznie zagracona i zimna jak lodownia, choć pod ścianami piętrzą się równiutko ułożone stopy drzewa rąbanego do palenia – ale Konstanty Brandel nie ruszy go za nic w świecie, bo to własność gospodyni, nie jego. Gospodyni, artystka, która bawi jeszcze poza Paryżem, przyjęła przecież pana Konstantego Brandla tylko jako gościa, gdy go nowe rządy bierutowskiej ambasady usunęły ze starej bursy polskiej przy ul. Lamandè.

Pan Konstanty, potykając się między stertami blejtramów, kartonów, dziwacznych krzesełek i sztalug, zaprasza, raczej gestem niż słowami, do mniejszego pokoju, „bo cieplej”, choć tu też się nie pali. Sadza mnie na krzeselku przed pulpitem i zapowiada, że mi pokaże.

– No – wiecie – wszystkie moje – o! moje ostatnie ... Ale tylko żebyście szczerze – tak jak o Tyszkiewiczusmy ostatnio – prawda?...

Tu muszę dodać, że pan Konstanty ma bardzo swoistą mowę, w której rzeczowniki zastępuje jakiś nieartykułowany dźwięk, czasowniki – gesty długich, kościstych rąk, a reszta zdań to same przysłowki, poprzedzielane lub na odwrót połączone kilku zaimkami, przyimkami, czasem spójnikami, aby się zakończyć matowym i urwanym jak myślak lub kropka – wykrzyknikiem.

Nie mogę wprost opisać mego radosnego zdumienia, kiedy po dziesięciu latach niewidzenia („no – tych ostatnich... hm... no wiecie – po prostu... *peinture*) oczy moje wpadły poprzez małe prostokąty kartonów i kartoników w olbrzymie przestrzenie kolorowych światów, które nagle rozciągały się tu ponad dachy zatłoczonych starych domów Place Pigalle, między błyszczącą od neonów aptekę i lśniący od nagich ciał dziewcząt front teatryku EVE – EVE – EVE.

Zbliżasz oczy do kartonu – a tu nagle ten świat fantastyczny schował się poza seledynowo-różowe i szafirowo-zielone kreski i plamki, to biegnące w różne strony, to cięte równoległe, jak gdyby pan Konstanty miał po dawnemu rylec sztycharski a nie pędzel w rękę.

– No – jak sztychy; oczywista, gwasze, tak – ale tylko *peinture* – to wszystko jedno czym – ale żeby najlepiej – żeby prawdziwie, tak – rozumiecie!...

Więc znów o krok w tył, odsuwając oczy, wpadłam w coraz to czarowniejsze i ogromniejsze przestrzenie, w których króluje wieczność i słońce, to wstające, to zasypiające. I dobroć nieludzka – bo się to o ludziach zapomina! (O! jak to dobrze – móc o ludziach zapomnieć!). I mądrość, która się wyzwoliła z tyłu mąk, jakie dręczyły Konstantego w jego niezliczonych dawnych sztychach: stu motywach macierzyństwa – stu faunów, satyrów, pegazów i wszelkich paraferalii. Horacego ody ilustrujących, czy wędrujących za Dantem po zakłętych ścieżkach Nowego życia – stu

strzelistych, to w ukos, to na wywrót czasem widzianych sklepień, łuków, szkarp, wiązań, wsporników, kapitelów i kolumn wyczarowanych w kamieniu modlitw średniowiecznych katedr francuskich. Wszystko, co znamy na pamięć, i co było opowiedziane w tych nieporównanych sztychach — przypało! Cały ten zamęt myśli, mąk, form i niemych krzyków, kłębiących się niczym wizje kuszeń świętego Antoniego — znik! Dziś siwiuteńki pan Konstanty stoi nad pulpitem z twarzą św. Franciszka i po cichutku, niemo, kładzie — kartonik po kartoniku — swe wizje pełne urzekającej harmonii dionizyjskiego piękna, którego żadna męka, żadna żądza, żadne pytanie, żadne szyderstwo, żadna wyrafinowana uczoność nie mąci już i nie zasłania.

Jak się to dzieje, że te kolory, tu czyste, tu zamglone, przechodzące z krwawego światła płonących szczytów w ciemność przepastnych dolin, biją chłodem i oddzielają się dumnie od z dala patrzącego na nie małego człowieka oceanami przejrzystego jak kryształ powietrza, które tylko w górach ma tę wspaniałą czystość, nieznaną tam w dole ludzkich skupisk ludnych, brudnych i zadymionych.

A kiedy mrok, spadający z ołowianego nieba, wiszącego smutno nad gwarnym Place Pigalle, zasłonił te światy, wyczarowane maleńkim pędzelkiem pana Konstantego, próbowaliśmy — nie wiadomo po co — pytać i próbowaliśmy nawet odpowiedzieć na to bezradne pytanie: co się właściwie stało z kulturą świata po tej zwycięskiej wojnie?

Pan Konstanty sprawił mi po dziesięciu latach niewidzenia — ucztę? koncert? To mało: chwilę radosnego zapomnienia o tym, co się stało z kulturą naszą po zwycięskiej wojnie. I wracając z Place Pigalle, gdzie wśród afiszów urągał moim myślom słynny dziś gołąb pokoju wielkiego Picassa — byłem szczęśliwy. Szczęśliwy, ale i smutny, że tylko ja jeden nagle dowiedziałem się, że nasz chyba największy polski artysta, poeta-malarz i święty pustelnik żyje nieznanym w zimnej paryskiej pracowni, nad krzykliwym Place Pigalle, sławnym dzisiaj z teatrzyku nagich dziewcząt EVE — EVE — EVE.

I zadawałem sobie pytanie, czy też sam Konstanty Brandel wie o tym. Lecz myślę, że mu na tym nie zależy, tak jak św. Franciszkowi nie zależało na tym, czy go ludzie uważają za świętego. On kochał świat piękny i dobry, i ubóstwo święte. I tak mi się zlała postać pana Konstantego z bladą twarzą świętego Biedaczyny. I tylko ta między nimi różnica, że gdy św. Franciszek śpiewał swój hymn słoneczny, pan Konstanty, milcząc kolorami, śpiewa swój hymn do czystego piękna, pięknej dobroci i dobrej mądrości, które królują wiecznie ponad zbezczeszczoną przez człowieka ziemią, ponad czasem, zatraconym człowieczym złoczyńieniem, i ponad wszelką żądzą fałszywą, bogactwem fałszywym i tak cynicznie dziś fałszowaną sztuką.

„Wiadomości” 1951 nr 5(253)

## Jan ULATOWSKI

### RAJ UTRACONY FERNANDA LEGER

Latem 1939 r. odwiedziłem po raz ostatni Tytusa Czyżewskiego w jego warszawskiej pracowni. Na sztaludze stał ogromnych rozmiarów obraz o tematyce, która interesowała Czyżewskiego w latach dwudziestych, ale od której odszedł, zdawało się, ostatecznie.

– Wraca pan do starej manieri!

...To przecież obojętne, jak się maluje, powiedział.

Nigdzie tak jak w Paryżu nie czuje się czczości wszelkich dyskusji o malarstwo tematyczne czy abstrakcyjne. Nowinkarstwo jest kategorią komercyjną. Malarz, który chce wejść na rynek (a bez rynku będzie tworzył tylko, jeśli jest synem bankiera, mogącym do siedemdziesiątki czekać na uznanie, jak Cézanne), musi czymś „chwycić”. Ileż ruin pozostawia na placu zapatrzenie się w ten mechanizm rynkowy! Takie fenomeny, jak Picasso, są równie rzadkie, co muzycy, wynajdujący nieustannie nowe melodie. Ale melodia nie stanowi muzyki.

Widzieliśmy ostatnio w Paryżu szereg wystaw malarzy wchodzących w wiek patriarchalny. Matisse, Dufy, Braque, Léger stają się klasykami, bo żyją długo. „Gdy dojdę do dziewięćdziesiątki, będę wreszcie umiał malować”, miał powiedzieć Hokusai. Każdy z tych mistrzów pozostał wierny swojej kolekcji „*trouvailles*”, którym zawdzięczał nazwisko.

Wystawa retrospektywna Fernanda Léger w galerii L. Carré, choć nieduża, jest pod tym względem bardzo pouczająca<sup>212</sup>. Léger zaczyna jako kubista, ale przed końcem drugiego dziesięciolecia naszego wieku upraszcza swoje środki i znajduje styl, który już pozostanie związany z jego nazwiskiem. I oto między rokiem 1920 a 1930 powstaje szereg obrazów, które dziś odczuwamy jako coś więcej niż powiązanie kilku „*trouvailles*” w laboratoryjną formułkę. W tych monumentalnie stylizowanych scenach życia drobnomieszczańskiego, które mogły w swoim czasie uchodzić za coś perwersyjnego (i może właśnie ten posmak „skandalu” stanowił jedną z podniet Légera przy malowaniu), jest skończoność, bardzo bliska doskonałości. Egipt, szósty wiek grecki, Pompei, Piero della Francesca stanowią perspektywę, jaka się za nimi otwiera.

Nie to jednak reminiscencje i nie mitologizacja drobnomieszczaństwa, na poły ironiczna i na poły nostalgiczna, stanowią o uroku tego malarstwa. Jest w nim pełnia i równowaga, które narzucają się naszej uwadze z rosnącą siłą, gdy przechodzimy do obrazów późniejszych. Harmonia, osiągnięta w latach dwudziestych, pękła i odtąd obraz po obrazie będą dokumentami męczących poszukiwań raju utraconego.

Léger próbuje zrazu obejść się bez tematyki, z której wydobyl tyle niepokojącego piękna w tym okresie udanej syntezy. Chce pozostać monumentalny, ale porzucić konkret. Rezultatem jest zimna wzniosłość. Hymn nie płynie z serca i zmysły nie znajdują wokół przedmiotu aureoli, która oku i ręce każe odkrywać najczulsze metafory w kolorze i linii.

Malarz zaczyna więc szukać ratunku w fantastyce. Na bieżącej wystawie są tylko dwa obrazy z tego okresu, i to nie najbardziej charakterystyczne. W rzeczywistości

Léger sięga do legendy. Ale prehistoria i kosmologia są legendami pozytywistycznymi, czyli profesorskimi. Osiąga je myśl pedantyczna i wyobraźnia wysiłona, a nie instynkt artystyczny. Léger wraca z wyprawy z pustymi rękoma.

O dalszym ciągu wystawa w galerii Carré nie daje nam pojęcia. Z innej wystawy (w Maison de la Pensée w roku ubiegłym) wiemy, że Léger doszedł do legendy proletariackiej). Konkret zamówienia społecznego nie może mu jednak zastąpić konkretnego własnego doświadczenia, i oto szereg plansz graficznych, wystawionych w galerii Carré, a pochodzących z dwóch ostatnich lat, ukazuje nam Légera jako piewcę kobiety. Są to, w bezpośredniości, prostocie środków, zwięzłości inni i wrażliwości na równowagę białych plam, dzieła o wspaniałej dojrzałości artystycznej. Pozwalają nam one przeczuć nową, może ostatnią syntezę Légera.

Cézanne wybierał sobie motyw krajobrazowy i tak długo go studiował, aż „zobaczył obraz”, po czym pozostawało mu już tylko przenieść go na płótno. Coś podobnego jest ze stylem. Każdy zbiór elementów czy środków, choćby podyktowanych mechanizmem rynkowym, może stać się twórczym arcydziełem. Rzecz w tym, by je tak długo do siebie przymierzać, aż się pogodzą i staną narzędziem wyrazu. To harmonizowanie elementów — proces długi i jak wszystkie konsekwentne wysiłki dramatyczny — odbywa się zawsze równolegle z poszukiwaniem czy ustalaniem tego, co ma być wyrażone. Wraz z artystą rozwija się człowiek. Arcydzieło jest przede wszystkim, a nawet wyłącznie dziełem sztuki (a nie dokumentem grafologicznym), ale wyrasta na glebie, którą jest człowiek. Ten człowiek, mimo całej konwencjonalności sztuki i jej charakteru „gry”, musi być autentyczny. Arcydzieło go wchłania i konkretna, biograficzna osobowość artysty pustoszeje.

O tym typie przeżyć duchowych więcej nam mówią mistycy niż artyści, ale na utworach, następujących po syntezie (a każde arcydzieło jest syntezą), możemy je bez trudu odczytać. Artysta musi zaczynać na nowo. Jedyne, co u pozostaje, to pewne wzbogacenie środków technicznych. Jakże jednak często malarz, wyczerpany, poprzestaje na naśladowaniu samego siebie!

W ten sposób twórczość Légera staje się dokumentem epoki i tu jest przyczyna, dla której z sympatią (w greckim tego słowa znaczeniu) śledzić będziemy dalszą jego drogę. Bo raj utracony Légera jest rajem utraconym nas wszystkich. Gdzieś w pobliżu roku 1930 przechodzi przez naszą kulturę cenzura, która będzie stawała się dla nas coraz wyraźniejsza, aż wreszcie znajdziemy dla niej nazwę.

„Kultura” 1952 nr 10(60)

## WYSTAWY PARYSKIE

58 fotosów z „Life” (US Embassy) daje nam — przez eliminację — pojęcie o misji malarstwa w naszej epoce. Obiektyw otrzymuje ze światłem niemal wszystko, co w naturze przemawia do serca, a nawet do wyobraźni. Dobry fotograf potrafi dać wcale pełną charakterystykę epoki. A kamera, otwarta w ciągu kilku godzin nocy, daje abstrakcyjną syntezę ruchów światła w czasie. Np. lampka traktora, pracującego nocą, pokrywa pole gęstą, tłustą siatką linii. Światło na skrzydle startującego helikoptera rysuje zwinięty welon linii, przecięty długą kreską o dziwnym uroku. Jakież malarz odkryłby groteskowe podobieństwo Churchilla do Grocka! Obiektyw jest bezlitosny i cyniczny, bardzo w stylu naszych czasów.



Norbert Wiener, Vannevar Bush i Joseph Oppenheimer dokładniej wyrażają powagę i niepokój epoki niż grzyb wybuchu atomowego. Te postacie, fotografowane w swoim środowisku, są może potężniejszymi symbolami niż głodne kobiety indyjskie, płaczące o chleb, niż spalona głowa żołnierza wystająca z czołgu, niż malarz Salvador Dali, zawieszony w powietrzu wraz ze sztalugą, trzema kotami, krzesłem i strugą wody. Missisipi rysuje długi, cienki zygzak poprzez krzaczastą pustynię, wessany przez horyzont, do którego zdawał się strzelać. Ta fotografia symbolizuje jeden z demonicznych elementów Ameryki, a równocześnie jest piękną abstrakcją, jak i to całe w kratki klatki wewnątrz Soundproofroomu Bella. Tylko Rhezus w wodzie (małpa o spojrzeniu złapanego w pułapkę niewolnika przemysłowego), powieszony naprzeciw Sikha w rytualnej kąpieli w Jeziorze Nieśmiertelności, jest w złym guście, którego nie można zapomnieć.

Fotografia odbiera malarzowi wiele pretekstów do ucieczki od jego właściwych zadań. Najmniejszą wystawą zbiorową jest w tej chwili krótka retrospektywa grafiki Picassa u Berggruena. Panuje dziś (importowana z N. Jorku) moda sprowadzania wszystkich wartości plastycznych do Baroku. Maurice Gieure mówi o *préciosité* Picassa. Jak kulą w płot! Trudno o twórczość bardziej męską. Jeżeli Picasso nie jest w głębi duszy torreadorem, to jest Stwórcą. Musi mieć ręce jak Rodin, o których Rilke mówił, że patrząc na nie, myśli się o rękach Pana Boga z Siedmiu Dni. To połączenie siły i subtelności jest rzadkie. Tworzy ono napięcie, w którym świat wiruje, jakby miał powstać na nowo. „Je n’imite pas la nature — ówi Braque — je la recommence”. Artysta, który nie może się zdobyć na to poczucie, powinien używać palety do siadania na niej w czasie niedzielnych wycieczek do Robinson.

Tak zaszliśmy na rue de Lille, gdzie zamykają wystawę Van Haardta<sup>213</sup>. Malarz ten ma złą prasę, ale walczy. Każdy przyzwoity człowiek stanąłby u jego boku — nie jako malarza, ale jako człowieka. Zdobyć Paryż niełatwo, zdobyć swój styl jeszcze trudniej. Van Haardt uparł się przy trudnościach. Żadnego obrazu Picassa czy Miró, czy nawet Kandinskiego (z wyjątkiem pierwszych abstrakcyjnych) nie można traktować, jakby był omszałym murem. Dobry obraz abstrakcyjny nie daje wolnej gry wyobraźni, ale grą tą kieruje. Wolność jest gdzie indziej: w dyscyplinie artysty.

Van Haardt zamazuje swoje kolory pedantycznym zygzakiem, robionym często drugim końcem pędzla. Daje on obrazowi jakąś monotonną jedność, zupełnie fikcyjną. Abstrakcjonista często wychodzi od układu barw i linii w naturze (choćby miejskiej), czasem nawet bierze go żywcem z czyjegoś obrazu. Najczęściej unicestwia w końcu swój obiekt. Van Haardt ostatnio zachowuje go i nawet nim kokietuje. Na torsie, przykrytym jakby mapą plastyczną, wypisuje słowo „Town”, na szczytkach pejzażu coś jakby słowo „Orgueil”. Wąska, prostopadła płaszczyzna okazuje się parą taneczną. Z innej wyłania się głowa o tragicznym wyrazie. Ale to jest ciągle jeszcze koncepcja obrazu jako omszałego muru. Ten wysiłek, bardzo pracowity, odbywa się w ciemności i po omacku. Przejmujące jest to czekanie na światło. Van Haardt jest gwałtowny i niecierpliwy. W jednej z najpiękniejszych metafor filozoficznych Biblii, Jakób obejmuje Anioła za kolana i woła, że nie puści, póki nie otrzyma błogosławieństwa. Van Haardt maltretuje Anioła.

Z grupy „Tendance” (u Maeghta) Degottex ma pismo najbardziej zbliżone do pisma Van Haardta. Może na tę swobodną improwizację potrzeba jakiejś specjalnej wrażliwości. Ale musi być w sztuce coś obiektywnego. Trudno np. wyobrazić sobie malarstwo dla daltoników, choć przyznaję, że istnieją malarze liczący głównie np. na sodomitów, onanistów czy nekrofilów. Ale Michał Anioł umiał swą sodomieprzewyciężyć czymś, co przemawia także do ludzi normalnych. I to w nim samym ważyło bardziej!

Palazuelo, z tej samej grupy, zupełnie świadomie, niemal prowokacyjnie (bo jest moda psioczyć na to) robi z abstrakcjonizmu akademizm. Ta możliwość była widoczna już w ostatniej epoce Kandinskiego. Palazuelo pokrywa płaszczyznę siedmioma rzędami równych kratek, po sześć w rzędzie i zabarwia je bez żadnego planu (nie ręką, czy nie ma tu ukrytej jakiejś formułki matematycznej) trzynastoma kolorami, bardzo „chemicznymi”. Do kresu dochodzi, składając obraz z kilkudziesięciu jednobarwnych (tzn. zamalowanych każdy jednym kolorem) kwadratowych płócienek, każde na własnym blejtramie. Tę składankę właściciel ma zapewne prawo przeszerogowywać według własnego gustu. Ale nawet jako dekoracja jest to zbyt bezosobiste. Dlaczego obrazów nie miałyby robić automaty – kalejdoskopy? Prawdziwe obrazy Palazuelo są nie mniej nudne. Gdzież się podziła „melodia” obrazów Juana Gris, gdzie fantastyczne narratorstwo Joana Miró!

Grupa „Octobre” (9, Avenue Villiers) wyskakuje z bardzo szumnym manifestem, pełnym niezmiernie nudnych mistyfikacji. A szkoda i pięknej Sali, i młodości tych ludzi. W abstrakcjonizmie jest niebezpieczeństwo łatwizny. Dobry abstrakcjonista wart większego szacunku niż dobry naturalista, bo musiał pokonać znacznie więcej demonów. Abstrakcja pojęta serio (ładnie bym wyglądał z tym hasłem na St. Germain des Près!) jest sztuką piekielnie trudną. Ale nawet ci młodzi ludzie coś osiągnęli. Jest nieszczęściem, że ich fałszywe ambicje z jednej strony, a okropne rutyniarstwo przemysłowców z drugiej nie pozwalają wyzyskać tych niewątpliwych talentów i tego autentycznego dobrego smaku w zdobnictwie i meblarstwie! Tyle się o tym pisało przez trzydzieści lat, a gdy ktoś z nich trafia do przemysłu, to zwykle najmniej zdolny i najmniej ciekawy. Obrazy wędrują z wystaw na strych i malarstwo abstrakcyjne, które mogłoby odświeżyć architekturę wewnątrz, pozostaje blednącym szybko wspomnieniem.

Jest w Paryżu, jak zwykle, mnóstwo retrospektyw malarzy, którzy zyskują, gdy wystawiają jeden obraz (Glerner, Aizpiri, Charchoune, Christoforou etc.). Matisse mówi, że Cézanne przez całe życie malował właściwie wciąż ten sam obraz. Ci malarze robią to samo, a z najlepszą wolą nie możemy traktować ich jako Cézanne’ów. Rzecz w tym, że obrazy Cézanne’a nawzajem się do siebie dodają, a ich obrazy nawzajem się od siebie odejmują. To nie jest tani kalambur, to tak jest rzeczywiście. Cézanne mógłby się ograniczyć do jednej martwej natury, a odkrywałby w niej coraz to nowe bogactwo. Oni odkrywają coraz to nowy szych. Takie morały zapewne nic nie znaczą, bo mają pozór przepisów czy wymagań. Na sztukę nie ma przepisu. Jedno jest pewne: bogactwo znajduje się wewnątrz, nie na zewnątrz, ani w naturze, ani w cudzych obrazach, ani na płótnie, tylko w życiu wewnętrznym, które trzeba mieć.

Sympatyczny malarz palestyński Chalom (u Lucy Krogh) zdradza w drobnych szkicach z połowu ryb nie tylko talent, ale jakąś nutę zarazem osobistą i epicką. Jest w tych notatkach coś z legendy, jaką jego ojczyzna w krótkiej karierze potrafiła o sobie wytworzyć. I w tej legendzie jest poezja. Gdy staje przed sztalugą, Chalom popada w niewolnicze naśladownictwo Modiglianiego i Picassa.

Modiglianiego modyfikuje, niezbyt zresztą szczęśliwie, choć domyślamy się, że pociąga go monumentalność i patos tego włoskiego Żyda. Ale Modiglianiego nie można monumentalizować ani trawestować: nieśmiałość go wyjaławia, a tupet grozi zwykłą karykaturą. Picasso natomiast Chalom niemal kopiuje. Jest w tym naśladownictwie wzruszająca pokora. Żydzi powinni mieć wytworzyć malarstwo narodowe. Tyle krwi duchowej wypożyczyli innym narodom!

Tu i ówdzie spotyka się w galeriach gipsowe rzeźby Giacomettiego. Amerykanie wydali mu rozumowany katalog jego pióra. Ten rzeźbiarz jest zjawiskiem. Jego ab-

solutna szczerłość, podobna do monstualnej pozy (jak prawda zwykle podobna jest do monstualnego kłamstwa i dlatego artyści, którzy nie gardzą tłumem, unikają jej jak ognia tworząc ersatze) – szczerłość ta jest nie tylko pouczająca (zwłaszcza dla psychologa), ale i interesująca. Bez wyznań Giacomettiego rzeźby jego byłyby zupełnie niezrozumiałe. Giacometti jest świadkiem czegoś, czego w nim dokonuje coś jakby twórca. I to świadkiem zdumionym, nachylonym nad tym – cudzym! – eksperymentem, z zaciekawieniem dziecka, które zagląda do kopca termitów. Marzy o monumentalnych rzeźbach, ale robi rachunek bez gospodarza: twórca wydaje na świat zabawne fidrygalki. Jest to styl kłęski i Giacometti sam tak go rozumie. Czy Giacometti porusza się na marginesie, czy też tkwi w nim jakaś wielka prawda o współczesnym człowieku? Gdy patrzyłem na portret fotograficzny Norberta Wienera, wielkiego cybernetyka, który siedzi na tle tablicy, pokrytej dziwnym rachunkiem – nie przestawałem myśleć o Giacomettim. Rozbrat ducha z duszą i olimpijski spokój, jaki człowiek zachowuje w tym rozbracie, jest i we współczesnej fizyce, i w tej sztuce. Sztuczność jako towarzysząca życia – nieomal wygodna!

O kolekcji milionera Beuningena (Petit Palais) będzie się jeszcze dużo pisało. Nie zdziwiłoby mnie, gdyby się to skończyło skandalem, tj. gdyby się okazało, że większość obrazów to falsyfikaty pędzla... największych malarzy współczesnych. Beuningen potwierdza tezę Malraux, że „absolut malarski” istniał zawsze, ale był tajemnicą malarzy, którzy ukrywali się z nią jak ze świętokradztwem, publicznie robiąc kompromisy ze współczesnym gustem. Można też przewidywać, że po tej wystawie zamkną Louvre, by wszystko poprzewieszać i poprzesztawiać, i dobrze przetrząsnąć piwnice za malarstwem w duchu beuningenaowskim. Ta kolekcja jest lekcją. Powinniśmy wysłuchać jej w skupieniu. Cóż to przy tym za tonicum!

Zanim przejdę do wystaw czterech malarzy polskich, jeszcze słowo o retrospektywie Valtat na Salonie Jesiennym (Grand Palais). Sam salon, gdzie zρέcznie ukryto śliczny cykl Brandla „Pan Twardowski” i gdzie spotykamy się z interesującą indywidualnością Pacanowskiej – nie nadaje się do omówienia. Uderza, że Léger („so-realista”, pozał-się-Boże) jest jedynym dziś profesorem w Paryżu, który ma szkołę w tym sensie, w jakim szkołę mieli Leonardo czy Rubens. Uczniowie naśladowują go i modyfikują z powagą zupełnie niewspółczesną. To przyjemnie stwierdzić, że styl żyje, że nie umiera jako kaprys jednego człowieka. I jest to styl, który będzie nabierał coraz większego autorytetu. Jest w nim chyba jakaś nowa koncepcja wyobrażania sobie człowieka, coś poetycznego i surowego zarazem.

Valtat. Umarł tego roku w wieku sędziwym jako malarz doszczętnie zapomniany. A to wielki mistrz. I nie zmieniamy tej opinii, gdy stwierdzamy, że każdy obraz to pastisz jednego z jego kolegów z grupy Fauves. Taki sposób naśladowania, to echo, ale echo, które nie przedrzeźnia, tylko jakby mówiło: „Idę z tobą”. Gdy podrabia Vlamincę, Deraina, Matisse’a i Braque’a, Valtat odtwarza ich w sobie, pracuje za nich. I w jakiś nieuchwytny sposób pozostaje sobą. Zgadujemy, dlaczego się opiera, dlaczego nie stoi sam: ma skłonność do anegdoty. Jego postacie nie są z rzeczywistości dostatecznie wydestylowane, trącą „Vie Parisienne”. Ale gdy „Vie Parisienne” żółknie po antykwariatach, Valtat ratuje ten zapomniany styl, uszlachetnia go i wprowadza do muzeum. Valtat będzie rósł. Dlaczego tyłu artystom potrzebna jest do wzrostu śmierć?

To alfabet zmusza mnie do zaczęcia od Czapskiego. W pięknej przedmowie do katalogu wystawy (jak rzadko się zdarza, żeby literaci coś widzieli w obrazach i żeby o tym mówili bez wycofywania się z każdego słowa), Daniel Halévy robi z powrotu Czapskiego na rynek paryski (po 20 latach) akt skruchy. Ten stary bojownik o pa-

ryskie tendencje w sztuce musiał przejść przez rosyjskie obozy, by jego kult mózgu ustąpił miejsca kultowi serca. Jak każdy prawdziwy artysta, który jest zarazem uczciwym człowiekiem (i dobrze zakonserwowanym dzieckiem), Czapski odczuwa swoje nawrócenie jako wypowiedzenie wojny. Czuje się człowiekiem przebudzonym i dziwi się, że mógł kiedykolwiek rozumieć malarstwo abstrakcyjne. Z rozwiniętym sztandarem, na którym Dürer wypisał swoją zabobonną cześć dla natury, rusza na drugi podbój Paryża. Ale Cézanne, który patronował mu w jego walce o formę w Polsce, musi mu patronować także w jego walce o treść w Paryżu. Bo w Cézannie, który wydawał się wielki przez pychę, Czapski odkrywa prawdziwe źródło jego wielkości – pokorę.

Artysta, który stwierdza, że popada z ostateczności w ostateczność, nie tracąc poczucia ciągłości, musi sam zastanawiać się nad tym zjawiskiem. Jeśli wyklucza rozdwojenie jaźni, musi poszukać zasady, która by te ostateczności godziła. Dla Czapskiego zasadą tą jest „ruch wahadłowy od konkretności do abstrakcji”. Ale z tym pretekstem Czapski nie może się czuć szczęśliwy, bo sam stwierdza, że rysując, chwytając konkret, a malując, odrywany jest od niego ku barwnej powierzchni obrazu i jej kanonom. Tę „sprzeczność poszukiwań” deklaruje jako cechę epoki i przyjmuje z rezygnacją. A przecież najlepsze jego obrazy – jak np. synteza wszystkich ostatnich poszukiwań, „Dworzec św. Łazarza” – jest zarazem konkretem i kompozycją, rysunkiem i kolorem.

Myślę, że tajemnica nie tkwi w malarstwie, ale w artyście: jest rozstęp między jego pracą rysownika, której nie przerwał w czasie wojny, a pracą malarza, którą podjął na nowo po dziesięciu latach przerwy. Jakże to jednak charakterystyczne, że gdy osiąga syntezę rysunku i koloru, wskrzesza swój styl przedwojenny, owego zniemczonego Bonnarda, który był tak oryginalny i zapowiadał punkt wyjścia do pracy pogłębiania i bogacenia płaszczyzny.

Czy Czapski nie szarpie się niepotrzebnie? Czy realizuje ideał pokory, który gloryfikuje? Dlaczego boi się, że jego styl może okazać się tylko manierą? Dlaczego nie skupia się na pogłębieniu swojej wizji, ale szuka niespokojnie nowej wizji? Gdy formy – natury i malarstwa – spotkały się w twórczości artysty, dobrały do siebie według najgłębszego pokrewieństwa z jego naturą i wzięły za rękę – problem nie polega na tym, by ten zespół zmieniać, ale na tym, by z tego tańca, który się zaznacza, zrobić balet, który by coś znaczył. Przecież ten balet tkwi cały, wcale nie w zarodku, ale wspaniale rozwinięty, w rysunkach Czapskiego!

Rysując bez przerwy, Czapski stał się odporny na pokusę, której nie umie się oprzeć, gdy maluje. Rysunek go nie uwodzi, bo Czapski czuje się jego mistrzem, bo o nim nie myśli. Pędzel wydaje mu się wciąż jeszcze czymś obcym, czymś, co go prowadzi, zamiast być prowadzone. Poddawać mu się, wydaje się artyście drogą osiągnięć, bo jest drogą niespodzianek. To tłumaczy narcystyczną kokieterię części obrazów Czapskiego, której nie ma w jego rysunkach, to też tłumaczy brak jedności jego malarstwa wobec jedności rysunków.

Nie należy wątpić, że Czapski pokona obsesję rozstępu, która jest złudzeniem, niepokojem hodowanym, słabością woli, a raczej lubowaniem się w tej słabości. Część obrazów świadczy, że ta wola jest silniejsza, niż się artyście wydaje. Myślę, że gdyby Czapski przestał widzieć siebie jako bojownika (tu uwodzi go talent literacki ze swoimi konwencjami i swoją próżnością), a chciał być tylko malarzem, stałby się mniejszym fenomenem towarzyskim, a większym zjawiskiem artystycznym. Zwycięstwem artysty jest ograniczenie. Trzeba wybrać miejsce, gdzie się chce zacząć kopać. Nie schodzi się w głąb, biegając po powierzchni. Dlatego malarz Czapski nie

miałby skorzystać z tej samej sztolni, którą zbudował rysownik Czapski? I dlaczego myśliciel Czapski nie miałby odrzucić fikcji intelektualnych, które pozwalają dyskutować, a przeszkadzają tworzyć?

Bo Czapski łączy się, że jest naturalistą. Czapski jest abstrakcjonistą i nie może nim nie być. W przepięknym portrecie Daniela Halévy (rysunek) przedmiotem nie jest przecież bryła, jaką stanowi ciało osoby portretowanej! Tych kilkanaście kresek tylko na pozór dotyka ciała Halévy'ego (choć naprawdę komponuje płaszczyznę). Czy to oko zachwyciło się widokiem tego wspaniałego starca, czy serce? Pokrywając kartkę papieru kreskami, które stanowią formalny zespół, Czapski wyrażał same abstrakcje; mądrość, pokorę, szlachetność swego modelu, a także swoją własną cześć i miłość dla nich. I te abstrakcje widzę percypuje bezpośrednio, bo Czapski pokazuje mu nie ciało Daniela Halévy, ale jego duszę. Nie rozdierajmy, co jest połączone, zrezygnujmy z efektów, które uprzyjemniają życie, ale go nie uszlachetniają i które czynią nas bardziej interesującymi, ale mniej prawdziwymi. Artysta działa, gdy jest, a nie gdy działa.

Prawo mimikry rządzi nie tylko naturą, ale i kulturą. Odtwarzanie jest pierwszym etapem udziału w kulturze. Żaden geniusz nie może tego etapu przeskoczyć bez ryzyka śmierci głodowej na pustyni. Wartości przyjęte i mniej lub więcej skonwencjonalizowane są umeblowaniem, które artysta zastaje, gdy się do świata sztuki wprowadza. Zaczyna od inwentaryzacji. Drugim aktem jest wybór, a trzecim przedstawienie mebli. Te dwa akty zakładają osobowość, o której nie wiadomo, czym jest: faktem biologicznym, społecznym czy duchowym. Wiadomo tylko, że jest energią o niezwykle wysokim napięciu. Większość artystów poprzestaje na inwentaryzacji i na mniej lub więcej śmiałym wyborze. Przedstawienie mebli jest sięgnięciem po tyranię. Jej rezultatem jest nowy styl, odmiana konwencji. Kompletność inwentaryzacji, oczywiście także względna, daje „artystę kulturalnego”. Stopień śmiałości, z jaką dokonywany jest wybór, daje „artystę nie bez indywidualności” lub nawet „artystę oryginalnego”. Brak wyboru daje „artystę wrażliwego”. To jest właśnie mimikry. Może ona być niewolą u jednego wielkiego artysty lub poddawaniem się wszystkim możliwym wpływom.

Piszę to, by uświadomić czytelnikowi, że „świat”, „natura”, „rzeczywistość” są niedostępne i nieuchwytnie bez stylu; że artysta zrazu posługuje się do tej operacji (która zdaje się jest złudzeniem: nie wychodzimy nigdy poza kulturę, której częścią tylko jest natura — chyba, że popadamy w obłąd, pędzimy dobrowolnie w szaleństwo, kładziemy się do grobu; ale to już jest inna historia) cudzym stylem, z którego otrząsa się gdy zamiast ułatwiać mu pracę, utrudnia mu ją. Ten bunt to narodziny jego własnego stylu.

Twórczość Stanisława Grabowskiego jest kroniką malarstwa paryskiego w ostatnim ćwierćwieczu. Obecna wystawa (w galerii Barbizon) jest dokumentem fascynacji, jaką wywarły na artyście pewne nowe indywidualności paryskie. Ale obok obrazów można tu zobaczyć w tece wielką ilość rysunków i gwaszów. Teką tą jest o wiele bardziej interesująca niż wystawione obrazy.

Przeglądając ją, można zwątpić, czy motorem twórczości artystycznej jest właściwie wola indywidualności i dążenie do stylu, czy nie jest nim raczej chęć wyjścia poza kulturę i znalezienie bezpośredniego kontaktu z naturą, którą otwierają nam zmysły i uczucia. W Grabowskim nie ma żadnej woli stylu, jest natomiast wrażliwość zarazem na naturę, jak i na cudzy styl. W każdym rysunku osiąga on harmonię tych dwóch tendencji.

Ta metoda pracy, która jest oczywiście zupełnie instynktowna, daje obraz indywidualności jak najdalej od zaborczości, a zarazem od niewolniczości. Grabowski zachowuje dystans zarówno do artystów, którymi się inspirował, jak i do natury, która go wzrusza. W tym dystansie wyraża się osobowość przechodnia, melancholijnie ubawionego, który nie bierze udziału w grze, zatrzymuje się na krótko, koncentruje nie bez współczucia, pozostawia świat i moment w stanie, w jakim je zastał i idzie dalej, pół-zamyślony, pół-roztargniony, ale otwarty na każde nowe spotkanie, chłonny, pełen sympatii i wśród tylu obcości pozbawiony niepokoju. Oto, co nas wzrusza w tych rysunkach, oto, co zapewnia Grabowskiemu miejsce w malarstwie. Grabowski mógłby powiedzieć: „Obraz, to właściwie przesada. Jak można się tak wiązać, jak można się tak eksponować! Czy rysunek wam nie wystarczy?”.

M. Lurczyński (rue Legendre) znajduje się wciąż jeszcze w stadium inwentaryzacji, łapczywej ale powierzchownej. Pociągają go zwłaszcza impresjoniści (nawet Cézanne, którego zresztą krzywdzi, robiąc z niego błagiera i niechluj). Dąży raczej do rutyny niż do stylu czy choćby owej dojrzałej równowagi między sztuką a naturą, jaką osiąga Grabowski. Być w Paryżu i inspirować się reprodukcjami, a nie oryginałami, których tu jest tyle, nie świadczy o poważnym stosunku do samego siebie. Lurczyński dokonałby przewrotu w sobie, gdyby poszedł ze swoją martwą naturą do Jeu de Paumes, porównał ją z martwą naturą Cézanne’a i zapytał siebie na serio i bez błagi: Dlaczego talerz z owocami z mojego pochylonego stołu zjeżdża (z gwałtownością, która zmusza widza, by w duchu zrobił gest podtrzymujący), a dlaczego na pochyłym stole Cézanne’a nie dość, że stoi spokojnie, ale trwa? Po takim egzaminie Lurczyński albo zacząłby naprawdę malować, albo sprzedałby sztalugę i paletę. Lurczyński zdaje się wierzyć, że ilość zamienia się w pewnej chwili w jakość. Jego doświadczenie nie potwierdza jednak tego pobożnego życzenia. Sztuka to nie przemysł: nie można produktywnością zastąpić pracy, która jest bardziej wysiłkiem organów wewnętrznych człowieka.

Tylko alfabet zmusza mnie, by o Żywie (wystawa w galerii Galanis-Hentschel) napisać na końcu. Kiedy odkryto, że kolor i forma zawierają w sobie treść poetycką niezależnie od tego, co przedstawiają, malarstwo zaczęło rozwijać się w głąb. I wtedy powstało pojęcie powierzchni jako wymiaru, w którym malarstwo się dzieje. Są to jakby narodziny fortepianu po stuleciach orkiestry. Zobaczcie, co się dzieje w etudzie Chopina: kilka dotknięć klawiszy, które w przestrzeni zwanej duchową wyznaczają cały nowy świat. Malarstwo abstrakcyjne nie jest niczym innym. Trzeba tu mieć wzrok absolutny, jak w muzyce słuch absolutny. Każde dotknięcie pędzla, każde zestawienie plam, a nawet plamek, każde przeprowadzenie linii lub położenie kreski jest stworzeniem (lub zniszczeniem!) środowiska, w którym powstają związki pełne znaczenia. Artysta, który manipuluje tymi prostymi elementami, równocześnie porusza i porządkuje w sobie uczucia i myśli. Pędzel wyraża i modyfikuje zarazem.

Plamy, linie, formy i masy mają — jak słowa w poezji — dźwięk, rytm i znaczenie. Znaczenie zupełnie niepraktyczne, bardziej konkretne, bo zmysłowe i bardziej abstrakcyjne, bo oderwane od techniki porozumiewania się, kierowania czynnościami etc. Ale ta wolność jest odkrywaniem nowej konieczności, która z kolei stwarza i gwarantuje nową wolność. Artysta, który wchodzi w ten świat z szacunkiem dla tej konieczności i z dbałością o tę wolność, wspina się jak pająk, który uprządlby cały system pajęczyn.

Żyw w każdym obrazie wybiera inne środowisko barwne, w które wprowadza odcienie jak najbliższe, a niezmiernie rzadko kontrasty. Ogranicza go to do walorów,

których masy równoważą płaszczyznę, a drobnymi formami, głównie trójkącikami, choć i kształtami nieokreślonymi, a rzadziej rytmami i liniami falistymi, rozbija ją i mąci. Każdy obraz ma przedmiot, ale rozłożony na elementy i nie on, ale gra elementów komponuje obraz. Czynne tu są jakby zmysły duchowe, które rekonstruują prawdziwe, bo zupełnie osobiste, pozakonwencjonalne wrażenie przedmiotu. Jest to natura, widziana nie poprzez temperament, ale poprzez wrażliwość. Zmysłom i konwencjom poznawczym wypowiada się tu kredyt. Prawda jest głębiej i jest o wiele subtelniejsza. Uchwycenie jej wymaga skoncentrowania się na przeżyciach, a nie na doznaniach.

Haydn zobaczył symfonię w krzesłach, ustawionych na stołach kawiarni, którą zamykano. Żyw redukuje symfonię świata („świat”, to jest doświadczenie, bo tylko przez nie jest dla nas uchwytne) do „krzesel”, które ona wyraża. Ta procedura, która jest najwyższym aktem tolerancji (liberałów zapraszam na rekolekcje!), wymaga skupienia, podobnego do skupienia kasiarza, który starł sobie gład papierem naskórek z końców palców, by lepiej wyczuć mechanizm zamka. Malarz-abstrakcjonista jest poetą i muzykiem i poszukiwaczem prawd najtrudniejszych, pewnych (bo tymi prawdami, nie konwencjami, żyjemy, to one kierują naszymi sądami, reakcjami i czynami; są one przekonaniem, a nie opiniami), ale niedostępnych dla naszych narzędzi formułowania. Te narzędzia są tak niedyskretne, tak grube, że niszczą lub transformują swój przedmiot. Co tu ukrywać, wtłaczają go one w sztuczny świat, który wytworzył narzędzia i który chce zburzyć każdy prawdziwy artysta, każda prawdziwa indywidualność. Wsubtelnienie tych narzędzi jest niemożliwe bez zrzucenia owej żółwiej skorupy instynktów samozachowawczych (gnuśność i strach — potęgi, które tworzyły kulturę lasu, dżungli i stepu), skorupy, w której chodzimy po wrogim świecie. Artysta jest tu złożony z samych pięt achillesowych, odsłonięty ze wszech stron, z nerwami na wierzchu. Jest to jednak nie tylko wielka odwaga i samozaparcie, ale i akt zaufania do świata. Skorupę żółwi musi mieć kultura jako całość, by jednostka mogła — ufając tej osłonie — zdjąć swoją.

Nie, sztuce abstrakcyjnej wciąż jeszcze nie oddajemy sprawiedliwości!

„Kultura” 1952 nr 12(62)

## FAUN I ŚWIĘTY (Rzecz o malarzach Cazieli i Manessier)

*Józefowi Czapskiemu*

### I

Mówi się, że malarstwo abstrakcyjne jest funkcją architektury. Malraux nie ukrywa zniecierpliwienia, że malarze współcześni myślą o swojej sztuce w kategoriach malarstwa budowlanego. Co prawda, sam uważa, że trudno o malarstwo bardziej harmonizujące z architekturą Nowego Jorku niż... Cézanne. Cazieli przecina tę dyskusję, stwierdzając, że malarstwo abstrakcyjne nie powstaje w funkcji nowoczesnej architektury, ale w funkcji marzeń o nowej kulturze. „Malujemy dla nowego człowieka, którego jeszcze nie ma — powiada — i mamy pełną świadomość, że malarstwo nasze czyni go możliwym”. Architektura jest funkcją tego ideału kultury.

Ale gdy Caziel wypowiada to przekonanie, jego własna twórczość mu przeczy: jego obrazy przestały domagać się nowej architektury i związanej z tą architekturą nowej ludzkości. Stały się samowystarczalne. Caziel wstępuje do szeregu malarzy abstrakcyjnych – bardzo jeszcze niewielkiego i mało zwartego – który odnajduje dla malarstwa abstrakcyjnego jego miejsce w malarstwie sztalugowym. Rewolucja kulturalna (wraz ze swym przedłużeniem społecznym i politycznym) skończyła się. Jej klęska wzbogaca kulturę o nową formę malarstwa. Obrazy Caziela nie są zaprzeczeniem malarstwa Piero della Francesca, Vermeera, Chardina, Cézanne’a, Bonnard’a i Braque’a – można je powiesić obok ich obrazów i odnaleźć ciągłość tradycji artystycznej, która zdawała się być zerwana.

Sztuka abstrakcyjna wraca z wyprawy po nową formę człowieka i cywilizacji i rozpakuje swoją zdobycz: nie jest nią ani nowy człowiek, ani nowa kultura, jest nią nowa, dojrzała forma sztuki. Cykl, rozpoczęty przez rewolucję kubistyczną, jest zamknięty. Malarstwo uległo rozbiciu, by się przetrworzyć. Ludzkość, która przyglądała się dziełu burzycieli, zrazu z przerażeniem, a następnie z nadzieją, że ci ludzie może odnowią naszą kulturę, przeżywa rozczarowanie, które jest przywróceniem do rzeczywistości. Ci ludzie nie byli reformatorami społeczeństwa, choć lubowali się w pozorach tej funkcji. Byli burzycielami form sztuki i bunt ich okazał się twórczy: malarstwo wychodzi z ich rąk odnowione, ale jest to wciąż jeszcze to samo malarstwo. Jego światem jest świat koloru, a nie wartości cywilizacyjnych. Dusza została rozszerzona, ale jej substancja pozostała niezmienną. Ta nowa sztuka nie postuluje nawet nowej formy ustroju społecznego.

A przecież czasy nasze są epoką rewolucyjną. Czyżby nas sztuka zawiodła? Z czym mamy wiązać naszą nadzieję, gdy artyści nas opuszczają? Kto ma nam dać wizję przyszłości, jeśli nie oni? Czyżby niepokój nasz i nasza tęsknota do odnowy były nieuzasadnione? Czy nic się nie zmieni?

## II

Odkąd istnieje sztuka, była zawsze na usługach ideałów: naprzód religijnego, potem politycznego i wreszcie społecznego. Od artysty oczekiwano gloryfikacji tych ideałów. Malarz był piewą społeczeństwa, które pozwalało mu tworzyć. Zrazu związek artysty ze społeczeństwem był tak ścisły, że artysta nie czynił z niego swego przedmiotu, ale swoją misję. On je współtworzył, miał pełne poczucie, że w swojej pracy nie odtwarza jego kształtu, ale że ten kształt wyznacza. Sztuka i społeczeństwo były identyczne. Artysta nie jest tu ani krytykiem, ani propagandzistą, jest twórcą kultury na równi z filozofem, politykiem i gospodarzem. Katedry nie są nadbudową kultury, są nią samą. Toteż artysta jest najczęściej duchownym, członkiem elity tego społeczeństwa. Najwyższym wyrazem tej kultury była liturgia, w niej jej ideały i wartości otrzymywały swoją symboliczną strukturę. Architekt, rzeźbiarz, malarz, złotnik, tkacz i miniaturzysta nadawali tym symbolom formy artystyczne. A te symbole odtwarzały hierarchię społeczną i polityczną.

W tym okresie trudno mówić o zamówieniu społecznym. Artysta średniowieczny nie miał poczucia, że zawiera kompromis. Kościół niczego mu nie narzucał, to on współtworzył Kościół. Brał najżywszy udział w życiu umysłowym Kościoła. Zamówienie społeczne zaczęło się, gdy religię zastąpiła polityka. Kiedy pękła harmonia *Civitas Dei* i myśl ludzka udała się na poszukiwanie wartości, nieprzewidywanych przez teologów, kiedy ideał religijny wyparty został przez ideał indywidualności, odnaleziony w pismach Starożytnych, kiedy zachwiał się autorytet Papieża i Książę stał się Antychrystem – artysta znalazł w swojej sztuce świat konkurencyj-



ny dla Stworzenia. W mieście, do którego przeniósł się z klasztoru, egzystencja jego zależała od łaski dworu, a nie od łaski Kościoła. Mógł tym dworem być dwór księcia Kościoła, ale był to bardziej dwór książęcy niż stolica biskupia czy apostolska.

Oddając się na usługi dworu, artysta zachowywał jednak wewnętrzną niezależność. Polityka nie zastąpiła religii w jej funkcji, skarbcza symboli. Polityka była bardziej rzeczywistością niż ideałem. Oczekiwała od artysty gloryfikacji, ale nie wyznaczała form artystycznych. W tej dziedzinie artysta uzyskał pełną autonomię. Jego zainteresowania skupiły się na formach, a nie na symbolach. Ideologię zastąpiła mu logika dzieła. Artysta realizował w sztuce – równoległe ale niezależnie – ten sam ideał pełnej osobowości, który w polityce realizował Książę. Z Kościołem artysta stanowiął jedność, z dworem wchodzi w układ – w układ wzajemnej tolerancji.

Drugi przewrót w kulturze chrześcijańskiej – rewolucja społeczna – która zastępuje Księcia społecznikiem i organizatorem nowoczesnego społeczeństwa, po krótkim okresie identyfikacji sztuki z polityką, która była okresem nieporozumienia jak cała Napoleoniada, ale która stworzyła prototyp totalistycznego pojęcia kultury – przynosi artyście rozszerzenie jego autonomii. Sztuka staje się jedną z dwóch form czystej spekulacji, która przetworzy całą kulturę, ostatecznie zburzy oparty na autorytecie Kościoła ustrój feudalny i przygotowuje trzeci przewrót – rewolucję przemysłową. Tę drugą, obok artysty, formę czystej spekulacji reprezentuje finansista, wróg polityki organicznej, ostatnie wcielenie pełnej osobowości. Finansista uznaje w artyście swego naturalnego partnera, szanuje go, popiera i gdy dostarcza mu zamówień, nie żąda niczego poza tym, by jego sztuka była jak najbardziej sobą, tj. manifestacją wolności.

Zamówienie społeczne staje się identyczne z misją artysty, jak on sam ją rozumie. Pozycja artysty jest na pozór taka sama jak w średnich wiekach. Jest jednak ta różnica, że wówczas wartości sztuki tkwiły w ideałach popularnych, dziś tkwią w ideałach arystokratycznych. Artysta nie służy harmonii społecznej, ale współdziała w wielkim procesie przemiany historii w dialektykę. Akcentując wolność, która staje się celem samym w sobie („Kto w wolności szuka innej treści, niż ona sama, urodził się by służyć” – powie Tocqueville). Wielcy Speculanci skazują wszystko, co im dorównać nie może, na niewolę. Społeczeństwo, a wraz z nim cywilizacja i kultura, będzie odtąd polem magnetycznym między biegunami wolności i niewoli.

Rewolucja przemysłowa ostatecznie realizuje ten typ kultury. Czysta spekulacja finansowa napotyka coraz częściej na opór czystej mechaniki przemysłowej, która wreszcie wykluczy improwizację i narzuci ekonomii i polityce swoje prawa. Z pana przemysłu, finansista staje się jego sługą. Artysta jest osamotniony, opuścił go ostatni Mecenaz. Gdy walka klas przejdzie w walkę narodów o prymat w cywilizacji przemysłowej, by wybuchnąć w wojnach imperialistycznych dwudziestego wielu, sztuka zostanie zepchnięta na margines społeczeństwa i historii. Artysta oscyluje między swoją więżą z kości słoniowej a owymi wielkimi wytwórniami demagogii, jakimi są redakcje dzienników. Czując się kapłanem wolności i ostatnim jej obrońcą, daremnie szuka sobie partnera w społeczeństwie. Jest na przemian jego krytykiem, wyniosłym i gwałtownym, i propagandzistą hasel społecznych, coraz bardziej bezsilnych wobec rzeczywistości. Energia kształtotwórcza wyobraźni okazuje się zbyt słaba wobec mechaniki wydarzeń. Gdy człowiek próbuje narzucać rzeczywistości swoją wolę, nie tworzy form, ale wywołuje katastrofy. Dwie wojny światowe przynoszą mechanice ostateczny triumf nad wolą człowieka. Już nie kształt kultury, ale samo istnienie ludzkości zależy od jego kapitulacji przed niezamowną wolą mechaniki przemysłowej.

### III

Porzuciwszy – w okresie swego sojuszu z finansistą – już nie tylko symbole filozoficzne, ale także konwenans rzeczywistości, który jest bardziej kategorią antropologiczną niż kulturalną, artysta odkrył autonomię form i ich treść, bardziej intuicyjną niż intelektualną. Pozwoliło mu to przebiec ze społeczeństwem część drogi, na jaką Europa wyrzucona została przez ekspansję przemysłową i dzieło kolonizacji. Z rąk etnologa, który kolekcjonował sztukę kultur egzotycznych, by ją klasyfikować zgodnie ze swoim ideałem nauki, i z rąk historyka, który ten sam ideał naukowy stosował do sztuki kultur dawnych, artysta wydziera tę obcą sztukę, by ją wprowadzić do muzeów jako manifestację tej samej woli formy, której czuje się narzędziem. Inwazja przemieni się w bogactwo, ale to bogactwo dokona w sztuce przewrotu.

Z wyrazu indywidualności sztuka staje się wyrazem zbiorowości. Lecz zbiorowością tą nie jest już społeczeństwo, jest nią ludzkość. Cała ludzkość staje się tworzywem kultury i domaga się swego kształtu. Wizja ta relatywizuje wszystkie kultury. Ujawniając ich granice, zaciera je. Wolność zabija indywidualność. Przedmiotem sztuki przestaje być los narodów i los osobisty, staje się nim znowu – jak w wiekach średnich – los człowieka. Ale jakże się ten los odmienił! Gdy jeszcze pięć wieków temu obliczem jego było oblicze Boga, stworzonego przez tęsknotę zgubionej w świecie duszy, dziś oblicze jego jest obliczem Fatum, wyrosłym z własnego dzieła człowieka. Pięćset lat temu los także wyrażał się w niedoskonałości natury ludzkiej, ale tą niedoskonałością był grzech, obraza Boska; dziś niedoskonałością jest błąd kalkulacji i brak sprawności. Wtedy wolność była w pokorze wobec Boga, który był miłością, dziś jest w pokorze wobec ślepych praw fizyki i socjologii, które są bezlitosne. Jedno tylko jest tym dwom wolnościom wspólne: że nie są swobodą, ale ograniczeniem.

Artysta przeżywa podwójny konflikt: sztuka jego jest uniwersalna, ale rozumiała tylko dla wtajemniczonych. Czyż nie powinna stać się rozumiała dla wszystkich, jeżeli jej powszechność nie ma być pretensją albo tragicznym złudzeniem? Ale równocześnie sztuka jest bardziej wyrazem indywidualności niż kiedykolwiek. Wyzwolenie jej z więzów ideologii sprawiło, że ze zbioru symboli stała się psychogramem. Może więc być uniwersalna tylko, jeżeli ten psychogram wyrażać będzie coś więcej jak indywidualność, to znaczy, jeżeli osobowość artysty będzie reprezentatywna dla ludzkości. Artysta musi stać się symbolem człowieka. Pierwszy dylemat sprowadza się do pytania, czy sztuka może swoje idee uczynić ideami kultury, czy też musi wprowadzić na powrót ideologię, a więc filozoficzne symbole? Drugi dylemat sprowadza się do pytania, czym musi być osobowość artysty, by była reprezentatywna dla człowieka współczesnego? Pierwsze pytanie stawia artystę wobec wyboru między rolą przywódcy duchowego ludzkości a rolą wykonawcy cudzych planów. Drugie pytanie zmusza go do stworzenia ideału moralnego, w którym problematyka moralna współczesnego człowieka znalazłaby swoje rozwiązanie.

### IV

Caziel i Manessier rozwiązują każdy z tych dylematów w inny sposób<sup>214</sup>. Caziel nie wątpi, że jego sztuka jest uniwersalna sama przez się i że może obejść się bez symboli filozoficznych, bez anegdoty, bez ideologii. Powszechność zapewnia jej fakt, że jest pieśnią miłosną. Jej powszechna zrozumiałość jest kwestią wychowania: jeżeli akcent wychowania przeniesiony zostanie z intelektu na intuicję, z aktywności na wrażliwość – artysta stanie się pośrednikiem najprawdziwszej komunii ludzi. Ich wspólnym losem jest Gatunek, ich naczelną funkcją – reprodukcja. Ten los i ta

funkcja dominują nad życiem duchowym człowieka. Cokolwiek czyni po zaspokojeniu głodu i po uchronieniu się od zimna, czyni w imię miłości. Caziel zgodny tu jest z Nietzschem, który powiada: „Ohne das intestinale Fieber wird die Kunst zum Quaken kaltgestellter Froesche”<sup>215</sup>. Rola artysty jest rolą przywódcy duchowego tylko o tyle, że artysta pokazuje, jak człowiek musi traktować swój los, by wyzwolić w sobie minstrela. Artysta tworzy wzór moralny, gdy nie daje się odwieść od swego celu, którym jest zrobienie z dzieła pieśni miłosnej. Sztuka nie jest tablicą przykazań, sztuka jest formą wyzwolenia. W tym wyzwoleniu człowiek uzyskuje harmonię ze swoim losem. Wolność ma treść, nie jest celem samym w sobie: tą treścią jest instynkt gatunkowy. Sztuka jest immanentną krytyką wszystkich form życia duchowego, które instynkt ten negują lub osłabiają.

Manessier nie wierzy w samoistość swojej sztuki. Harmonia form i kolorów sama przez się jest niema. Sztuka nie może obejść się bez symboli filozoficznych. Intuicja błądzi, gdy nie jest poddana dyscyplinie intelektu. Manessier oddaje swoją sztukę na usługi świętej legendy. Jego abstrakcyjne malarstwo jest ilustracją Biblii. Figurą centralną jego sztuki nie jest Faun, jest nią Święty. Manessier rezygnuje z uniwersalności swojej sztuki, a raczej uzależnia ją od uniwersalności katolicyzmu. Jako artysta Manessier jest wykonawcą przykazań Kościoła. Apeluje, tak samo jak Caziel, do intuicji i wrażliwości, ale wyrażony w sztuce i wyzwolony przez sztukę proces duchowy obraca się nie wokół miłości ziemskiej, ale nadziemskiej. Komunia nie jest możliwa lub nie jest kompletna w samym uczuciu — rzeczywistość nadaje jej dopiero myśl. Nie wspólnota Gatunku, ale wspólnota Kościoła jest prawdziwą wspólnotą ludzi. Zjednoczenie ludzkości nie nastąpi w instynkcie, ale w zbawieniu. Sztuka nie jest pieśnią miłosną, jest pieśnią religijną.

Gdybyśmy nie wiedzieli, co o swoim malarstwie myśli Caziel i gdybyśmy nie czytali tytułów, jakie swym obrazom daje Manessier, nigdy nie odkrylibyśmy sporu Fauna ze Świętym, który toczy się w twórczości tych dwóch artystów. Stalibyśmy wobec dwóch nowych, dojrzałych form malarstwa abstrakcyjnego i wiedzielibyśmy tylko, że Caziel i Manessier, to nowe nazwiska w sztuce, które należy dołączyć do szeregu idącego od Picassa i Braque’a poprzez Kandinskiego i Miró do Piaberta. Analizując ich twórczość, znaleźlibyśmy nowe pojęcie koloru i perspektywy, nową koncepcję kompozycji — nie znaleźlibyśmy sporu ideowego. Obaj wydaliby się nam może mistykami, ale tendencja tego mistycyzmu pozostałaby niejasna.

Malarstwo Caziela i Manessier potwierdza żywotność sztuki, która pragnie dotrzeć do absolutu malarskiego bezpośrednio, a nie, jak to czynił Piero della Francesca, za pośrednictwem mitologii religijnej, czy, jak u Vermeera, za pośrednictwem konwencji malarstwa rodzajowego, albo, jak to czynił Chardin, poprzez konwenans martwej natury lub nawet, jak to się działo u Cézanne’a — poprzez konwencję Natury *tout court*. Malarstwo może istnieć i rozwijać się bez fikcji rzeczywistości, bo fikcja rzeczywistości nigdy nie była istotą malarstwa — oto prawda, którą potwierdzają obrazy Caziela i Manessier, oglądane bez znajomości interpretacji, jaką ci artyści sami nadają swojej twórczości. To prawda, obrazy Caziela są bardziej obrazami sztalugowymi, niż obrazy Maneesier, które wydają się wymagać architektury. Ale obrazy Manessier czy witraże, jakie by z nich zrobiono, wcale nie wymagają nowej architektury: możemy je sobie doskonale wyobrazić w kościele św. Magdaleny w Paryżu czy St. Sulpice.

Nie ma w tym malarstwie idei poza ideami o malarstwie. Caziel interpretuje swoją twórczość jako mistykę erotyczną, ale nie daje obrazom poetycznych tytułów. Manessier jest mniej ostrożny, a może bardziej świadomy wymogów rynku, i próbuje

interpretację swej sztuki jako formy mistyki religijnej narzucić publiczności. Zabieg ten nie zapewnia jednak sztuce Manessier większej powszechności (choćby ograniczonej do powszechności Kościoła) niż ta, jaką ma sztuka Caziela czy w ogóle całe malarstwo abstrakcyjne. Malarstwo to pozostaje ezoteryczne. O jego roli społecznej i kulturalnej możemy dowiedzieć się więcej, studiując jego klientelę, nie patrząc na te obrazy czy indagując ich twórców. „Człowiek, którego jeszcze nie ma” — istnieje. Człowiek ten uważa się zresztą za człowieka przyszłości i niewątpliwie ma w sobie wszystkie cechy, które ujmuje się w pojęciu „*moderne*”. Czy jednak człowiek ten jest reprezentatywny dla naszej epoki, to inna sprawa.

## V

W istocie, naczelnym problemem malarstwa abstrakcyjnego jest pytanie, dlaczego sztuka ta, która zdaje się docierać do absolutu malarskiego bez pośrednictwa symboliki filozoficznej i fikcji rzeczywistości, znajduje swą klientelę w warstwie społecznej, która sama uważa się za elitę współczesnego społeczeństwa, a przez inne warstwy uważana jest za pasożyt. Dla klienteli malarstwa abstrakcyjnego ostatecznym kryterium sztuki jest dobry smak. Wysiłek artysty, który stara się uchwycić absolut, jest dla tych ludzi cenny nie przez swoje osiągnięcie, ale przez swoje fiasko. Nieokreśloność, czy, jeśli kto woli, względność tego absolutu jest właśnie tym, co tę publiczność zadowala. Bo określoność absolutu byłaby wykroczeniem przeciw regułom dobrego smaku. Być może, tkwi tu nieporozumienie, tragiczne dla artysty, lecz niewielu artystów — czy w ogóle są tacy? — przejmują się tym nieporozumieniem, a chyba żaden z nich nie uważa go za tragiczne. Artysta zamknął się w swojej sztuce i jest rad, że pod takim czy innym pozorem społeczeństwo pozwala mu tworzyć.

Malarstwo abstrakcyjne jest dokumentem rozbicia społeczeństwa i nie spełnia misji, jaka zdaje się spoczywać na sztuce współczesnej, a którą jest nadanie kształtu duchowego ludzkości. Artysta żeruje na społeczeństwie, a pewna pasożytnicza warstwa społeczna żeruje na sztuce. Między artystą a jego klientem istnieje nieporozumienie, zamienione w kompromis na zasadzie wzajemnej tolerancji. Artysta nie krytykuje społeczeństwa i nie propaguje jego haseł. Tworzy dla „nowego człowieka”, ale nie protestuje, gdy pasożyt mówi: „Nowy człowiek — to ja!” Artysta nadaje ostateczny kształt malarstwu i nie dba o synchronizację swego wysiłku z wysiłkiem innych twórców kultury. Ascetyczna dyscyplina, jakiej poddaje się w swojej pracy, jest, być może, odpowiednikiem takiej samej dyscypliny w nauce, technice i polityce, ale artysta nie wie, czy tak jest i ta ignorancja nie przeszkadza mu w twórczości. Ma niewyraźne poczucie, że służy jakiemś ideałowi, który wydaje mu się powszechny, niezwiązany z żadną tradycją narodową czy religijną i odpowiadający w sposób nieokreślony nie tyle współczesnemu ustrojowi społecznemu, ile marzeniom o idealnym ustroju społecznym. Artysta żyje jutrem i ma nadzieję — dosyć beztruską — że to jutro w pełni usprawiedliwi jego wysiłek.

Wraz z symboliką filozoficzną i fikcją rzeczywistości artysta wyeliminował ze swojej sztuki historię i kulturę, tj. wspólny los ludzkości. Z jego własnego losu pozostała mu już tylko problematyka jego rzemiosła. „Wyładowuje się” w swojej sztuce, zapewne rozwiązuje w niej swoje „kompleksy” i w ogóle stara się jak najmniej odsłaniać swoje troski. Obrazy jego mają być, a nie mówić. Czym są? Manifestacjami wrażliwości i intuicji w ramach konwensu sztuki bezosobistej i nieproblematicznej. Sztuka abstrakcyjna jest formą kulturalnego neutralizmu. Postawa, jaka się w niej wyraża — a więc to, co ta sztuka mówi — jest indyferentyzmem. Wszystkie sądy, które człowieka angażują, są zawieszane: można doskonale obejść się bez zaj-

mowania stanowiska wobec czegokolwiek. Moralny wzór tej sztuki wyrażałby się w haśle: „Czyni każdy w swoim kole, co każe duch Boży, a całość sama się złoży”, gdyby wiadomo było, co każe duch Boży.

Ale czy ta sytuacja jest nowa? Czy obojętność artysty wobec rzeczywistości społecznej nie jest cechą wszystkich epok naszej kultury? Czy – z wyjątkiem średniowiecza, gdy artysta identyfikował się ze społeczeństwem – jego interwencje w sporach ideowych nie były zawsze mniej lub więcej uroczym, ale pozbawionym znaczenia nieporozumieniem? Czy pacyfizm Goi miał jakiegokolwiek znaczenie? Czy komunizm Picassa czyni z jego sztuki wyraz komunizmu? Czy stanowisko Cézanne’a w aferze Dreyfusa umniejsza rewolucyjność jego malarstwa?

Sprawiedliwość każe nam przyznać, że artysta współczesny jest bardziej solidarny ze swoim społeczeństwem niż wielu jego poprzedników. Bo czyż społeczeństwo współczesne nie jest bezideowe? Komunizm Picassa jest na pewno nieporozumieniem, bo sztuka Picassa jest jedną z najdoskonalszych manifestacji indywidualizmu, a więc ideału, któremu komunizm jak najbardziej stanowczo przeczy, a który wzięty został w pacht przez kapitalistyczny Zachód. Czyż perfekcja i „czystość” rzemieślnicza, która jest główną troską współczesnego artysty, nie jest ideałem całej naszej kultury? Cóż innego robi logistyk, technik, ekonomista, a nawet polityk? Każdy z nich odkrył w swoim rzemiośle misję, która go absorbuje całkowicie. Malarz jest tylko specjalistą, ale czyż epoka nasza nie jest epoką specjalizacji? Dlaczego mielibyśmy żądać od artysty, czego nie żądamy od innych? Jedynym kryterium, jakie mamy prawo przykładać do sztuki współczesnej, jest pytanie, czy artysta jest dobrym specjalistą. Czy od technika żądamy, by reprezentował wzór moralny? Albo od ekonomisty, filozofa, polityka? Żądamy, żeby dobrze wykonywali swój zawód, to wszystko. Nie szukamy w tych specjalnościach idei, które mogłyby objąć całość naszej kultury i dostarczyć nam dyrektyw. Dlaczego obowiązek ten miałby spoczywać właśnie na artyście?

## VI

Artysta jest kapłanem wolności i odkrywcą nadziei, która prześwieca w logice rzeczy. Myśl, która dedykowała świat z idei absolutu, artysta zastępuje intuicją, która szuka absolutu w logice rzeczy. Ale między rzeczami, którymi żyje społeczność, a rzeczami, którymi żyje artysta, jest ta sama różnica, jak była między komunią Królestwa Bożego, a komunią mistyczną. Artysta osiąga absolut w dziele, ludzkość dąży do niego w historii. Cazieli poprzestaje na manifestacji absolutu i stwarza wzór moralny, którym jest droga artysty do absolutu. Manessier znajduje w swojej sztuce zaledwie echo absolutu, bo on sam może być osiągnięty tylko przez ludzkość, na końcu historii. Dla Caziela misją artysty jest zapewnienie Gatunkowi zwycięstwa nad Jednostką. Dla Manessier misją tą jest wprowadzenie Jednostki do wspólnoty Kościoła, gdzie Gatunek i Jednostka przewyciężone są w komunii z Bogiem, którą będzie Królestwo Boże.

Sztuka nie zamyka cyklu, który rozpoczął się, gdy teolog uległ filozofowi, a Papież Księciu. Harmonia Jednostki i Gatunku w Nadziei, której symbolem był Zbawiciel, została rozbita, a sztuka, filozofia i polityka, akcentując to Jednostkę to Gatunek, nie stworzyły nigdy nic poza kompromisem, czyli równowagą prowizoryczną, a więc chwiejną. Nadzieja, jaka przeświecała w logice rzeczy, okazała się pokusą. Zaawanturowawszy się w tę logikę, w imię wolności, człowiek znalazł się w pułapce, z której nie ma wyjścia. Miłosiernego Boga, który wydał mu się tyranem, zastąpił logiką rzeczy, która wyrosła na tyrana bezlitosnego. Z osoby, która

mogła liczyć na nieśmiertelność, człowiek sam stał się rzeczą. Przestał myśleć o sobie w kategoriach zbawienia, a myśli w kategoriach statystyki. Jednostka i Gatunek, wyzwolone od Zbawiciela, który je godził, szanując ich naturę, stały się tworzywem Mechaniki, która łączy je i rozdziela według swoich kaprysów, nieustannie zadając im gwałt. Odkrywszy najintymniejszą logikę rzeczy, człowiek dotarł do elementów, które tworzą świat, ale zamiast ich siły twórczej, znalazł tylko ich siłę niszczycielską. Może świat zniszczyć, nie może go stworzyć.

Caziel i Manessier nie są dla sztuki abstrakcyjnej reprezentatywni. Są w tej sztuce mistrzami, ale obaj próbują przezwyciężyć jej istotę. Obaj istotę tę fałszują. Chcą zrobić hymn z czegoś, co jest krzykiem rozpaczcy. Bo sztuka abstrakcyjna jest krzykiem jest krzykiem rozpaczcy. Gdy Caziel czuje się ambasadorem Gatunku, a Manessier prorokiem, malarz abstrakcyjny jest przede wszystkim piewą rozpaczcy. Artysta współczesny uzyskał wolność, ale stracił nadzieję. Logika jego rzemiosła, wyzwolona od idei i konwenansów, więzi go tak samo jak logika rzeczy, odkrycie filozofa i polityka, więzi ludzkość. Ze sztuki, która była organizacją symboli, a stała się organizacją przedstawień, artysta współczesny robi na powrót zbiór znaków. Znaki te jednak nie układają się w ideologię, jak dawniej, ale w psychogram. Osobowość, którą ten psychogram wyraża, jest godna podziwu tylko o tyle, o ile zdobywa się na dobrą minę w złej grze. Tą złą grą jest taniec wokół środka, którym jest nicość. Sztuka współczesna jest krążeniem cmy dookoła płomienia. Finał tego tańca jest tylko kwestią czasu.

Sztuka abstrakcyjna jest dokumentem epoki, a artysta jej figurą reprezentatywną. Caziel i Manessier nie chcą na rozpaczcy poprzestać, próbują ją interpretować. Ale ta interpretacja nie zmienia rzeczywistości. Sztuka Caziela jest dla Gatunku tak samo bezużyteczna jak sztuka Manessier dla religii. Nie można nadziei wyrażać środkami rozpaczcy. Cóż jednak zmusza nas do tego, by interpretację Caziela i Manessier przyjmować za dobrą monetę? I coż nas zmusza, by rozpacz uważać za ostatnie słowo mądrości? Czy jesteśmy skazani na mniej lub więcej zabawne albo na mniej lub więcej rozpaczliwe szalbierstwo? Czy nic nas nie uratuje od rozpaczcy?

## VII

Artysta ma dwa przywileje, którymi nikt inny poszczycić się nie może: jest jedynym konkurentem Stwórcy, bo tworzy świat według swej woli, i jest jedynym człowiekiem, który może osiągnąć pełnię osobowości, bo jest najmniej krępowany przez naturę rzeczy. Historia, która tak po macoszemu obchodzi się ze wszystkimi innymi typami kulturalnymi, zdawała się nie mieć większej troski, jak zapewnić artyście te przywileje, ich ochronę i ich rozszerzenie. To jest powód, dla którego ludzkość wciąż na nowo skierowuje swój wzrok na artystę i od niego oczekuje dobrego przykładu. Jeden artysta jest naprawdę wolny, on jeden osiąga bez trudu cel, który dla wszystkich innych ludzi jest trudem syzyfowym. Każdy przywilej pociąga za sobą odpowiedzialność. Gdy uprzywilejowani od niej się uchylają, społeczeństwo choruje.

Artysta obdarzony jest ponadto przywilejami, które dzieli z innymi, ale posiada jakby w większej mierze. Wszystkie inne rzemiosła i zawody ograniczają los człowieka. Rozwijają tylko pewne zdolności i energie kosztem innych. Sprawność techniczna zabiera tu czas i siły, które odwodzą od istoty twórczego wysiłku i ograniczają jego rezultat. Nawet pisarz — z wyjątkiem jednego może poety — nawet muzyk podlegli są bardziej tej tyranii techniki niż malarz. Gdyby nabrał pewnego mistrzostwa, wystarczy mu kilka kresek na papierze, by wypowiedzieć się bez reszty. Niektóre rysunki Rembrandta zdają się zawierać absolutnie wszystko: pełny inwentarz świata, myśli, uczucia i woli, zaklęty w jedność, która nie trwa, ale żyje.

Do przywilejów artysty należy także niewątpliwość wielkości, gdy została osiągnięta. Wielkość w każdym innym zawodzie podlega interpretacji, nieraz wystarczy nieco czasu, by zbladła, a nawet stała się wątpliwa. Trzeba z nią razem rekonstruować jej okoliczności, by jej oddać sprawiedliwość. Arcydzieło sztuki trwa niezmiennie. Władze duchowe, czynne w sztuce, są najmniej plastyczne, najmniej zmienne, choć niewątpliwie najsztubtelniejsze. Gdy muzyka, filozofia i polityka, a nawet poezja przestają być zrozumiałe, bo zmieniło się podłoże symboli, na którym operują — Mona Liza jest równie żywa jak w chwili, gdy zachwycony Leonardo odejmował pędzel od tego płótna. Dzieło sztuki obchodzi się bez komentarzy i wymaga minimum wysiłku odtwórczego. Wystarczy pełna duchowa obecność.

Następnie, artysta ma swobodę niezmiernie rzadką: może zamknąć wszystko, co ma do powiedzenia w jednym dziele i może przy tworzeniu każdego nowego dzieła stawać się kimś innym. Każda inna praca wymaga całego życia, by wyczerpać osobowość i pozwolić jej wyrazić się w pełni. Jeden artysta może — jeżeli zechce i jeśli mu na to pozwala bogactwo wewnętrzne — być Proteuszem. On jeden nie tylko stwarza świat, i to z niczego, ale może go sam zaludnić. On jeden wreszcie może ze sprzeczności, z przeczenia samemu sobie zrobić element swojej wielkości, nie wprowadzając nikogo w błąd. Artysta jest naprawdę wolny, nikt nie może być tak wolny. Jest to jego przywilej zawodowy.

Toteż, gdy świat patrzy na artystę, jest w tym spojrzeniu nie tylko nadzieja, ale i zazdrość. Zły to artysta, który się w podziwie ludzkim przegląda. I zły artysta, który nadzieję ludzką lekkomyślnie zawodzi. W przywilejach artysty tkwi jego misja. Arcydzieło pokazuje ludziom wymiary duszy. Ale wielkość człowieka sprawdza się i dojrzewa w obliczu losu, z którym się mierzy. To prawda, opór rzeczy, na który natrafia artysta — płótno, farby, pędzle, logika barw, znaczenie plam — jest niewielki i stosunkowo łatwy do pokonania. Ale naprzód — za każdym osiągniętym horyzontem otwiera się nowy: nie masz końca komplikacjom i subtelnociom. To jednak jest niejako tylko zawodowy, techniczny los artysty. Rozszerza go znaczenie plam, bo w ich kształtach i relacjach pojawiają się wyobrażenia, a te dotyczą już losu ludzkiego w ogóle.

To prawda, wyobrażenia te nie są rzeczywistością, nie można się na nie natknąć cielesnie. Zabłądzenie w pustyni wyobrażonej nie grozi śmiercią z pragnienia i głodu. Artysta zawsze może się wycofać, jak ze złego snu. Ale czyż poza takimi granicznymi wypadkami, los rzeczywisty nie pojawia się jako nasz partner dopiero, gdy go sobie uświadomiamy, a więc gdy go w swej wyobraźni odtwarzamy? Śmierć pod kołami autobusu jest tragicznym wypadkiem, nie jest tragedią. Iluż ludzi przeżywa tragedie, nie wiedząc o tym. Ale nie oni są tragicznymi bohaterami, tylko raczej ci nawet, którzy przeżywają tragedie wyimaginowane, skoro tylko ta wyimaginowana sytuacja angażuje ich rzeczywistość i bez reszty. Dla tego właśnie, że z losem spotykamy się tylko jako artyści — los, z którym artysta się mierzy i wynik tych zmagañ mają tak wielkie znaczenie. Czymkolwiek byłby Michał Anioł w życiu prywatnym, signor Buonarrotti był tytanem, który przeszedł do historii jako Michał Anioł.

Zostawmy malarza abstrakcyjnego przed tym zwierciadłem i odejdzmy. Moglibyśmy go zawstydzić.

Los człowieka współczesnego jest tragiczny przez jego ucieczkę przed losem. Malarz abstrakcyjny jest typem współczesnego człowieka. Ma to samo odwrócenie głowy.



Galerie Lambert, Wyspa św. Ludwika w Paryżu





Zofia i Kazimierz Romanowiczowie przed Galerie Lambert



Wernisaż wystawy Jana Lebensteina w Galerie Lambert,  
15 grudnia 1959. Od lewej: Kazimierz Romanowicz, Alina Śleszyńska,  
Zofia Romanowiczowa, Jan Lebenstein (tyłem)  
i Zbigniew Herbert (fot. F. Roland)



Zofia Romanowiczowa i Józef Czapski



Ewa Bobrowska



Ludwik Lille



Kajetan Morawski



Krzysztof Pomian



Olga Scherer







Jan Lebenstein, *Zniewolenie wielkiego artysty*, 1968

# PO PROSTU „PEINTURE”

**Paryz, w grudniu 1960.**  
Place Pigalle. Nr 6. Ciasne wejście między wielką apliką a teatrykiem, który swym trzykrotnie powtórnym napisem EVE — EVE — EVE wabi przechodnia na pokaz nagich dziewcząt. Przechodzą przez bramę ku ciemnym schodom, których cień zbiera z kurzem śpi tu od stu lat, rzadko niepokojony krokami gości. Na piętrze otwiera się ogromna pracownia, fantastycznie zagrocona i zimna jak lodownia, choć pod ścianami przetrza się równo ułożone stopy dziesięciu tabanego do palenia — ale Konstancy Brandel nie ruszy go za nic w świecie, bo to własność gospodni, nie jego. Gospodni, artystka, która bawi poza Paryzem, przyjechała przeciwko panu Konstantemu tylko jako gościa, gdy go nowe rządy bierutowskiej ambasady usunęły ze starej bursy polskiej przy ul. Lamadé.

Pan Konstanty, potykając się między stertami bieżbramów, kartonów, dziwacznych krzesłek i sztalug, ze prasa, raczej gestem niż słowami, do mniejszego pokoju, „bo ciepłej”, choć tu też się nie pali. Sadaż mnie na krzeszku przed pulpitem i zapowiada, że mi pokaże.

— No — wiecie — wszystkie moje — o! moje ostatnie... Ale tylko żebyście szczerze — tak jak o Tys-

kwieczymy ostatnio — prawda? ...

Tu muszę dodać, że pan Konstanty ma bardzo swobodną mowę, w której rzeczownicy zastępuje jakiś nieartykułowany dźwięk, czasowniki — gesty długich, kościastych rąk, a reszta zdań, to same przyłówki, poprzędzielane lub na odwrót połączone kilku zaimkami, przyimkami, czasem spójnikami, aby się zakończył matowym i urwanym jak myślnik lub kropka — wykrzyknikiem.

Nie mogę wprost opisać mego radoznego zdumienia, kiedy po dziesięciu latach niewidzenia („no — tych ostatnich... hm... no wiecie — po prostu... peinture”) oczy moje wpadły poprzez małe prostokąty kartonów i kartoników w olbrzymie przestrzenie kolorowych światów, które nagłe rozciągały się tu ponad dachy zatoczonych starych domów Place Pigalle, między blyszczącą od neonów aptekę i lśniący od nagich ciał dziesięć front teatryku EVE — EVE — EVE.

Zbliżając oczy do kartonu — a tu nagle ten świat fantastyczny schował się poza seledynowo-różowe i szafirowo-zielone kroki i plamki, to biegnące w różne strony, to ciche równoległe, jakgdyby pan Konstanty miał po dawnemu ryłec sztycharski a nie pędzledek w rękę.

— No — jak sztychy; oczywista, gwałcie, tak — ale to tylko peinture — to wszystko jedno czym — żeby najbliżej — żeby prawdziwie, no — rozumiecie!...

Węz znowo o krok w tył odsuwając oczy, wpadam w coraz to czarowniejsze i ogromniejsze przestrzenie, w których królują wieczność i słowo, to wstające, to zaspajające. I dobroć nieludzka — bo się tu o ludzich zapomniał (o! jak to dobrze — móc o ludzich zapomnieć!), i mądrość, która się wyzwała z tyłu mąk, jakie drezczyły Konstantego w jego niczłuchych dawnych sztychach: sto motylów nanceryzistów — stu faunów, satyrów, pegazów i wazelich parafernalii, Horacego ody ilustrujących, czy wdrujących za Dantem po zaklętych ścieżkach Nowego Życia — stu strzelistych, to w ukos, to na wywrót czasem wdzianych sklepów, łuków, szkarp, wiązań, wsporników, kapitełów i kolumn wyzaczarowanych w kamentu modłów średniowiecznych, tetr francuskich. Wszystko to co znamy na pamięć, i co było opowiedziane w tych nieoprowanych sztychach — przypadek! Czyż ten zamęt myśli, mąk, form i niemych krzyków, ślepiących się niczym wizje kuseń świętego Antoniego — znik! Dziś światłem pan Konstanty stoi nad pulpitem z twarzą św. Franciszka i po cichutku, niemo, kładzie — kartonik po kartoniku — swe wizje pełne urzekającej harmonii diamentowego piękna, którego zadna męka, zadna żądza, żadne pytanie, żadne szczytowanie, żadna wyrafinowana uczoność nie ma! Już i nie zastania.

Jak się to dzieje, że te kolory, to czyste, to zamglone, przechodzące z krwawego światła plonących szczytów w ciemność przepaśnych dolin, biją chłodem i oddzielają się durmie od z dala patrzającego na nie małego człowieka oceanami przejrzystego jak kryształ powietrza, które tylko w górach ma te wspaniałe czystości, nie znane tam w dole ludzkiej ścisłości ludnych, brudnych i zadymlonych.

A kiedy mrok, spadający z olowianego nieba, wiszącego smutno nad gwałnym Place Pigalle, zasunął te światy, wyzaczarowane mąkami, pędzlem pana Konstantego, próbowałam — nie wiadomo po co — pytać i próbowałam nawet odpowiedzieć na to beznadziejne pytanie: co się właściwie stało z kulturą świata po tej zwycięskiej wojnie?

Pan Konstanty sprawił mi po dziesięciu latach niewidzenia — uciegły koncert? To mialo: chwilę radoznego zapamiętania o tym co się stało z kulturą naszą po zwycięskiej wojnie. I wracając z Place Pigalle, gdzie wśród afiszów urwał moim myślom almyzny dziś golab pokoju wielkiego Picaso — byłem szczęśliwy. Szczęśliwy, ale i smutny, że tylko ja jeden nagłe do-wiedziałem się, że nasz chyba największy, polski artysta, poeta-malarz i święty pustelnik żyje nieznany w zimnej parzykłej pracowni, nad krzykliwym Place Pigalle, sławnym dziś z teatryku nagich dziewcząt EVE — EVE — EVE.

I zadawałem sobie pytanie, czy też sam Konstanty Brandel wie o tym. Lecz myślę, że mu na tym nie zależy, tak jak św. Franciszku nie zależało na tym, czy go ludzie uważają za świętego. On kochał świat piękny i do-bry i ubóstwo święte. I tak mi się ziała, rostać pana Konstantego z blada twarzą świętego Błażejusza. I tylko ta między nimi różnica, że gdy św. Franciszek śpiewał swój hymn słoneczny, pan Konstanty milcząc ko-lorami śpiewa swój hymn do czystego piękna, pięknej dobroci i dobrej mądrości, które królują wiecznie ponad zbezczeszczoną przez człowieka ziemią, ponad czasem, zatrzymanym w stałym zycym zycym, i ponad wszelką żądzą fałszywą, bogactwem fałszywym i tak czynicielem dziś fałszowanego sztuka.

J. A. Teoliar.

## ZNAD SEKWANY

Na chandry i chimery,  
na nasze polskie smutki  
nie masz jak tegi kielich  
tegiej słowidzkiej wódki.

Spójrz, bracie, naprzeciwko;  
bar jak ronstrancja świeci —  
z koleją, z tobą, z dziwiąg  
sładziny przy bufcie,

do oczu też nakalają  
zmiłe zamknięte w neonach,  
mokrą, różową łapą  
kelner rozleje koniak,

z płaszczy zadymla jesień,  
lustra ściemniają oliwien,  
w kadzidłach bar się wzniele,  
gdzieś w górę, ponad głowę,

a szkło, jak białtertia,  
jak szatkowane słońce,  
w żach naszych niby w perłach  
rozdzwoni się w tyłaco — — —

I oto jesteś, bracie,  
w cudnej jak sen krańcie,  
w słodkim jak miod kilmacie,  
gdzie wszystko płynio i płynio

I płynio, a ty sobie  
leżysz na złotej plaży  
I pod zasłoną powiek  
o czyłch oczach marzysz,

„oczi czornioje” — śpiewasz,  
„oczi czornioje” — drzesz się,  
ktoś co wódki dolewa,  
a ty mówisz mu: jeszcze!

Na chandry! na chimery!  
nie masz jak twój kielich  
lej, bracie, do cholery!  
czego żalować? wódki?

Robaczku, czemu nie pijesz?  
„Bracie, — powiada, — nie mogł-  
z brucha fontanna bja.  
Szytko. Pokażcie drogę”.

A na ulicy ziemle  
to wprzód to na bok nieście...  
Na rozpalone clemie  
kompres przykłada jaśle!

I zimnem niby wrznięciem  
do oczu szczerze w płucę...  
Ciekłim, wrępnutym żółdkiem  
cawkażka jak pika szuc,

I jeszcze nad Sekwaną  
przedrzeźnia, strasy, ściga —  
och, brucke, stań pod ścianą  
I — ni ma co — wyrzaj!

te chandry i chimery,  
te nasze polskie smutki,  
kanapki, śledzia, ser i  
koniaki, dżiny, wódki,  
EVE.

a potem unieś głowę  
w żach całą i w śmiechach,  
i wyrzaj wielką mowę  
przed mikrofonem echa,

do tłum, do holoty,  
że świat jest głupi! głupi!  
i że ten kałoty złoty,  
podobny jest do d....

zwłaszcza, gdy epoka chimury  
wyniż jak zza krzakca,  
poezje, bracie, bożury,  
a d... właśnie jest taka!

Skończył. Domy jak stary  
tak stoją... Wokoło cza...  
I po cze ten dyskurs cazy,  
skoro go nikt nie słyszał,

chyba ta rzeka czarna,  
chyba to niebo w gwiazdach,  
ten most i ta latarnia,  
ten słupek i ten asfalt.

a może jakaś jeszcze,  
zmiłaj się nad nią, Panie,  
dusza płacząca w wietrze,  
chora na grafomanję,

tak, tak, na grafomanję,  
na wiersze, na chimery,  
na sobie a Muzom pianie,  
i na czterdziści i cztery

linych cholera. O, bracie,  
jeśli chcesz być szczęśliwy,  
słuchaj, o mowi przyjaciel,  
strzeż się tak zwanej „nhwy

litterackiej”. A na spłony,  
nostalgie tudzież smutni  
środek polecam jedyny:  
napij się dobrej wódki,

tak szczerze! tak serdecznie!  
a im się mocniej schlejesz,  
tym szybciej i skuteczniej  
z majaków otrzeźwiejesz.

Jan Winczakiewicz.



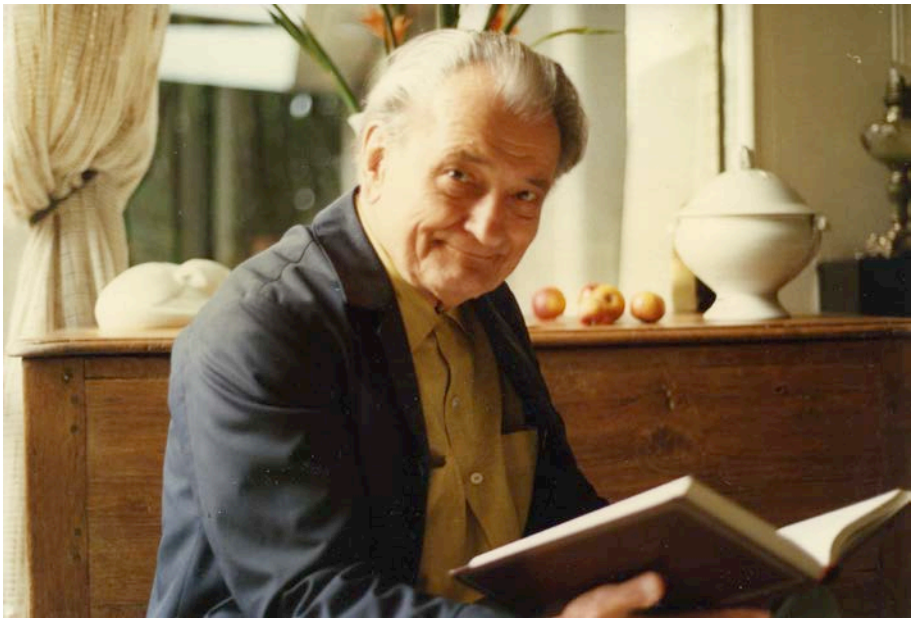
Konstanty Brandel, *Świeczniki*, 1928



Lilla Ciechanowska i Józef Andrzej Tesla



Denis Wrotnowska



Jan Ulatowski

## JEDEN SAMOTNY CZŁOWIEK (Rzecz o Konstantym Brandlu)

Surowy i bezwzględny dla siebie samego, Brandel jest surowy dla innych i uznaje tylko jeden autorytet: swoje sumienie artystyczne. Gdyby mu kto powiedział, jak ów mistrz florencki swemu uczniowi: „Studiuj freski Benozza Gozzoli, aż ci się zaczną podobać” – obraziłby się.

Ten indywidualizm przejawiał się zrazu w formie dosyć paradoksalnej. Brandel przyjechał z rodzinnej Warszawy do Krakowa w rok po wyjeździe Przybyszewskiego. Jechał do Akademii, jak się jedzie na Politechnikę – bez cyganerii i za zgodą rodziców. Wspominając te czasy, powie:

– Nie mogłem znieść tej atmosfery. „Malczewski nie jest malarzem. Matejko też nie”. To tak, panie, jakby syn wyparł się swego ojca!

W Paryżu Brandel znalazł się w chwili, gdy nazwiska Cézanne’a, Gauguina i Van Gogha wschodziły na horyzoncie artystycznym, jak trójca słońc wskazujących malarzom drogę. Dla Brandla sztuka ich była zjawiskiem nowym, wobec którego postawa bezkrytycznego naśladownictwa jest tak samo nieusprawiedliwiona jak bunt przeciw tradycji.

– Nie lubię słowa „rewolucja”, zwłaszcza w sztuce.

– Nie nawiązuje pan więc do nikogo? – zapytałem, zrozpaczony.

– Do Malczewskiego, do Fałata, do Wyczółkowskiego, no, rozumie pan, do wszystkich Polaków, którzy malowali.

I żebyż to była poza! Na taką pozę zdobył się w ostatnich latach życia Tytus Czyżewski, gdy w „Prosto z mostu” ogłosił wielki artykuł, w którym stawiał Matejkę wyżej niż Delacroix. Ale Czyżewski przynajmniej przeszedł gorączkę Cézanowską i Picassowską, a wreszcie stworzył – nie bez wpływu Francuzów – swoją własną, oryginalną formę. Gest jego tłumaczony był powszechnie jako wyraz oportunistu politycznego. Sam wybór pisma zbyt był znamienity, by komukolwiek przychodziło do głowy brać tę apologię Matejki dosłownie.

– Niech się pan przyjrzy Podkowińskiemu. We Francji naśladował Moneta, a gdy wrócił, nie umiał namalować polskiego pejzażu.

– Aleksander Gierymski też uczył się u impresjonistów. Pan sam z jego „Altany” dowiedział się, co to jest impresjonizm!

– Ale Gierymski zrozumiał, że jak Prowansji nie można malować po włosku czy holendersku, tak Powiśla nie można malować po francusku. „Trąbki” i „Piaskarze” namalowani są po polsku!

Nie mogłem powstrzymać się od złośliwości, która sama się narzucała:

– A pan nie wrócił do Polski. Siedzi pan w Paryżu kamieniem od pół wieku.

Spojrzał na mnie z niespodziewaną sympatią, ale bez uśmiechu:

– Gdy jechałem z Warszawy do Szkoły<sup>216</sup>, czułem, że dzieje mi się krzywda: nie powinienem był opuszczać swoich kątów. A gdy w Brazylii odkryłem pejzaż, chciałem wracać do Polski, żeby tam, na polskim krajobrazie zastosować swoje doświadczenia. Przeszkodziła mi wojna. Ale oto...

I pokazuje mi gwasze. Tu Warta pod Jarocinem ówdzie Kodyńskie, jakiś majątek szlachecki, jakieś ruiny zamku... Wszystko z pamięci, każdy obraz malowany latami całymi, od rzutów twardych i zamasztych, jak notatka z natury – po powierzchni wyrównaną, koloryt zharmonizowany, kontury zatarte i cały obraz roztopiony

w coraz subtelniejszych dotknięciach pędzla, z których wreszcie najbardziej nieśmiało wydziera przedmiotowi jego najzadrośniej strzeżoną tajemnicę.

– Jak muzyka – mówi jeden ze stałych gości śródownych przy Place Pigalle.

Jak muzyka, rzeczywiście. Malarstwa tego nie sposób zrozumieć bez pogłębionego studium olbrzymiego dzieła rytowniczego Brandla. Jest ono bardziej znane niż jego malarstwo i plansze Brandlowskie wysoko cenione są przez zbieraczy.

W nich także nic nie jest na efekt, nic nie podkreśla osobowości artysty, tego ideału współczesnych malarz, którzy myślą tylko o tym, by „s'imposer”, by wyryć się w pamięci publiczności i by wszystkich mniej potężnych skazywać na owo wzdardliwe i obelżywe: „to prawdziwy Matisse! to nieomal Picasso!”

Brandel nie ma żądz władzy. Powierzchnowy obserwator mógłby mu zarzucić eklektyzm. Brandel przestudiował wszystkie style, poddawał się urokowi wszystkich wielkich epok sztuki, ale nigdy nie narysował ani nie namalował niczego *à la manière de...* Przyznaje się otwarcie do wpływu Tintoretta (którego nazywa, jak starego znajomego, Robusti) i cieszy go, że „odkrył” Zurbarana, gdy „ludzie przechodzili obok niego w Luwrze nie zauważając go”.

Przesiadywał w katedrach Francji i robił na płycie miedzianej dziwne „syntezy stylów” – od XIII-go wieku poprzez XII-ty, XI-ty, X-ty, aż po Rzym, Pompei i Grecję. Czasem zatracą o secesję, ale tak, że demaskuje jej czysty intelektualizm. Najczęściej jednak czuje się, że Brandel nie widzi obrazu w stylu danej epoki, tylko widzi świat jak go w owej epoce widziano. Nie jest to eklektyzm dyletanta, ale bogactwo duchowe, dla którego nic co artystyczne nie jest obce.

– Zaczynam *ex nihilo* albo, jeśli pan woli, *ab ovo*!

Oczywiście, w indywidualizmie Brandla jest duma. Jego samotność nie jest dziełem przypadku, ale wyboru. Mówi się o jego franciszkaństwie. Nie mogę potwierdzić tej legendy. Udało mi się prowokować Brandla do wybuchów gniewu. Słyszałem z jego ust najgrubsze słowa. Jego słodycz i uprzejmość są manewrem obronnym. Cytowany już gość śródowny zauważył pewnego dnia bystro:

– Pan Konstanty rozróżnia swoich gości subtelnie, jak kolory.

Traktując całą historię sztuki jako sobie współczesną i zamykając się na wpływy epoki, która przepływa i przetwarza się pod oknami jego pracowni – Brandel rzuca wyzwanie czasowi. Nie darmo znajduję przy spartańskim łożu, pokrytym grubą, huculską kapą, książkę John W. Dunne'a *An experiment with time*, której Francuzi dali bardziej Brandlowski tytuł *Le temps et le rêve*.

Ma dusza Brandla kręgosłup, jak jego ciało – prosty i niugięty.

– Jakim się jest człowiekiem, o to chodzi – mówi i lubi tę sentencję powtarzać.

Nie bardzo zrazu rozumiem. Już wiem, że szanuje rodzinę („jakby się ojca wyparł!”) i że jest wielkim patriotą. Wiem też, że nie dba o dobra doczesne, a przyjaciele obchodzą się z nim, jakby im z dobrotliwym uśmiechem zaglądał w sumienie. Ale oto natrafiamy na planszę, która przedstawia niby Mont Saint-Michel, a przecież nie Mont Saint-Michel.

– Młody wtedy byłem. Wróciłem stamtąd i tak narysowałem. Te mury obronne, te wieżyczki, których nie ma w rzeczywistości. „Na oko!”. Fantazja! Nie byłem człowiekiem...

Mówił to jakby do siebie. Zdaje mi się, że zaczynam go rozumieć. Talent nie jest wszystkim, to w gruncie rzeczy dopiero tworzywo. Talent wodzi po manowcach i rozmienia dzieło na drobne. Jak wszyscy poważni artyści, Brandel szuka „oporu”. – Malowanie szło mi coraz łatwiej. Portret robiłem na dwóch posiedzeniach. Pewnego dnia ogarnęło mnie obrzydzenie. Odłożyłem pędzle na dziesięć lat.



„Jeśli o trudność chodzi, idźmy do cyrku”, mawiał pewien krakowski formista, gdy ruszał do ataku na akademicki rysunek. Oczywiście, nie chodzi o trudność. A przecież chodzi o trudność. Artysta nie może tworzyć bez oporu. Gdy wszystko jest przed nim otwarte, wszystko się przed nim zamyka. Dawać tylko dowody to zakładać *dossier advocatus diaboli*.

Między artystą a światem staje naprzód jego własne życie. Pokusa, by je eksploatować, jest nie przeparta. Przeglądam wszystkie plansze, na których powtarza się autoportret Brandla. Jakże się przebiera! Od Satyra do Prometeusza — wszędzie widzi siebie. Urządza sobie wreszcie pogrzeb w pompatycznej architekturze schyłkowego Rzymu. *Obiit Gustavus?* ...Ale oto autoportret *sensu stricto*: energiczna, męska twarz, ze wzdrgnącą odwracającą się od świata. Balzac rosinowski!

Obok mnie uśmiechają się małe oczka w dziecinnej niemal twarzyczce. „Jakim się jest człowiekiem” ...Któż domyśliłby w Brandlu sprośnego Satyra, demonicznego Fauna albo Prometeusza? Czy artysta musi kłamać? „Piękne są kłamstwa sztuki, bez nich nie znieslibyśmy życia”, powiada filozof. Artysta mówi o sobie, ale prawdy o sobie dowiaduje się późno. Ten Konrad rodzi się, gdy Faun chyli skołataną głowę na pierś kruchej postaci mniszej.

— Franciszkańskie są ostatnie pejzaże Corota. Nie ma w nich już nic prócz pokory — powiedziałem w pewnej chwili. Myślałem, że mnie uściska.

— „Kłękajcie przed naturą” mawiał Fałat. W tym jest wszystko — reasumuje Brandel.

„Natura! Natura!” — wołał, wymachując ramionami i maleńka jego postać ginęła na zakręcie alei” — pisze o pewnym spotkaniu z Cézanne’em Emile Bernard. Cézanne był w wieku Brandla, gdy pisał do Vollarda: „Pracuję zapamiętałe i dostrzegam Ziemię Obiecaną. Czy będę jak ów wódz Hebrajczyków, czy też dane mi będzie na nią wejść? ...Poczyniłem pewne postępy. Dlaczego tak późno i z takim trudem?”.

Brandel miał siedemnaście lat, gdy naszkicował w zeszyte szkolnym scenę, która stanie się symbolem połowy jego twórczości: zapasom dwóch Faunów przygląda się biernie przykucnięta Nimfa. Ten rysunek jest jednak nie tylko proroczy — jest doskonały jako rysunek. Czegóż mogła nauczyć Brandla Akademia? Chyba stylizacji, ale stylizacja to łożo prokrustowe. Brandel zejdzie z niego ascetą, a odkrywszy w tropikalnym krajobrazie brazylijskim tajemnicę koloru, stanie się apostołem światła.

„Kłękajcie przed naturą!” — lecz naturę pokazuje nam słońce. Ono jest źródłem światła, oddanym malarzowi we władanie. Rozproszeniu światła w powietrzu, jego odbiciu od przedmiotów, jego grze w cieniach zawdzięcza paleta swój sens artystyczny. Muzyka barw? Gdy kolor nie wyraża światła, jest arbitralny albo dekoracyjny.

Jeden z ostatnich obrazów Brandla to Sfinks na kolumnie, wyrastającej z otulonego słońcem górskiego jeziora. Obraz, malowany od wielu lat, jest bliski ukończenia. Nie jest wcale bez znaczenia, że to nie pal wbity w dno jeziora, ale kolumna zakończona kapitelem i że nie siedzi na niej wrona, ale Sfinks. Gdy się to czyta, można by pomyśleć „Brandel-surrealista”, może „symbolista”. Czyż Zurbaran nie pokazywał Tajemnicy w stosie cytryn?

A przecież ten Sfinks nie jest ani symboliczny, ani tym mniej surrealistyczny. W tym świetle, na tle tego krajobrazu, nie może tam być nic innego, tylko kolumna koryncka i Sfinks, twarzą zwróconą ku słońcu. On tu jest naturalny, jak gdzie indziej kobieta z dzieckiem na tle wsi polskiej albo Prometeusz w słonecznej ulewie schodzący z odrodzonych polskich Tatr. Brandel nie filozofuje, Brandel nie szuka „metafizycznych dreszczyków”. Ta poezja nie jest literaturą. Symbol służy tu wyłącznie do pokazania takiego, a nie innego światła. To ono czaruje, nie postać symboliczna.

Czy Brandel jest mistykiem? O tyle, o ile mistyczna jest każda prawdziwa miłość. Brandel naprzód odkrył miedzioryt, ową technikę, która nadaje sens najdelikatniejszemu dotknięciu ryłca. Po polsku mówi się „kreska”, Francuzi mówią ściślej *touche*. Oglądałem pod lupą jeden z najmniejszych formatem miedziorytów Brandla: kilka chałup, grupa drzew, płot i troje dzieciaków w środku. Żadnych niemal linii prowadzących oko w głąb, a przecież dalsze plany nie są na powierzchni. Zasłaniam boki, które mogą sugerować głębię, bo stanowią pierwszy plan. Środek pozostaje w głębi, nie wychodzi na powierzchnię. Jak to jest zrobione? Mag nawet się nie uśmiecha. Zdejmuje okulary, pochyla się nad planszą i mówi po prostu: „Nie wiem”.

Inna plansza, znacznie większa. Kłębi się na niej materia, jak w dniu Stworzenia. „Ale nie dzień Stworzenia!” – uśmiecha się czarodziej. Nie nastaje i nie wiem, co oznacza ta – jak mówi sam Brandel – „abstrakcja”. Mniejsza o jej znaczenie, bo w oczy bije sens tego eksperymentu. „Das wohltemperierte Klavier” nazwał Bach jeden ze swych opusów. Dobrze naostrzony ryłec – powiedziałbym o tym miedziorycie. To jest czysta radość dotykania płyty ryłcem.

O tę radość chodzi Brandlowi zawsze – gdy symbolizuje, gdy naturalizuje, gdy się skarży na przekleństwo Płci (Przybyszewski!), gdy jako Faun krzyczy z bólu („Matko, czemuś nas, matko, nie urodziła na księżycu!” – Gałczyński), gdy rysuje któryś ze swych weredyckich portretów lub gdy wspomina z nostalgią pejzaż polski, brazylijski, prowansalski. Dionizje nie są w grze wyobraźni – dionizje są w dotykaniu ryłcem płyty miedzianej. *Ce que lui donne le plus violent désir de peindre*<sup>217</sup> – powie o namiętności artysty Malraux (ale rzemieślnika, zakochanego w rzemiośle, Malraux zamieni na demiurga, bo jest intelektualistą i przestał rozumieć radość zmysłów).

Później Brandel odkryje kolor i zastosuje do akwareli i gwaszu swoją rytowniczą *touche*. Nie jest to jednak *pointillisme*!

– Cóż mnie obchodzą kryteria i doktryny! Wszystko robi się instynktownie. Mehoffer mądrze mawiał: „Trzeba przystosować swój wzrok do tego, co się robi”. I trzeba nauczyć się słuchać głos, który mówi: „To jeszcze nie to!”.

Porównywałem gwasze ukończone z innymi, które „jeszcze są w robocie”. Od szkicu do obrazu jest odległość dwóch stylów. Wszystkie kontrasty, które zadowalają i cieszą oko, znikają z wolna i czujesz, że w tym procesie czynne jest inne oko, wewnętrzne, które trzeba zadowolić i uradować. Brandel interweniuje w sporze kolorów i wydobywając z nich świetlistość, zmusza je do rozejmu, który równocześnie przywraca obrazowi płaszczyznę i daje mu nową głębię. Zubożając gamę barwną, Brandel wzbogaca kolor. Jest to droga od impresji do kontemplacji. Przechodząc ją w odwrotnym porządku, widz dociera do wzruszenia, które było u źródła impresji. W pewnej chwili zapala się w nim ono, jak lśnienie.

Z takim instynktem można istotnie obejść się bez systematycznej refleksji. Czyżby Francuzi tyle filozofowali, bo zawodzi ich instynkt? Jeszcze jedna właściwość kultury francuskiej: obok artystycznej strategii (*s'imposer* a nawet *s'insinuer*!) – szczudła teoretycznych założeń, ośli most doktryny. Ale przecież ile w tym urok dla nas, którzy musimy myśleć, gdy chcemy pisać! Seurat powie z tą naiwnością, na którą stać tylko silnych: „Mówią, że w moich obrazach jest poezja, a ja przecież stosuję tylko swoją metodę!”.

Nie wierzę Brandlowi, że nie ma metody, choć nie podejrzewam go o skąpstwo. Chodziłem na Place Pigalle, by ją – przełamawszy lody – od niego wyłudzić. Rozgadał się wreszcie, zaczął nawet mówić całymi zdaniem, ale gdy tylko dotknąłem tej sprawy, zaperzał się i bił mnie Malczewskim, Fałatem, omal że nie Mehofferem.

To nazwisko naprowadza mnie na witraże Brandla. Z szeregu kartonów wykonany został tylko jeden. Robotę wstrzymano, bo na renowację kościoła zabrakło pieniędzy. Ten jeden miał być przewieziony przed samą wojną do Polski, gdzie znaleziono dla niego odpowiednie okno, ale zaginął w hitlerowskiej zawierusze. Pozostały kartony.

Na pozór klasycyzująca czy gotycyzująca secesja, jakich wiele. Ale znowu – secesja jest zimna i – co tu ukrywać – wulgarna, a to jest ciepłe i szlachetne. Nie zapominajmy, że z secesji wyszedł Bonnard. Secesjonista Wyspiański nie poszedł na wieczór Yvette Guilbert, bo odstraszył go... plakat Toulouse-Lautreca.

Brandel pozostał wierny bagażowi, z którym wyruszył w świat, jak pozostał wierny Fałatowi, Wyczółkowskiemu i „wszystkim Polakom, którzy malowali”.

- Więc kontynuuje pan malarstwo polskie?
- Czy wolałby pan, żebym kontynuował francuskie?
- Ale któż kiedy słyszał o malarstwie polskim?
- Nie od razu Kraków zbudowano!

„Kultura” 1954 nr 4(78)

## Andrzej VINCENZ (ps. Jan Torosiewicz)

### WYSTAWY PARYSKIE

Wystawę witraży francuskich Musée des Arts Décoratifs (ulica Rivoli) zawdzięczamy dość paradoksalnie wojnie i jej, trwającym do dziś, skutkom. Aby uchować średniowieczne witraże od bomb, pozdejmowano je w r. 1939 i ukryto w bezpiecznym miejscu. Zaraz w 1945 r. chciano urządzić z nich wystawę, ale witraży było 50 000 metrów kwadratowych, nic więc dziwnego, że zdecydowano umieścić z powrotem główne witraże w katedrach i kościołach Paryża, Chartres, Bourgea itd., a obecna wystawa pokazuje tylko drobną część i to właśnie – bardzo zresztą słusznie – witraże mniej znane, z jakichś bardziej zapadłych okolic.

Witraże postarano się umieścić w atmosferze zbliżonej do oryginalnej, a więc półmroku niby kościelnym. Dla spotęgowania wrażenia dobrze poukrywane głośniki nadają dyskretnie muzykę religijną. Oczywiście ściany z płótna nie zastąpią średniowiecznych murów, a oświetlenie elektryczne, umieszczone zresztą bardzo zręcznie za witrażami, nigdy nie dorówna światłu dziennemu (toteż najlepiej przedstawiają się witraże umieszczone na prawdziwej ścianie muzeum i oświetlone światłem dziennym). Wystawa trwać będzie co najmniej do końca września i radziłbym tym, co na niej jeszcze nie byli, by zaczęli ją zwiedzać „od końca”, tj. od witraży najpóźniejszych, umieszczonych w głębi. Nie dlatego, abym twierdził, że tylko wczesne witraże są coś warte, a późniejsze nie. Bynajmniej. Witraże renesansowe uderzają świeżością barw i godne są także podziwiania. Ale po nich zawsze jeszcze można oglądać i podziwiać witraże średniowieczne, jak choćby XIV-wieczny „realizm” czy może, ściślej biorąc, zainteresowanie życiem ziemskim, widoczne w postaciach rzemieślników i kupców na granatowo-czerwonym witrażu z Semur. A po witrażach z XII wieku nic już oglądać nie można. Ich twórcy interesowali się nie życiem ziemskim, ale niebieskim, i środki artystyczne, których używali, były na miarę ich zainteresowań.

Artystów, którzy stworzyli te witraże, nazywa się powszechnie prymitywami. Nie byli oni w każdym razie prymitywami, jeśli chodzi o technikę, skoro do dzisiaj mimo usilnych poszukiwań nie udało się na przykład odnaleźć odkrytego przez nich sposobu barwienia szkła, któremu dorównać dziś nie potrafimy. A więc może tworzyli dla ludzi prymitywnych? Chłop z XII wieku, który orał drewnianym pługiem, nie umiał na pewno czytać ani pisać, a wierzył w najrozmaitsze, z naszego punktu widzenia absurdalne, przesady (mamy na to dowody, bo wiemy, w jakie przesady wierzyli członkowie ówczesnej elity). A jednak spośród tych właśnie ludzi, wśród nich i zapewne dla nich, powstała tak wspaniała sztuka i widocznie była potrzebna i pożyteczna, skoro zapewniano jej tak poczytne miejsce w katedrach, które znowu były dosłownie centrum ówczesnego społeczeństwa. Nie darmo w średniowiecznym mieście katedra wznosi się wysoko ponad domy i jest niejako sercem miasta. Dom Boży nie był dla współczesnych tylko przenośnią, a zresztą katedra, poświęcona np. świętemu Stefanowi lub Matce Boskiej, to był dom Naszego Pana, św. Stefana czy Naszej Pani (skąd: Notre Dame), no a ziemie, należące do katedry, były po prostu ziemiami świętego Stefana. Wszystko to ma na celu wskazanie, że mimo naszego

estetycznego zachwytu dla witraży niewiele być może rozumiemy z zamiarów i celów ich twórców. Ostatecznie nie tworzyli oni może dla wiernych, tylko wyłącznie dla Boga. A co widzieli w tej powodzi barw pokorni chłopci, którzy przychodzili do katedry raz na miesiąc czy zgoła dwa razy do roku, nie dowiemy się chyba nigdy.

Jeden tylko kraj na świecie może sobie pozwolić na urządzenie wystawy, poświęconej winu w historii tego kraju, i to zorganizowanej nie przez związek producentów win, a przez Archives Nationales. (Oczywiście, Włochy stać byłoby na wystawę „Wino w sztuce”). Najciekawszą zresztą częścią wystawy były bodaj niektóre miniatury średniowieczne, przedstawiające bądź to pijaństwo Noego, bądź uprawę wina. Już w średniowieczu wino było uważane za środek leczniczy i jedna ze średniowiecznych encyklopedii medycznych zapewnia pod literą V: „Dodaje się niekiedy do wina zioła i korzenie aromatyczne, aby nadać mu zapach i smak sztuczny... i takie wino dobre jest do picia i na lekarstwo, albowiem zioła i korzenie udzielają mu wielkiej cnoty i strzegą je od zepsucia, a wino takowe rozkoszne jest dla smaku i zaostrza apetyt (pierwsze aperitiwy!), i zapachem swoim krzepi mózg i żołądek, i czyści krew, i przenika członki i żyły”. Jak widzimy, kult dla wina we Francji nie datuje się od dzisiaj. Na wystawie można było podziwiać wspaniałe pergaminy królewskie z VIII-IX wieku, nadające winnicę temu czy owemu klasztorowi lub mapę z wykresem szlaków eksportu win francuskich do Holandii i Skandynawii w tym samym okresie.

Dla mieszkańca Paryża melancholijnie nieco przedstawia się gablotka poświęcona stolicy Paryża: winnice rozpościerały się nie tak jeszcze dawno nie tylko w Clichy czy w „Clos Saint Lazare”, ale nawet w Saint Germain des Prés. Tym bardziej melancholijnie, gdy czyta się kontrakt między jakimś stolarzem i innym rzemieślnikiem o sprzedaży winnicy położonej w obrębie dzisiejszego Paryża. Ilu rzemieślników w Paryżu ma dziś winnicę? Takie dokumenty rzucają czasem niespodziewane światło na różnicę w sytuacji społecznej dwóch epok i na dzisiejszą bezdomność — „*deracinement*” — robotnika paryskiego w porównaniu z jego przodkami. Nawet dokumenty z drugiej połowy XIX wieku pokazują, jakie postępy zrobiły od tego czasu wielkie monopole, także jeżeli chodzi o produkcję wina, mimo że ta dziedzina zostawia jeszcze wiele pola dla indywidualizmu. To samo nastąpiło na większą skalę w takich przemysłach jak produkcja beczek czy butelek, z jak najgorszym skutkiem dla strony artystycznej. Dwie sale wystawy poświęcono pięknym, naprawdę starym beczkom (rzeźbionym), butelkom i kieliszkom. Intrygujące jest, że najładniejsze kieliszki pochodzą z XVII i XVIII wieku, choć w innych dziedzinach sztuki wiek ten był raczej mierny. Epoka, która wydała znakomite malarstwo, niekoniecznie musi być epoką znakomitej architektury: to „prawo” obowiązuje widocznie i wobec sztuki stosowanej.

„Kultura” 1953 nr 9(71)

## WYSTAWY PARYSKIE

„*Un siècle d'art français*” — sto lat sztuki francuskiej — to tytuł wystawy, która odbyła się w Petit Palais. Oglądając ją, wspominałem z utęsknieniem wystawę z Sao Paulo, na której — jak pamiętają zapewne czytelnicy z poprzedniego numeru „Kultury” — było tylko sześćdziesiąt obrazów. Wystawa, o której teraz mowa, zawiera bowiem blisko tysiąc rzeźb i obrazów — to już nie wystawa, to całe muzeum, a omawianie

muzeów przekracza niewątpliwie granice skromnej recenzji. Zresztą nawet jak na muzeum, sale są ogromnie przeładowane, obrazy porozmieszczane jak najfatalniej, a przy niezbyt jasnym świetle zimowym (któremu nie sprzyja na dobitkę panująca obecnie w Paryżu mgła) połowy obrazów po prostu nie widać, a oglądanie reszty jest niezmiernie męczące. Wydaje się jak gdyby organizatorzy z góry zrezygnowali z tego, by ktoś coś na wystawie zobaczył, a tym bardziej przeżył, aby choć zastanowił się nad czymś, wystarczy że był, że sprawdził obecność dzieła w katalogu, że stwierdził, że to i owo jest charakterystyczne dla epoki. Także tych, którzy mają być odbiorcami sztuki wyklucza się od razu spośród żyjących. Mamy tu do czynienia tylko z „Kunstbetriebern”. Poza tym obok rzeczy dobrych rzuca się w oczy przede wszystkim olbrzymia ilość drugorzędnych naśladowców, nic więc dziwnego, iż z wystawy wychodzi się z uczuciem ulgi, że istnieje jeszcze jakieś inne malarstwo, nie tylko to z ostatnich stu lat. Zapewne lwia część winy ponoszą tu organizatorzy, ale nie tylko oni. Najbardziej przygnębiająco działają impresjoniści i postimpresjoniści. Nie mogą sobie wyobrazić, że za sto lat ktoś będzie mógł jeszcze oglądać Bonnarda, ale gdy się zobaczy, to co było przedtem, to trudno dziwić się impresjonistom. (Oczywiście nie mam tu na myśli Boudina i Jongkinda w jednej z pierwszych sal, zresztą Jongkind uchodzi za preimpresjonistę).

Około roku 1900 do jednego z dworów wschodnio-galicjskich zachodził nieraz nieokreślonego wieku człowieczek, pół-biedak, pół-błazen, któremu zapewne dzięki temu wiele uchodziło bezkarnie. W każdym razie był on bardzo uczciwy i szczerze religijny. Ówczesni panicze lubili go prowokować, być może nie bez myśli o „epatowaniu” dam, a szczególnym powodzeniem cieszyła się następująca konwersacja: „Miśku, gdzie ty był?” Na co ów odpowiadał leniwie, „śpiewając” z galicyjska: „U Dupa” (rodzaj męski pozbawiał widocznie to słowo wszystkiego, co mogło gorzyć ówczesne towarzystwo). Rozmowa ciągnęła się dalej: „No i co on ci powiedział?” „Żeby ja poszedł szukać innych Dupów”. Rozbawiony panicz pytał dalej: „A ty co na to, Miśku?” „A ja wziół taj tu przyszedł”. To zuchwalstwo wywoływało ogólną radość. Owa konwersacja przypominała mi się, gdy przechodziłem przez sale wystawy, a zwłaszcza gdy doszedłem do jednej z nich, gdzie oprócz obrazów na ścianach cały sufit jest jeszcze pokryty olbrzymiej wielkości ciałami i częściami ciała, wśród których tylna część ciała zajmuje niewątpliwie honorowe miejsce. Ciekaw jestem, co by powiedział na to ów Miśko, a także co by powiedzieli właściwi twórcy naszego malarstwa: autorzy średniowiecznych witraży i obrazów. „Kult ciała”, w sensie bynajmniej nie greckim, zdaje się być jednym z aspektów malarstwa XIX. i XX. wieku (choć sięga niestety dalej wstecz). Mam nadzieję, że nikt z czytelników nie weźmie tego za purytańskie zrządzenie. Kobiety Toulouse-Lautreca, ubrane aż po kostki, są stokroć bardziej podniecające niż wszystkie golizny Renoira, a muszę się przyznać do nieuleczalnej wprost słabości: odpychają mnie gwałtownie ci wszyscy malarze, którzy musieli mieć koniecznie za modelkę jakiś „porządny kawałek”, że użyję wyrażenia, które przychodzi na myśl rzeźników raczej niż malarzy (gwoźli sprawiedliwości muszę zresztą dodać, że wystawa zawiera całą serię bardzo delikatnych akwarel Renoira, w stylu bynajmniej nie „rzeźnickim”). Zastanawiam się, jakie wrażenie może wynieść z wystawy czternastoletni chłopiec, którego widziałem na sali. Obawiam się, że dojdzie do wniosku, że ci „dorośli” i „sławni” to jakieś wielkie świnię i że robi się z niego właśnie zacięty purytanin.

Zaletą wystawy jest sporo rzeczy nieoczekiwanych. Obok zapomnianego dzieła Ozenfanta (Remparts de Sisteron i drugie mniej ciekawe płótno, martwa natura) mamy poprzedników genre'u Toulouse-Lautrec'a (Constantin Guy). Mamy też nie-

oczekiwanego prekursora Chagalla w osobie Odilon Redona i wreszcie cztery wielce zabawne Cézanne'y, przedstawiające alegorycznie Wiosnę, Lato, Zimą i Jesień, a pochodzące z lat 1859–1862.

Wystawa grupy współczesnych malarzy cejlońskich (razem ośmiu) mieści się w sąsiedniej sali tegoż muzeum, ale na szczęście zacząłem właśnie od niej. Ma ona tę zaletę, że zawiera tylko sześćdziesiąt dwa dzieła, w tym szereg rysunków. Młodzi malarze cejlońscy – najstarszy ma lat 50, najmłodszy 23 – należą do pierwszej generacji, która zerwała z dziewiętnastowiecznym akademizmem z drugiej ręki (bo imitowanym u Anglików) i nawiązała do tradycji cejlońskiej, której nie ma się co wstydzić, jako że ma za sobą dwa tysiące lat. Nie obeszło się oczywiście znów bez imitowania (i niekiedy znów z drugiej ręki) różnych współczesnych kierunków europejskich.

Oglądałem tę wystawę tak jak przeciętny Anglik czy Francuz ogląda chyba wystawę polską. Nic prawie o tym kraju nie wie, najwyżej potrafi usytuować go z grubszą w pewnym kręgu kulturalnym i chciałby właśnie z jego malarstwa dowiedzieć się czegoś głębszego o charakterze kulturalnym kraju, by użyć nieco niemodnego wyrażenia: o duszy jego cywilizacji. Nikt nie szuka oczywiście w polskim malarstwie jeszcze jednego francuskiego impresjonisty, ani obrazów „równie dobrych jak Picasso”, bo w tym samym stylu. Stąd być może niepowodzenia za granicą niektórych naszych malarzy, których uważaliśmy za „równie dobrych jak Francuzi”, a powodzenie wystawy polskiej sztuki ludowej, która była może i lepsza jak Francuzi, a w każdym razie ma nieco inną genealogię duchową.

Niewątpliwie na wszystkich wystawiających malarzach cejlońskich, czy byli kiedy w Europie, czy nie, są widoczne wpływy bądź to Légera i Picassa, bądź Chagalla, bądź Braque'a, bądź wszystkich ich naraz. Ale mają ci wszyscy malarze cejlońscy coś wspólnego, czego nie da się wywieść z wpływów europejskich. Można by tu z lekką przesadą zaadaptować znana formułkę o sztuce „międzynarodowej co do formy, a narodowej co do treści”. Ale skoro zastanowimy się, to powiemy: europejska (w dużej mierze) co do formy, bo nie trzeba być na tyle zarozumiałym, by nasz partykularyzm europejski nazywać międzynarodowym, a co do treści przynależna do czegoś, co przekracza granice partykularyzmu cejlońskiego – do odrębnego świata kultury buddyjskiej, jako że Cejlon zachował najstarsze z istniejących tekstów buddyjskich i posiada klaszatory kierujące się do dziś tą starą regułą. A miały one i mają duży wpływ na kulturę Cejlonu. „Narodową” tylko o tyle, że teksty te, chociaż uniwersalne, różnią się co do języka oraz co do środka ciężkości religijnej od zachowanych na kontynencie indyjskim lub w Chinach.

Zresztą i jeśli chodzi o formę, to kolor malarzy cejlońskich jest bardzo oryginalny, gwałtowny i przypomina niewątpliwie znane freski z Ajanta w Indiach (których kopie można obejrzeć w Muzeum Guimet). Freski cejlońskie datują się zresztą z tej samej epoki co Ajanta i tradycja malarstwa ściennego trwała tam nieprzerwanie aż do początku dziewiętnastego wieku. Niektórzy malarze wzorowali się, nawiasem mówiąc, świadomie na freskach lokalnych. Taki na przykład obraz „Notatki do nowej mitologii” (1943), którego autorem jest Justin Daraniyagala, przypomina zewnętrznie Légera, ale nie ma nic z jego brutalności, jest bardzo taktowny i – by użyć modnego obecnie zwrotu – liryczny. Równie pełne taktu i uroku są dwa rysunki tego malarza: „Kobieta” i „Drzewa”. W rysunkach Cejlończycy wydają się w ogóle mniej skrzepowani wpływem europejskim i wyżej wspomniane „Drzewa” dają wgląd w „psychikę” pejzażu cejlońskiego („Psychika” nie jest tylko frazesem, w Indiach wierzy się powszechnie, że drzewa mają duszę). Nie wiem, jakiej religii są wystawia-

jący malarze, są być może wśród nich i chrześcijanie, bo R. Gabriel wystawia dwa „Złożenia do grobu”, zresztą nieprzekonywające. Ale by móc omówić inne obrazy, oparte na tematach niewątpliwie mitologicznych, potrzebna byłaby oczywiście bliższa znajomość mitologii cejlońskiej. Po wystawie malarstwa meksykańskiego, którą widzieliśmy przed przeszło rokiem w Paryżu, wystawa cejlońska daje nam ciekawy przykład syntezy tradycji kulturalnej miejscowej i wpływu europejskiego.

„Kultura” 1954 nr 1(75)-2(76)

## WYSTAWY PARYSKIE

W Luwrze wystawiony został tymczasowy sprzęt pogrzebowy z roku około 500 przed Chrystusem, odkryty przed kilkoma miesiącami w grobie księżniczki celtyckiej w miejscowości Vix w Burgundii. Grób zawierał obok innych obiektów rytualnych krater (naczynie na wino) z brązu, który właśnie wystawiono w Luwrze, a który jest bodaj jedyny w swoim rodzaju, przede wszystkim ze względu na rozmiar: 1 metr 64 cm wysokości. 1 100 litrów pojemności, jak również ze względu na robotę. Krater jest pochodzenia greckiego, oba ucha ozdobione są popiersiami Gorgon, wokół otworu biegnie fryz przedstawiający czworokonne rydwany, za każdym rydwanem kroczy hoplita w hełmie, pancerzu i z tarczą. Na pokrywie naczynia znajdowała się bardzo piękna i surowa statuetka młodej dziewczyny. Wszystko to jest doskonale zachowane, choć w pierwszej chwili nie chce się wierzyć, że mamy do czynienia z metalem: wydaje się że naczynie jest z marmuru. Dla ludzi, którzy nie mają na tyle silnej wyobraźni, by móc odtworzyć jakąś cywilizację na podstawie skorup, resztek i ruin, i do których których z tego powodu wiele sal Luwru całkiem nie przemawia, ta zawartość grobowca może być rewelacją. Archeologowie zastanawiają się, skąd miasteczko galijskie – bo odkopano przed dwudziestu kilku laty całe miasteczko – leżące w niezbyt żyznej okolicy, mogło się zdobyć na zakupienie tych skarbów, dostarczonych zapewne przez kupców greckich drogą przez Szwajcarię czy też doliną Rodanu w górę. Przypuszcza się, że miasteczko było jakimś centrum handlowym i że władcy pobierali od przejeżdżających kupców cło w naturze, takim właśnie obiektem służącym dla zapłacenia cła byłby ów krater. W grobie znaleziono poza tym resztki wozu o charakterze niewątpliwie rytualnym, gdyż zajmował sam środek grobowca. Obręcze kół i głowice osi są z brązu, wykonane z niezwykłą precyzją przez lokalnych, galijskich rzemieślników (Wiadomo, że Gallowie byli specjalistami od wozów, Rzymianie nawet nazwę wozu, *currus*, od nich zapożyczyli).

Poza wartością estetyczną obiekty wystawione mają jeszcze inne znaczenie: pokazują zarówno wysoko poziom kultury i techniki w „barbarzyńskiej” Galii VI wieku przed Chrystusem (a przecież mówi się potocznie, że dopiero Rzymianie przynieśli cywilizację do Galii, co jest zresztą zupełnie fałszywe, pod niektórymi względami – zwłaszcza jeśli idzie o technikę – „barbarzyńcy” stali wyżej od Rzymian). Pokazują nam też żywy kontakt między ówczesną Grecją – Grecją sprzed Peryklesa – a Europą Zachodnią. A jasne, że skoro greccy kupcy zapuszczali się w stosunkowo odległe, a w każdym razie oddalone od morza kraje, to nie robili tego z altruizmu, ale dlatego, że na tym zarabiali, prawdopodobnie cynę, którą wydobywali „barbarzyńcy” w istniejących już wówczas, właśnie w tej „barbarzyńskiej” części Europy, kopalniach.



W muzeach Guimet otwarto salę poświęconą miniaturze indyjskiej. Obok „klasycznej” miniatury dworu muzułmańskiego, pochodzącej od sztuki zdobywców perskich, pokazano też szereg miniatur bądź wywodzących się z powyższej sztuki, ale przesiąkniętych tak silnie wpływom miejscowym, że nieraz trudno dopatrzeć się pochodzenia bądź miniaturę czysto miejscową. Ta ostatnia – analogiczne jak pewne miniatury gotyckie – jest ilustracją tekstów świętych legend, jest nieodstępna od tekstu i jak się wydaje, wzoruje się raczej na rzeźbie hinduskiej z całym jej bogactwem. W porównaniu z tym roślinnym wprost bogactwem miniatury muzułmańskiej wydaje się jeśli nie surowe, to oszczędne, układem przypominają niekiedy nawet gotyk, częściej renesans. Oszczędne, mimo iż kolorystycznie niektóre są przeładowane, bo jest to bądź co bądź sztuka dworska, ale ogólnie biorąc cechuje je znakomity rysunek i mistrzowska kompozycja. Porównując miniatury czysto hinduskie z ich egzotycznym zestawieniem kolorów, które nas zaskakuje, i miniatury muzułmańskie, wywodzące się z innych tradycji, widzimy, jak względne jest twierdzenie, że Islam to Wschód i że granica między nimi a chrześcijaństwem to granica między Wschodem a Zachodem. Porównanie ze sztuką hinduską pozwala nam dopiero zobaczyć, jak dalece sztuka Islamu jest zachodnia i duchowo nam bliska i jak w gruncie rzeczy należy on do tego samego „kręgu cywilizacyjnego” co chrześcijaństwo. Widzowi polskiemu będzie to może jeszcze bliższe, bo dostrzeże we władcy-sułtanie polskiego magnata XVII wieku, a w młodzieńcu z koniem czy teorbanem – kozaka. Tak podobne są stroje i gesty. A właściwe pokrewieństwo sięga głębiej: do duchowej jedności epoki feudalnej, epoki, z której każdy miał swoje miejsce. Ta jedność odbija się w miniaturze Indii, gdzie władca jest zawsze mędrce, gdzie starzec jest szanowany, młodzieniec pełen szacunku dla starszych i gdzie święty też swoje miejsce – bo właśnie jedna miniatura przedstawia jakiegoś świętego, który idzie boso, prowadząc za sobą psa w butach, oraz niosąc na ramieniu rodzaj drabinki, na której siedzą najróżniejsze ptaszki. Jeden ptaszek nawet dogania świętego. Czy nie jakiś święty Franciszek z Asyżu lub chasydzki rabin Gierszon z Kus, który wykupywał ptaszki z klatek, a gdy już nie miał pieniędzy, chodził po jarmarkach i otwierał ukradkiem klatki, za co nieraz dostał porządnie w skórę od chłopów?

„Kultura” 1954 nr 5(79)

## Józef PRUS WIŚNIEWSKI

### ZYGMUNT PONOMAREW (SERGE)

Syn Aleksandra i Wandy z Wańkowiczów, urodzony w roku 1911 w Mińsku Litewskim. Dzieciństwo spędził w majątku rodziców w Mińszczyźnie. W czasie rewolucji bolszewickiej ojciec ginie bez wieści, matka zaś Ponomarewa zostaje aresztowana. Wolność zawdzięcza wojskom polskim, które też w czasie odwrotu ewakuowały panią Ponomarew z synem do Warszawy.

Zygmunt Ponomarew zaczyna naukę w Szkole Artystów Plastyków w Wilnie w roku 1922. Szkoła ta została później przekształcona na Wydział Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Stefana Batorego. W roku 1931 Ponomarew wyjeżdża na dalsze studia do Paryża, wstępując na Akademię Sztuk Pięknych (Ecole Superieure Nationale des Beaux-Arts). Studiuje m.in. u profesorów: Bouchard, Gaumond – rzeźba, Lamouraeden – praca praktyczna w materiałach, Lebont – architektura. W czasie studiów był odznaczony trzema nagrodami pierwszymi, jedną drugą i dwiema pochwałami.

W 1935 r. powrócił do Polski, do Wilna, z powodu choroby matki, którą stracił w r. 1936. W czasie pobytu w Polsce Ponomarew otrzymał kilka zamówień, między innymi na dwa posągi – św. Piotra i św. Pawła dla nowej kaplicy garnizonowej w Wilnie.

W r. 1937 powrócił do Paryża. W r. 1939 został powołany do wojska polskiego we Francji i brał udział w kampanii francusko-niemieckiej.

Udało mu się uniknąć niewoli, dzięki czemu mógł brać udział we francuskim ruchu oporu. W roku 1945 ostatecznie ukończył Ponomarew studia na paryskiej Akademii Sztuk Pięknych.

#### Dzieła rzeźbiarza

Najbardziej oryginalnym dziełem artysty jest „Trójca Przenajświętsza. Krzyż” – projekt monumentalny dla wnętrza kościoła o architekturze współczesnej, wznosi się ku sklepieniu zaokrąglonej absydy; w postumencie krzyża wykuty jest ołtarz Bogurodzicy. Krzyż przedstawia tajemnicę ofiary odkupienia ludzkości w mistycznym i symbolicznym znaczeniu, jako kosmiczne zjawisko. Obejmuje nieskończoną przestrzeń między niebem i ziemią. W górnej jego części, pochylonej ku ludzkości – widzimy tylko część ciała Boga-Chrystusa, w której znajduje się Jego serce, rozum i zranione ręce, a nad głową potrójna aureola – symbol Boga w Trójcy Jedynej. Dalsza część ciała Chrystusa zlewa się z Krzyżem w przestrzeni nieskończonej, która dzieli Niebo od Ziemi. U dołu Krzyża ukazują się tylko nogi przebite gwoździem. Nogi Chrystusa-Człowieka, olbrzymie w stosunku do ciała, symbolizują fizyczne cierpienie. Krzyż dzieli się na warstwy, które się rozchodzą w różnych kierunkach: odchodząc od Krzyża i dążąc do niego. Po drugiej stronie, oparta o Krzyż, stoi Matka Bolesna, jako ołtarz mistyczny, trzymająca Dzieciątka Jezus, które otworzyło ramiona, gotowe do ofiary i wołające do siebie całą ludzkość. Od Dzieciątka w krąg rozchodzą się promienie, tworząc fałdy sukni matczynej. Matka skłania głowę, wyrażając głęboką pokorę wobec woli Bożej. Usta Matki spoczywające na głowie Dziecka – to wyraz bezgranicznej miłości, to adoracja Boga przez Jego Służebnicę.

„Św. Paweł” – to blok ciężkiego marmuru, materia zmieniająca się w postać Apostoła – natchnionego siłą nadprzyrodzoną po nawróceniu się na drodze do Damaszku. Pędzi on z głową podniesioną ku niebiosom z gorliwością i wiarą, ale i goryczą z powodu swych przeszłych błędów. Jedna ręka wyraża prośbę o jałmużnę przebaczenia i pomoc; druga zaś zaciska suknię na piersi, wyrażając decyzję misji apostołskiej. Decyzja jest powzięta i jej wichura unosi świętego na falach wypadków. Suknia jego faluje jak żagiel.

„Proboszcz z Ars” – nachylona, skurczona i pokorna postać – jest ofiarą z samego siebie. To jest potęga, która może się wydawać słabością. Potęga złamania i wyniszczenia samego siebie, aby ustąpić miejsca Bogu na kierowanie sobą. Widzimy jego stulone ramiona i wyciągniętą w dół rękę. Druga ściśnięta w pięść wyraża pokorę wobec woli Bożej. Nędzna sutanna wyraża umiłowanie bóstwa. Schylona na bok głowa, rozjaśniona uśmiechem i pełna dobroci twarz mówią o nieograniczonej miłości i zadowoleniu wewnętrznym.

„Mojżesz” – w gniewie rozbija tablice z Dziesięcioma Przykazaniami. Patriarchę charakteryzuje wielka intensywność duchowa i siła gniewu. Z czoła jego wytryskają dwa promienie: światła i mądrości. W rozmachu rąk trzymających tablice, w oporze wystawionej naprzód nogi, w prostocie fałdów sukni widać blok potężniejszy w postać monumentalną wszech czasów.

„Głowa Chrystusa” – z wydłużonym, wychudłym obliczem od cierpień moralnych i fizycznych, lecz pełna spokoju – mówi o miłości i potędze ducha i ciała, gdy Bóg i człowiek tworzą jedną niezwykłą postać.

### Wystawy

Ponomarew wystawia w salonach paryskich: Jesiennym, Tuileries, Niezależnych, Armii, Sztuki Religijnej. Wystawiał w Brazylii w Sao-Paulo, w Watykanie, w Londynie.

Kilka dzieł Ponomarewa zakupił rząd francuski dla muzeów Paryża i innych miast. Wiele dzieł znajduje się w kolekcjach prywatnych we Francji i za granicą. Rzeźbiarz wykonał pomnik dla Resistance, dwie płaskorzeźby dla teatru i telewizji w Paryżu, medale dla mennicy francuskiej, wiele prac dla kościołów paryskich, rzeźby dla filmów francuskich i amerykańskich.

„Życie” 1952 nr 41

## Denis WROTNOWSKA

### NIEZNANY PORTRET MICKIEWICZA

Na pięknej wystawie chopinowskiej, zorganizowanej w 1937 r. przez Bibliotekę Polską w Paryżu, znajdował się mały portrecik akwarelowy Juliana Ursyn Niemcewicza. Był częścią cennego albumu, należącego do rodziny Szembeków, którego wiele kart zdobiły postaci Wielkiej Emigracji, malowane w 1841 r. przez znanego malarza, Józefa Kurowskiego. Widzieliśmy w tym albumie podobizny gen. Kniaziewicza, Bohdana Zaleskiego, Juliusza Słowackiego (ten ostatni reprodukowany został i opisany w londyńskiej książce ku czci tego poety, wydanej w 1949 r.) i inne.

W tymże samym albumie znajdował się również portret Adama Mickiewicza, nieznany dotąd badaczom, którego powiększenie fotograficzne wystawiono na tegorocznej Wystawie Mickiewiczowskiej w Bibliotece Polskiej. Portrecik ten nie był jeszcze nigdzie omawiany i po raz pierwszy podajemy jego reprodukcję. Rysowany tuszem i ołówkiem, niewielkich rozmiarów (4 cm x 8,5 cm), zaopatrzone jest u dołu podpisem: „Rysował z natury Kurowski w Paryżu 1841”; własnoręczna dedykacja Mickiewicza umieszczona na górnej części odnośnej kartki albumu precyzuje dokładniej datę powstania rysunku: na 15 maja w Paryżu.

Mickiewicz przedstawiony jest tu w popiersiu, profilem na prawo. Gęste włosy silnie zaznaczone szybkimi i wyrazistymi ruchami pędzla zasłaniają wysokie czoło do połowy – spod dobrze zarysowanych brwi pada spojrzenie głębokie i przepojone smutkiem. Rysa pod okiem, a także zmarszczki idące do nosa, lub podkreślające szczękę, wyrażają również zmęczenie. Orli nos zaznaczony jest linią czystą, zbliżoną do ust o cienkich wargach, które – co jest typowe dla Mickiewicza – górują wyraźnie nad brodą o rysunku odcinającym się od okalającego zarostu. Poeta ubrany jest w ciemną kurtkę, zaś rogi otwartego kołnierza białej koszuli obramiają niejako twarz. Tło jest lekko zabarwione i podkreślone kilkoma rysami ołówka.

Pomimo głębokiego smutku, którym portrecik ten jest nacechowany, twarz poety przedstawia wyraz inny niż owa tragiczna litografia Kurowskiego z 1833 r., której analizę psychologiczną czytaliśmy w poprzednim numerze „Dodatku”. Portret z 1833 r. przedstawia stan chorobliwego podniecenia, w jakim się wówczas znajdował Mickiewicz. Tutaj, na portrecie z maja 1841, kilka miesięcy przed spotkaniem z Towiańskim, widzimy poetę w okresie, gdy pokonał swój smutek, gdy stał się niejako szermierzem Narodu walczącego o wolność. Wszak od pół roku jest on profesorem literatury słowiańskiej w Collège de France, gdzie nauczanie jego przyciąga tłumy. Powiedział wtedy: „...trzeba walczyć, bo każdy wykład podobny jest do bitwy...”. Spotyka Quineta i Micheleta, który pisze: „*Mickiewicz a une figure fine, toute sauvage, la parole est élançée et saccadée*”<sup>218</sup>.

Ta psychologiczna ewolucja poety jest, naszym zdaniem, doskonale wyrażona przez powyższe portrety Kurowskiego 1833 i 1841. Współcześni chwalili talent tego artysty, pracującego na Emigracji. Np. „Dziennik Narodowy”, wychodzący w Paryżu, z okazji portretu Słowackiego rysowanego później przez Hopwooda, pisze o Kurowskim: „Podobieństwo, czysty rysunek i piękne wykonanie na stali, zdaniem znawców, zalecają tę robotę”. Zaś Trzeci Maj zapowiadając ukazanie się lito-

grafii Kurowskiego przedstawiającej generała Kniaziewicza notuje: „...że podobieństwo jest trafne, zupełne, ciągi kredy śmiałe, wolne a dokładne i ubranie stosowne: są zaletami uderzającymi”. Kurowski wykonał również w 1833 roku litografię mało znaną, przedstawiającą Mickiewicza nad grobem przyjaciela w Avignon. Poeta stoi w pełnej postaci, głowę ma opuszczoną, profilem na lewo.

Porównując portrecik Kurowskiego z 1941 z całym szeregiem innych portretów, zestawionych na bieżącej Wystawie Mickiewiczowskiej w Bibliotece Polskiej w Paryżu, jesteśmy uderzeni typem, który on w tej ikonografii reprezentuje. Przedstawia on oblicze poety w profilu zwróconym na prawo. Ten typ „profilowy” powtarza się niejednokrotnie. Z okresu zesłania do Rosji widzimy podobne przedstawienie na anonimowym rysunku w albumie Marii Szymanowskiej, gdzie twarz ma jeszcze cechy młodości. Tak go również ujmuje Wańkowicz w szkicu i portrecie malowanym w 1828 r. Na obrazie „Mickiewicz na Judahu skale” wyraz natchnienia poety jest inny, ale rysy są uderzająco podobne do profilu z 1841 r. Bliski jest nasz rysunek portretowi Schmellera z 1829 r., zrobionemu u Goethego w Wejmarze. Również tam David d’Angers wyrzeźbił w medalionie prawy profil poety, rytowany później przez Antoniego Oleszczyńskiego.

Dla pamięci możemy jeszcze wymienić tego samego typu litografie E. Lassalle’a i Baugnut z 1841 roku, medalion Władysława Oleszczyńskiego wykonany w 1842 r., oraz profilowy dagerotyp Szweycera z 1843 r., który posłużył Franciszkowi Tepie do rysunku z 1856 r. W profilu również przedstawił Mickiewicza Cyprian Norwid w dwu znakomitych rysunkach w latach 1848 i 1850.

Nasz portret z albumu Szembeków wiąże się zatem ściśle z licznymi portretami Mickiewicza i utrwała niejako oblicze poety w momencie, który był ważnym dla całości jego życia.

„Syrena – Dodatek literacko-naukowy” 1955 nr 12

## PRACOWNIA L. COGNIETA I ARTYŚCI EMIGRACJI

W jednym z n-ów „Dodatku” z 1955 r. zwróciłam uwagę czytelników „Syreny” na opiekę, jaką Wielka Emigracja starała się otoczyć młodych artystów polskich, którzy po klęsce powstania listopadowego znaleźli się na Zachodzie. Podkreśliłam wtedy wielką zasługę Juliana Ursyna Niemcewicza w tej sprawie. Ten gorący patriota polski okazał się wtedy prawdziwym ojcem dla młodych talentów i wszystkie swoje znajomości oraz przyjaźni ze światem artystycznym Francji i Anglii obrócił na rzecz otwarcia polskiej młodzieży dostępu do szkół i pracowni artystycznych zachodniej Europy.

Warto jednak podkreślić, że głównym opiekunem kształcącej się wówczas młodzieży emigracyjnej i młodych artystów było w tym czasie Towarzystwo Naukowej Pomocy. Założone z końcem 1832 r. pod auspicjami ks. Adama Czartoryskiego i gen. Kniaziewicza, wspomagane takimi ludźmi, jak Mickiewicz, Domeyko, Ludwik i Cezary Platerowie i in., od samego początku swego istnienia wiele wysiłku obróciło na wydobywanie z obozów i zakładów emigracyjnych młodzieży utalentowanej w zakresie nauk i sztuki i na zapewnienie im warunków dalszego kształcenia. Archiwa tego Stowarzyszenia, złożone w zbiorach Biblioteki Polskiej, zachowały wiele śladów tej opieki i wiele cennych świadectw pośrednictwa tego Stowarzyszenia między młodzieżą emigracyjną a światem artystycznym Francji.

Znajdujemy np. w tych samych archiwach ślad zwrócenia się w początkach 1833 r. Towarzystwa Naukowej Pomocy do znakomitego malarza francuskiego Barona Franciszka Gérarda, polecając jego uwadze i protekcji dwu młodych polskich artystów, których nieszczęsne losy zapędziły na ziemię francuską. Ich talenty rzeczywiście zwróciły uwagę wielkiego artysty:

*„Je crois sincèrement — pisze on 31.I.1833 do Rady Towarzystwa — que les deux jeunes Polonais ont de véritables disposition pour la peinture et qu'ils pourront justifier les sacrifices que leurs illustres compatriotes voudront faire en leur faveur; - je crois aussi, qu'il est nécessaire de les placer dans l'Ecole d'un maître habile et consciencieux, capable de peinture offre d'intéressant. Je parle dans ce sens à M. Cogniet et j'ai cru ne pouvoir mieux choisir. Ces deux Messieurs trouveront dans son atelier les conseils de tous les genres, des modèles et cette utile émulation qui ne peut se rencontrer que dans une réunion d'hommes occupés d'un même objet. J'ai eu l'honneur de dire à M. le Cte Straszewicz quel est le prix de l'atelier de M. Cogniet. C'est pour chaque élève 28 fr. pour le premier mois et 23 fr. pour les mois suivants tous frais compris. Ce n'est point la première mais certainement la plus intéressante occasion où j'ai regretté de n'avoir point eu d'atelier d'élèves. Je m'en dédommagerai du moins autant que ceux-ci pourront le souhabiter en suivent leurs études et leurs progrès avec le plus vif intérêt. — F. Gérard”<sup>219</sup>.*

Léon Cogniet, do którego pracowni malarskiej baron Gérard skierował młodych Polaków, był znanym w owym czasie artystą głośnym ze swych obrazów historycznych, rodzajowych i portretowych, którymi wzbogacał Muzeum Wersalskie, dekoracje Luwru i paryskiego ratusza, ale przede wszystkim wziętym przez swoją pracownię szkolną, w której kształciły się młode talenta. „Zostawił imię przede wszystkim przez swoje nauczanie, które wykształciło niezliczoną liczbę uczniów”, pisał o nim jeden z historyków sztuki. Znany on był emigracji zwłaszcza przez dwa obrazy, które namalował w okresie powstania, jeden — „Polak na murach Paryża 1814”, drugi — „Praga 1831”, które spopularyzowane zostały wspaniałymi akwatintami, sprzedawanymi na rzecz sprawy polskiej. Teraz w 1833 r. baron Gérard dawał mu nową sposobność do nowej usługi na rzecz polskich tułaczy.

Kto byli ci młodzi Polacy, których talenta zasłużyły na względy mistrza francuskiego?

Rozchodziło się tu o dwu wychowanków uniwersytetu wileńskiego z wydziału sztuk pięknych, którym powstanie przerwało studia malarskie i zapędziło tułaczym szlakiem na ziemię francuską. Jednym z nich był Pankracy Sosnowski, lat 25, rodem z Kleszczowa w powiecie Augustowskim, który brał udział w powstaniu litewskim i walczył w Puszczy Białostockiej; drugim był Adam Gośniewski, ur. ok. 1802 r. w Choroszowicach w Braclawskim na Ukrainie, uczestnik powstania wołyńskiego. Obaj znaleźszy się we wrześniu 1832 r. w jednym z Zakładów Emigracyjnych zapragnęli kontynuować swe studia malarskie, znaleźli sposób dotarcia do Paryża, i trafili za pośrednictwem Antoniego Oleszczyńskiego do świeżo założonego Towarzystwa Naukowej Pomocy, przez które doszli do barona Gérarda i pracowni Cognieta.

Przeglądając archiwa Towarzystwa Naukowej Pomocy i inne papiery Biblioteki Polskiej, natrafiłszy na ciekawe ślady pracy obu tych artystów, które rzucają pewne światło wyraźne na warunki, w jakim odbywało się kształcenie polskich artystów w Paryżu, a także wydobywają z zapomnienia te dwie sylwetki polskich malarzy XIX w.

Stanąwszy w Paryżu w początkach 1833 r. i po ulokowaniu się w dzielnicy łacińskiej, w pobliżu pl. św. Michała, rozpoczęli swą pracę w atelier Cognieta w trudnych warunkach, dostosowanych do pomocy, jaką znajdowali we wspomnianym wyżej stowarzyszeniu. Stąd też powstała ożywiona korespondencja pomiędzy nimi

a Towarzystwem Naukowej Pomocy, w której szczegóły z ich pracy i postępów w malarstwie mieszają się z coraz nowymi prośbami.

„Dopóki jeszcze nie pobierałem żadnego zasiłku z Rządu — pisał Sosnowski w jednym z listów — Szanowna Rada raczyła mi przeznaczyć pensję, z której bym i żyć mógł i miał pomoc w zawodzie malarskim, któremu się z dawna oddałem. Czas wakacyjny przerwał udzielane zasiłki, gdy tymczasem Rząd przyznał nareszcie szczupłą pomoc. Wiadomo ... że z tego, co Rząd francuski udziela, zaledwie można wyżyć w Paryżu przy najoszczędniejszym życiu. Tymczasem malarstwo oprócz mozolnej i ciągłej pracy wymaga pewnych nakładów: już na materiały malarskie, już na atelier. Sztuka malarska jest tego rodzaju, że oddając się jej, nie dosyć jest mieć do tego przewodnika na kilka tylko miesięcy...”.

Prośbę o dalszy zasiłek, jaką w związku z powyższymi kłopotami Sosnowski skierował, znalazła poparcie i ze strony jego opiekuna, znanego rytownika polskiego Antoniego Oleszczyńskiego: „Ponieważ jak pierwszym tak i tym razem ja właśnie rekomendowałem Stowarzyszeniu pana Sosnowskiego — pisał on w listopadzie 1833 r. do Platera — winienem przeto uwiadomić Pana o szczegółach jego dotychczasowych zatrudnień. Całe lato rysował on i malował w atelier Cognieta, gdzie niemałe uczynił postępy w swej sztuce. Wtem cofnięta została jego pomoc naukowa, a tym samym i pośpiech w udoskonaleniu jego opóźnić się musiał. W tej właśnie chwili policja kilkakrotnie wypytywała się u portierów jego mieszkania o środkach i zarobkach p. Sosnowskiego, a tym samym ostrzegła, że zamysła o odjęciu mu pensji. W tak krytycznym położeniu nie mógł Sosnowski zaufać dotychczasowemu usposobieniu swojemu w malarstwie, gdyż sztuka ta większych środków i dłuższego wymaga czasu do zapewnienia artyście przyzwoitego utrzymania się. Radziłem mu przeto, aby uchwycił się (równocześnie) innej więcej zarobkowej, a łatwiejszej sztuki, mającej łączność z malarstwem, i pozwalającej mu w jednymże czasie w obu ukształcić się dziedzinach”.

W związku z tym Oleszczyński skierował młodego artystę na drogę drzeworytnictwa, dającego sposobność zarobkowania przy ilustrowaniu książek i polecił go do atelier rytowniczego p. Andrew, znanego w tym czasie ilustratora modnych wtedy wydawnictw periodycznych, i gdzie Sosnowski, nie przerywając swoich prac malarskich, znalazł dodatkowe możliwości kształcenia się i zarobkowania.

W tym czasie jego kolega Adam Gośniewski również nie tracił czasu wykorzystując uzyskaną możliwość nauki. „Okazałem dowód mojego usposobienia (w malarstwie) świadectwem stwierdzonym przez pana Gérard, pierwszego profesora szkoły francuskiej — pisał on do Rady Towarzystwa 22.XII.1833 — przez kilka miesięcy pracowałem w atelier p. Cognieta. Tam nabyłem pewności w rysunku i malowaniu z natury. Pracuję teraz nad wielkim dziełem Raffaela: obraz ten udoskonalony przez samego mistrza zasługuje, by być pierwszym klasycznym wzorem. Już niewiele potrzebuję czasu na wykończenie mej kopii. Prócz czasu przeznaczonego malowaniu, pracuję codziennie wieczorem... w Akademii publicznej rysując z natury. Myśl moja zupełnie jest oddana udoskonaleniu się w przedmiocie historycznym...”.

Mimo tych trudności materialnych, z jakimi młodzi artyści musieli się borykać, postępy w rozwoju ich talentów musiały być znaczne, skoro prace ich zostały dopuszczone do Salonu wiosennego 1834 r. Gośniewski zaprezentował tam wykonany przez siebie portret p. Guilberta — zaś Sosnowski wystawił obraz historyczny, jedną ze scen z ostatniej wojny przedstawiającą zbieranie się powstańców litewskich w Puszczy Białowieskiej.

Niestety coraz nowe trudności materialne, które spadły na obu artystów i zbyt ograniczone środki, jakimi rozporządzało Towarzystwo Naukowej Pomocy, nie pozwoliły, aby mogli oni kontynuować w sposób normalny tak świetnie zapowiadające się studia. Pierwszy Gośniewski musi porzucić dalsze kształcenie się w atelier Cognieta, jeszcze w tym samym 1834 r. opuszcza on Paryż i przenosi się najpierw do Mortain w dep. Manche, potem na pracę do Chateauroux; Sosnowski pozostaje wprawdzie w Paryżu, ale również musi iść po drodze pracy zarobkowej. W 1835 r. wiąże się z Towarzystwem Politechnicznym, znanym jak wiemy stowarzyszeniem samopomocowym założonym przez gen. Bema, mającym na celu ułatwianie polskim talentom znalezienia rynków zbytu dla produktów ich pracy. Staje się jednym z założycieli tego Towarzystwa i na wiosnę 1836 r. daje na loterię samopomocową dwie swe prace malarskie, kompozycję batalistyczną „Placówkę” i kopię z obrazu Guérina „Agamemnon i Klitajmestra”. W latach 1838/39 daje na ówczesne Salony corocznie inne swoje prace malarskie i rzecz nową rzeźbę w gipsie pt. „Walka kirasjera z chłopem”.

W tym okresie czasu możemy skonstatować, że obaj artyści nie byli obcy ówczesnemu życiu politycznemu emigracji, obaj angażują się w pracy Towarzystwa Demokratycznego, do którego Gośniewski wstępuje z końcem 1834 r., a Sosnowski w lecie 1838 r. Jednak bardzo ciężkie warunki materialne wpływają ujemnie na stan ich zdrowia. Paralelizm ich życia na wygnaniu, który wprowadził ich obu równocześnie na ziemię francuską w jesieni 1832 r., sprawił, że obaj opuścili ją na zawsze niemal w tym samym czasie. Obaj zmarli w pierwszej połowie 1839 r., Sosnowski 2 kwietnia w Condé pod Saumur, gdzie wyjechał na rekonwalescencję po ciężkiej słabości przebytej w Paryżu, Gośniewski 5 czerwca w Châteauroux w dep. Indre.

Nie zachowały się niestety prace obu tych artystów emigracyjnych. Zawieruszyły się bez śladu i do dziś dnia nie zostały odnalezione. Trudno więc o wartości ich sądzić inaczej jak poprzez ocenę ludzi współczesnych, zwłaszcza współtowarzyszy tułactwa. Jeden z okólników tzw. Komisji korespondencyjnej, pisząc nekrolog Adama Gośniewskiego, tak wyrażał się o tym artyście: „Głównym jego zatrudnieniem było malarstwo, w którym doszedł stopnia doskonałości...”.

Znacznie więcej doszło do nas głosów o talencie Sosnowskiego. „Sosnowski ma w tułactwie świadków całego swojego życia, jeżeli dla ocenienia szczerzej i troskliwej duszy jest to więcej potrzebne nad chwilowe poznanie — pisał „Demokrata Polski” na wieść o jego śmierci w numerze z 25 IV 1839 r. — dla wtajemniczenia się w całą głębię jego uczuć dość było rzucić okiem na liczne próby świetnie rozwijających się zdolności malarskich, które wiecznie miały za przedmiot ojczyście zwyczajne, a za scenę wiejską chatę lub orne pola... poetyzować tę nędzę ludu naszego, stawiać tak dramatyczne kontrasty tych prostych szlachetnych i cierpliwych twarzy z łachmanami i nędzą, (na to) trzeba mieć serce głęboko dotknięte litością i przejęte uczuciami godności człowieczej i obywatelskiej...”.

W 1841 r. inna gazeta emigracyjna pisała: „...Do pośmiertnej czci mają prawo nie tylko ci z artystów, którym niebo dozwoliło dopełnić swoich zamiarów, godnymi są jej niekiedy zapaśnicy mniej szczęśliwi, złamani od przeciwnych losów, ludzie usiłowań bezskutecznych, talenta zgasły wprzód, niż zdołały dosięgnąć swojego zenitu. Jednym z tych ludzi był Sosnowski... Natchnienie to w ciężkiej walce z przeciwnościami przeszło bez korzyści dla narodu, zostawiając po sobie tylko ślady najpiękniejszych nadziei”. Zaś w 1842 r. pismo paryskie „3 Maj”, charakteryzując stan malarstwa polskiego na emigracji wprost stwierdziło: „w tułactwie naszym niepospolitym artystą był Sosnowski, którego nam wczesna śmierć wydarła, wiele on miał talentu i dziś mógłby zapewne rywalizować z pierwszymi artystami francuskimi”.



Obaj ci artyści zapomniani i zaledwie dziś w pamięci malarstwa polskiego przypominani, wyświadczyli Emigracji jeszcze jedną przysługę, którą należy podkreślić: byli nie tylko pierwszymi artystami, którzy znalazłszy na wygnaniu, własną inicjatywą i wolą dalszego kształcenia się na drodze artystycznej skłonili niejako Towarzystwo Naukowej Pomocy do podjęcia tego problemu, ale co więcej, przez swoją pracę i swoje zachowanie się utorowali drogę do pracowni francuskich innym młodym wychodźcom, pragnącym wstąpić w ich ślady. Dopiero doświadczenie z nimi nabyte skłoniły Léona Cognieta do szerokiego otwarcia swego atelier szkolnego dla polskich tułaczy w dalszym okresie Wielkiej Emigracji. W latach 1835 do 70. przez pracownię tego artysty przesunęło się wielu Polaków, w tym postacie, które na trwałe zapisały się w dziejach naszego malarstwa.

Drobiazgowo poszukiwania w archiwach i bibliotekach paryskich pozwoliły mi na skonstatowanie obecności następujących Polaków w atelier Léona Cognieta: z wybitniejszych pracowali Teofil Kwiatkowski (1836), Ignacy Roman Postempki (1840), Wiktor Kazimierz Zier (ok. 1842), Henryk Rodakowski (1846), Franciszek Tępa i Tytus Maleszewski (1855), Wojciech Gerson (1856), Franciszek Lauda. Z mniej znanych E. Zabokrzewski, F. R. Siennicki, J. Borkowski, Z. Szeptycka, K. Błotnicki, C. Dylczyński, M. Brycka, i Mikulska-Cressin itp.

Léon Cogniet dziś w rzeszy malarzy francuskich XIX w. nieco zapomniany, zdobył wielką wdzięczność nie tylko w sercach polskich tułaczy, ale i w historii malarstwa polskiego XIX w.

„Syrena – Dodatek Literacko-Naukowy” 1958 nr 3(48)



## PRZYPISY

1 Stefan Adolf Arvay był fotografikiem, młodszym bratem Adama Arvaya (1897-1963), seniora fotografików polskich na emigracji.

2 5.10-9.11.1952, Klub Polski YMCA, 6 Cadogan Gardens, Londyn. Pierwsza wystawa uczniów Studium Malarstwa Stalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie, kierowanego przez prof. Mariana Bohusza-Szyszko. Wzięło w niej udział 20 uczniów i uczennic. W czasie Inauguracji Akademickiej Społeczności Akademickiej USB, kierownik Studium wręczył dyplom pierwszemu absolwentowi – Tadeuszowi Ilnickiemu. W opinii Bohdana Podoskiego, przewodniczącego Rady Społeczności: „Wystawa ta jest wymownym świadectwem poważanych osiągnięć Studium i zapowiada wzbogacenie polskiej plastyki nowymi talentami”. Wystawę zamknięto 9 listopada prelekcją M. Bohusza-Szyszko. – zob: B. Podoski, *Sprawozdanie z działalności Rady Społeczności Akademickiej U.S.B.*, Alma Mater Vilnensis. Prace Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego na obczyźnie [t. 3], Londyn 1953 s. 10.

3 R. Butler, *Creative development: five lectures to art students*, London 1962, 82 p.

4 Grudzień 1962–styczeń 1963, Polska YMCA, Londyn. Wystawa uczniów Szkoły Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB, pod dyrekcją Mariana Bohusza-Szyszko. Z recenzji: „Na omawianej wystawie wszystkie prace są wykonane przez studentów studiujących w tej szkole nie dłużej niż cztery lata; niektórzy pracują tu dopiero od kilku tygodni, inni są na trzecim lub czwartym roku studiów, ale wszystkie prace mają jedną cechę wspólną – swobodę indywidualnego wyrazu i brak pretensjonalności. [...] Można popatrzeć na « Portret Matki », namalowany przez 14-letnią Bronwen Jones, najmłodszą studentkę w tym gronie, lub na bardziej zaawansowane prace Stachowicza lub Montiego (Włocha), albo na « Portret » namalowany przez Dobrzańską – i stwierdzić jak bogactwo formy i wyrazu zostało osiągnięte przez właściwe operowanie kolorem, niezależnie od wieku i doświadczenia studenta”, – zob.: V. Thornton, *Wystawa polskiej Szkoły Malarstwa*, TP, 12.01.63 s. 4-5.

5 5-17 listopada 1989, Galeria POSK, Londyn. Wystawa Jesienna Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii w Galerii POSK-u pn. „Religious Images”. Pokazano 36 prac 27 artystów. Z reguły pokazali oni po jednej pracy (w nawiasie liczba prac artystów, którzy wystawili więcej niż jedną): Lechosława Amit-Chmielowska, Janina Baranowska, Wanda Bujwid, Małgorzata Buhardt, Wojciech Falkowski, Danuta Gierc (3), Maria Hutton, Ryszard Juszcak (2), Stasia Kania (1), Edward Kieszkiewicz, Elżbieta Lewandowska, Wiktor Niemczyk (2), Andrzej Pass, Jadwiga Pietraszewska, Zofia Pierzchało-Piasecka, Danuta Piesakowska, Leszek Rybicki, Christine Sapięha, Witold Shejbal, Ryszard Smolowik, Jerzy Stocki (3), Władysław R. Szomański, Aleksander Werner, Jan Wieliczko, Ewa Wnęk-Webb, Janusz Ziółkowski, Tadeusz Znicz-Muszyński (4), – zob.: *Wystawa Jesienna APA – Autumn Exhibition „Religious Images” 1989* [ulotka-katalog], archiwum W. R. Szomańskiego, APA 1961-1996, AE BU UMK.

6 Black Franciszek Ksawery (3 XII 1881 w Warszawie – 14 VII 1959 w Paryżu), – zob.: H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający w Salonach paryskich w latach 1884-1960*. Warszawa 2005 s. 292.

7 Zob.: D. Buckman, *The Dictionary of Artists in Britain since 1945*. London 1998.

8 Marzec? 1986, Ealing Gallery 2, Londyn. Wystawa malarstwa polskiego z prywatnej kolekcji. Pokazano prace malarzy XIX i XX wieku: m.in. Axentowicza, Hofmanna, Wojciecha Kossaka, Nikifora. Wystawie towarzyszył katalog, – zob.: W. Szatkowski, *LdR. Wystawa na Ealingu*, DPDŻ, 23.04.1986, s. 2.

9 Grudzień 1992, Gagliardi Gallery, Chelsea, King Road, Londyn. Pierwsza indywidualna wystawa ceramiki Elżbiety Stanhope.

10 Czerwiec?–3 lipca 1986, Cottenham Gallery, 34 Cottenham Park Road, Wimbledon, Londyn. Nową polską galeria sztuki. Nie była to typowa galeria-sklep, ale salonik w domu Ewy Glueck i Jerzego Tomaszewskiego, który pracował w Polskim Projekcie przy British Refugee Council. Pierwszą wystawą była prezentacja obrazów olejnych Janiny Baranowskiej, wspólnie z rzeźbiarskimi głowami-portretami Annette Rowdon. Z notatki recenzyjnej: „W większości prac widzi się jakby skrzyżowanie dwóch nurtów malarstwa figuratywnego. Te dwie tendencje u Baranowskiej zakładają się na siebie, dając wizualnie ciekawe, niespotykane efekty. Wernisaż wystawy udał się znakomicie. Domowa atmosfera i przyjacielskie zachowanie gospodarzy sprzyjały długim rozmowom o sztuce, malarstwie pomiędzy zwiedzającymi, a także z samą panią Baranowską. Wystawa okazała się sukcesem. W ciągu pierwszych dwóch dni sprzedano 3 obrazy, które – jak wiadomo tanie nie są”, – zob.: O. Obieziańska, *Nowa galeria*, Labirynt 1986 nr 4 s. 13; A. Witek, *Nowa polska galeria*, OB 1986 nr 1410 s. 54.

11 11–30.06.1986, Jablonski Gallery, Londyn. Wystawa „Six British Landscape Painters: Noel Betowski, Jeremy Galton, Duncan McLaren, Bob Rhodes, Alfred Stockham, Douglas Wilson”.

12 8–21 czerwca 1986, Galeria POSK, 238–240 King Street, Londyn. „Wystawa letnia 1986” Zrzeszenia Plastyków Polskich w W. Brytanii. W czasie wernisażu odbyła się licytacja dodatkowych prac. Pokazano 68 prac 37 artystów (w nawiasie liczba prac każdego z artystów): Miriam Balusz (3), Janina Baranowska (1), Marian Bohusz-Szyszek (1), Irena Budziszewska (1), Wanda Bujwid (2), Grażyna Carson (2), Teresa Czoch (2), Kazimierz Dźwig (1), Irena Fusek-Forosiewicz (2), M. Garszyńska-Jarosz (1), Maria Gaworzewska (1), Danuta Gierc (1), Maria Hutton (1), Stasia Kania (1), Zofia Kobylińska (1), Kinga Kozerska (2), Danuta Laskowska (3), Piotr Mleczek (3), Jerzy Moniński (1), Andrzej Pass (4), Jadwiga Pietraszewska (1), Zofia Pierzchała-Piasecka (2), Jan Smagała (3), E. Sobkowiak-Możdżer (3), E. Sotnik-Kondycka (2), Jerzy Stocki (1), Halina Sukiennicka (10), Władysław R. Szomański (2), Tadeusz Wąs (3), Tadeusz S. Wąs (3), Helena Waszczuk (1), Aleksander Werner (4), Jan Wieliczko (1), Elżbieta Wiśłocka (2), Ewa Wnęk-Webb (2), Tadeusz Znicz-Muszyński (2), – zob: *Zrzeszenie Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii – wystawa letnia 1986* [ulotka-katalog], archiwum W. R. Szomańskiego, APA 1961–1996, AE BU UMK.

13 17–29 stycznia 1993, Galeria POSK, 238–246 King Street, Londyn.

14 16–28 maja 1993., Galeria POSK, 238–246 King Street, Hammersmith, Londyn. Doroczna wystawa wiosenna „1993 Spring Exhibition” Zrzeszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii. Pokazano 48 prac 25 artystów: Lechosława Amit-Chmielowska (1), Miriam Balusz (1), G. Collie-Duda (1), Irena Fusek-Forosiewicz (2), Danuta Gierc (3), Stanisława Hopko (2), Krystyna Jardel-Havard (1), Maria Jarmołowicz-Hutton (3), Zofia Kobylińska (2), Mary Komocka (2), Elżbieta Lewandowska (2), Anna Laury (2), Piotr Mleczek (2), Wiktor Niemczyk (1), Andrzej Pass (4), Sergiusz Papliński (1), Jadwiga Pietraszewska (1), Danuta Piesakowska (1), Halina Sukiennicka (2), Jerzy Stocki (2), Paweł Szymański (2), Władysław Szomański (3), Aleksander Werner (2), Jan Wieliczko (2), Ewa Wnęk-Webb (2), – zob.: *Association of Polish Artists in Great*

*Britain, Spring Exhibition, 16th May–28th May 1993, POSK Gallery* [ulotka-katalog], archiwum W. R. Szomańskiego, APA 1961–1996, AE BU UMK.

15 Czerwiec–27 sierpnia 1993, Polskim Instytut Kulturalny, 34 Portland Place, Londyn. Wystawa 37 najnowszych prac olejnych Janiny Baranowskiej – „niewątpliwie jest to jedna z najpiękniejszych ekspozycji Instytutu”. Z recenzji: „Obrazy Baranowskiej są niezwykle poetyckie, barwne, przesycone światłem, które obok geometrycznej formy rysunku jest zasadniczym elementem kompozycyjnym. Światło łamie się w zderzeniu z przenikającymi się nawzajem zdecydowanymi formami geometrycznymi reżyserującymi perspektywę. Baranowska bawi się optyką”. Kolekcja innych 30 prac Baranowskiej była w tym samym czasie prezentowana w Wobum Gallery w Londynie przez Z. Biegańskiego. Zob: E. Stepan, *Świat w barwnym refleksie Janiny Baranowskiej*, TP 1993 nr 28 s. 13.

16 19 września–1 października 1993, Galeria POSK, Londyn.

17 11 grudnia 1993–31 stycznia 1994, Galeria Studio Sienko, 57A Lant Street, Londyn. Wystawa „Konstanty Brandel, Romantic Expressionist 1880–1970”.

18 15 lutego–8 kwietnia 1996, Imperial War Museum, Londyn. „Franciszka Themerson: unposted letters 1940–42”.

19 Więcej na temat Centaur Gallery: J.W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-Londyn 2003, s. 175–215.

20 19 grudnia 1948–10 stycznia 1949, Konfraternia Artystów, 77 Lancaster Gate, Londyn. Otwarcie Konfraterni Artystów połączone z wystawą obrazów olejnych i rysunków Mariana Bohusz-Szyszkowski z lat 1939–1949. Wydarzenie to było szeroko komentowane w prasie. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „Można było oglądać szkice z obozu jenieckiego w Niemczech, płótna z Italii, wreszcie z Anglii. Przejście od pointylistycznego – powiedzmy – akademizmu do coraz to swobodniejszego wyzwania się z pod dobrowolnie narzuconej dyscypliny i szukania własnej formy, od impresjonistycznego, rozedrganego piórkowego rysunku do czarnej nasyconej linii pędzla śmiałej i mocnej... W ostatnich swych szkicach, których nie było na wystawie, artysta osiąga siłę wyrazu i prostotę niespotykaną we wcześniejszych jego dziełach. To samo można powiedzieć o malarstwie. Płótna z przed pobytu w Anglii są jak gdyby ćwiczeniami. Dopiero w Anglii zaczyna się wylaniać prawdziwy temperament malarski Bohusza-Szyszkowski. Może czasami zbyt nieopanowany – ale obecnie widać już jak przybiera coraz to bardziej określone kształty. *Cykl Chrystusowy* – ciekawy w swym ujęciu, jest jednak nieco rozwichrzony w kolorze i zbyt dynamiczny, co niweczy monumentalność kompozycji wynikającej zarówno z założeń artysty jak i tematu”. Z recenzji Franciszka Strzałko: „Zwraca uwagę duża ilość obrazów o tematyce religijnej. Rzadkie to zjawisko w dobie obecnej, gdyż spośród bardziej znanych artystów współczesnych tematów tym poświęcają się jedynie bodaj Rouault i znacznie późniejszy od niego Cherkesi. Styl obydwu zresztą jest zupełnie odmienny niż Szyszkowski Bohusza. Na czoło wystawy wysuwają się przede wszystkim dwie kompozycje: *Uśmierzenie burzy (I)* i *Ukrzyżowanie*. W *Uśmierzeniu burzy* widzimy całą siłę żywiołów wyrażoną środkami malarskimi, zmierzającymi do jak największej syntezy: nieomalże zgeometryzowane, potężne łuki fal przewalających się przez łódź, czerwone diagonale piorunów bijących w morze, łódź wypełniona ogorzałymi, brunatnymi postaciami rybaków i ramiona wyciągnięte błagalnie ku złocistej jasności bijącej od Tego, któremu niebo i morze są posłuszne. Inne jest *Ukrzyżowanie*. Temat odwieczny, ujęty w sposób zupełnie, jak się zdaje dotąd niespotykany. Autor unikał, jak mógł, wszelkiej przedstawieniowości, stojąc na stanowisku, że za pomocą abstrakcyjnej kompozycji malarskiej będzie mógł o wiele mocniej przemówić. [...] W recenzjach z wystawy sypano nazwiskami malarzy, pod których wpływem rzekomo tworzy Bohusz Szyszkowski, ale

chyba tylko wymienienie Grünewalda zasługuje na uwagę w tym wszakże, że należy odrzucić słowo 'wpływ' i zastąpić je określeniem 'pewna analogia'. Z tym zastrzeżeniem, mając na myśli *Ukrzyżowanie*, dorzuciłbym jeszcze nazwisko El Greca, ponownie podkreślając, że w grę wchodziłaby tylko pewna, ograniczona analogia". „Dobrze się stało, że tą właśnie wystawą otwarto Konfraternię Artystów w Londynie, wspólnymi siłami Związku Młodych Plastyków i Teatru Dramatycznego. Czasy obecne wołają o *Człowieka*, o wyzwolenie i poszanowanie osobowości jednostki i o prawdę wewnętrzną każdego, która jedynie może odbudować świat. Nie można było lepiej: jest wystawa p r a w d y głębokiego uczucia i przeżycia. Niech przed nią pierzchnie wszystko co jest tylko udaniem i pozą, co tylko licytowaniem się w nowiznie, co tylko mózgowie i z niemiecka 'wyideowane', co nie ma celu wyższego ponad siebie, ani innych od siebie problemów, do których mogłoby mieć swój osobisty stosunek. Te obrazy w wielkiej pokorze, a śmiało stanęły przed problemem najwyższym. Są one na wskroś katolickie i dlatego także na wskroś polskie. Mam pełną wiarę, że Konfraternia ze Związkiem Młodych Plastyków pod kierunkiem prof. Szyszko-Bohusza i z Teatrem Dramatycznym pod kierunkiem dra Kielanowskiego, który mu w tej samej myśli dotrzymuje kroku, będzie jedną z placówek odrodzenia *Człowieka*. Zob: *Sztuka polska za granicą*, PA 1949 nr 3 (39) s. 10; K. Lanckorońska, *Prace Mariana Bohusza-Szyski*, OB 1949 nr 4 s. 3; A. Drwęska, *Półroczny bilans malarstwa*, OB 1949 nr 30 (368) s. 7; F. Strzałko, *Wystawa prac M. Bohusza Szyszko*, Ż 1949 nr 6 s. 8.

21 3 lutego–27 września 1947, Redfern Gallery, Londyn: „Summer Exhibition 1947”.

22 1947, Tate Gallery, Londyn. Wystawa: „Modern British pictures from the Tate Gallery, exhibited under the auspices of the British Council”. Wcześniej w 1946 roku była pokazywana w: Brukseli, Amsterdamie, Kopenhadze, Paryżu, Bernie, Pradze, Warszawie i Rzymie. W roku 1947–1948 wystawa objechała muzea na terenie W. Brytanii.

23 06-24 stycznia 1948, Mayor Gallery, Londyn. Wystawa „Halina Korn: Obrazy z życia Londynu”. Katalog ze wstępem Feliksa Topolskiego – patrz: *Malarze polscy w Londynie*, TP 1948 nr 3 s. 3. W krakowskim „Przeglądzie Artystycznym” zamieszczono notatkę o wystawie oraz reprodukcje dwóch prac olejnych H. Korn: „Na skrzyżowaniu ulic” (Londyn 1947); „Akt z czerwonym naszyjnikiem” (1947) – patrz: *Sztuka polska za granicą*, PA 1948 nr 2 (26) s. 11. Wystawę odnotował także „The Spectator” – patrz: M. H. Middleton, *Art, The Spectator*, 1948, 23 I 1948, nr 6239, s. 106.

24 14 stycznia–14 lutego 1948, Gimpel Fils Gallery, Londyn. Wystawa wspólna Marka Żuławskiego i Mariana Kościałkowskiego: *Recent Paintings by Marek (Zulawski)* oraz *Recent Drawings and Paintings by Marian*, – patrz: *Malarze polscy w Londynie*, TP 1948 nr 3 s. 3. Pokazano 12 prac olejnych i pięć szkiców rysunkowych Kościałkowskiego oraz 12 płócien Żuławskiego. Ukazała się recenzja w czasopiśmie: „The Spectator”, „Sunday Times” oraz „The Observer”. Z recenzji M.H. Middleton: „A multiplicity of exhibition reduces criticism to the nature of a railway timetable. First, at Gimpel's, two Polish painters are showing: Marek and Marian. The latter is young and developing, one gathers, rapidly. At the moment his work is very Parisian, very colourful (the only national note, maybe?) and very promising. Some of the tension of his first drawings seem to get lost in the translation into oil-paint in which, in his evident preoccupation with picture-making, one senses the disinterested observer standing aside from the material. Subject is unimportant (or, conversely, every square inch of his canvas is of equal and simultaneous importance) save as the basis for a vivid statement of colour and movement. Compare his *Deposition* with that

of Marek. In this there has clearly been a not entirely successful struggle to convey the emotive implications of the scene. Marek's still-lives are his best things: honest reports of sombre dignity" – patrz: M. H. Middleton, *Art, The Spectator*, 1948, 23 I 1948, nr 6239, s. 106. Z recenzji Erica Newtona: „Marek Zulawski and Marian, holding one-man exhibitions at Gimpel Fils Gallery, are both Polish. Both are painters whose main preoccupation is with the shapes of things, and both owe an obvious debt to the international Ecole de Paris. There the resemblance ceases. Marian is interested to put it in its simplest terms, in movement and the people; Marek concentrates mainly on still-life and emphasises its stillness. Even his big *Deposition* is static, and for all his efforts to underline its tragedy, it is essentially an essay in shape, and not a very successful one. Dignity rather than tragedy is his proper theme and in *Black Bottle* and *Still life with red background* he achieves it. Marian is not the kind of artist about whom one can prophesy on the strength of his first London exhibition. He is young, his themes are exciting (*Presentation of the Woman to the Archangels* is not a title one can easily ignore), his colour sings, his pictures are alive with supple darting forms, and he takes pains to build them up by means of a series of preliminary studies both in colour and line. Yet something is lacking. Some of the creative vigour has evaporated between the impulsiveness of the first sketch or the vigorous movement of the pen line and the finished picture. His problem, as he matures, will evidently be to keep his initial vision fresh and keen during the difficult process of elaboration", – patrz: E. Newton, *Four One-Man Shows*, *The Sunday Times*, 1948 1 Febr. Zob. też: M. Banaszak, M. A. Supruniuk, *Marian Kościalkowski: malarstwo, rysunek i rzeźba. Katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, t. 1, Toruń 2017, s. 20–25.

25 Więcej o Marianie Kościalkowskim, patrz: M. Banaszak, M.A. Supruniuk, *Marian Kościalkowski: malarstwo, rysunek i rzeźba*, s. 9-31.

26 Julian Siemion-Siemieński, malarz, studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Kotarbińskiego; lata wojny i powojenne spędził w Paryżu, Montrealu, Nowym Jorku i Londynie. Zmarł w Paryżu w 1991. W 1971 r. odbyła się druga wystawa w Archer Gallery, – patrz: *Kronika*, W 1972 nr 5(1348) s. 4, tam: „Autoportret”.

27 21.05–06.06.1948, The Academy Hall, Londyn. „The London Group: 1948 exhibition”. Doroczna wystawa malarstwa i rzeźby The London Group z udziałem Polaków: Stanisławy de Karłowska, Bernarda Meninskiego, Davida Bomberga, Piotra Potworowskiego („The Reading Girl”), Henryka Gotliba („Nude”, „The Lost Sheep”), Marka Żuławskiego („White Still Life”), Witolda T. Marsa („End of Carnival”), Tadeusza Kopera („Camal Salem” – rzeźba, „Dorina” – plaster)

28 Czerwiec 1948, Leicester Gallery, Londyn. „Works by Feliks Topolski” – wystawa obrazów Feliksa Topolskiego oraz odnoszących się do tej wystawy rysunków Louis Le Brocquy i akwarel Lucien Jacques, – *Catalogue of the exhibition: Works by Feliks Topolski: „The fearful world” and other new paintings with studies for them by Louis le Brocquy: Water-colours by Lucien Jacques, June 1948, Leicester Galleries* [katalog]. London 1948, 15 p. Z recenzji: „Najważniejszym płótnem wystawy, nie tylko ze względu na rozmiar, jest projekt kompozycji ściennej, przedstawiającej wyzwalanie się Wschodu. Centralny motyw tej panoramy stanowi osoba Gandhiego. Ta wizja kłębiących się sił Afryki i Azji może być interpretowana jako prowokacyjne wezwanie, rzucone współczesnej maniere malarstwa beztematowego i abstrakcji”. Recenzję w „Wiadomościach” ilustrowała reprodukcja studium Feliksa Topolskiego pt. „Na temat fotografii prasowej” (parafraza zdjęcia dwóch rabinów, którzy podpisali kapitulację Jerozolimy), – zob.: *Wystawa Topolskiego*, W 1948 nr 27 (118) s. 4.

29 Peter Potworowski: *Exhibition of Oils with gouaches / by Giorgio Cipriani*, listopad-grudzień 1948, Gimpel Fils Gallery, Londyn. Wystawa malarstwa Piotra Potworowskiego oraz gwaszów Giorgio Cipriani. Zob. też: M. Bohusz-Szyszko, *Wystawa Tadeusza Potworowskiego*, W 1949 nr 8 (151), s. 4. – tam reprodukcja pejzażu „The Farmyard”.

30 Por.: recenzja Alicji Drwęskiej, *Wystawa T. Potworowskiego*, K 1949 nr 16-17, s. 236-238: „Im dłużej patrzy się na te płótna, o barwach jasnych, łagodnych, naświetlonych, tym bardziej ulega się czarowi ich atmosfery intymnej, trochę tajemniczej i poetyckiej. Potworowski operuje tonami lekkimi, złamanymi, o dźwięku w sumie jednak bardzo czystym. Obrazy jego mają jak gdyby nalot srebrzystego, rozpylonego światła – nawet w ‘Czerwonym pokoju’, który jest przecież malowany w różowanym zmierzchu. Kontrastów prawie że nie ma. Czerwienie i zielenie są w takim natężeniu, że harmonizują ze sobą i tworzą akord. (‘Czerwona parasolka’, ‘Czytająca dziewczynka’). Czernie, powtarzające się dość często, są bardzo szlachetne i w gamie tonów lekkich, są mocnymi akcentami, podkreślającymi i wiążącymi elementy kompozycji. Struktura obrazów jest przeważnie niezwykle prosta. Potworowski ogranicza się do zestawienia dwóch, trzech, czterech kolorów, lecz gradacja ich jest tak subtelna, tak wyrafinowana, iż w sumie robią wrażenie niezmiernego, lecz dyskretnego bogactwa. Pejzaże z Sommerset, monumentalne w swej prostocie, są zestawieniem dużych płacht soczystej zieleni, ciemnej i jasnej, zimnego, jakby gdyby płaskiego błękitu, drobnych plamek czerni i bieli. W ‘Kobiecie czeszącej włosy’, w gamie szarości srebrzysto-niebieskich, jeden tylko mały akcent czerni, mocnego błękitu i duża plama szkarłatu, o tonie tak wyszukany, że natężenie tej czerwieni nie przeważa walorem owych powiewnych szarości. ‘Pokój w prążki’ jest znowu stopniowaniem czerwieni, od brązowego, głębokiego kraplaku, aż do chłodnej różowości. Forma Potworowskiego jest pełna prostoty, sprowadzona do najprymitywniejszego pojęcia postaci, kwiatu, czy przedmiotu. Uderza świeżość spojrzenia artysty, niewinność oka dostrzegającego każdą rzecz, jak gdyby po raz pierwszy, w jej najistotniejszym znaczeniu malarskim. To absolutne oderwanie się od obiektu, to odrzucenie gotowej, wizualnej ‘sztancy’, sprawia że każdy przedmiot w obrazie Potworowskiego objawia się w zupełnie niespodziewanej postaci, obnażony i jednocześnie tajemniczy, nieuchwytny przez swą nienazwalność i pewną nieokreśloność. Nastrój owej nieuchwytności, intymnej bezpośredniości, delikatnego sensualizmu, pewnego niedomówienia, promieniuje ze wszystkich obrazów Potworowskiego. Jest w nich atmosfera skondensowanej poezji i liryki, ujętych w formę plastyczną. Potworowski w swej aurze psychicznej jest bliski ‘intymistom’: Bonnardowi i Vuillardowi – jest w nim ta sama harmonia, zestrojenie się z wszechświatem, akceptacja życia, wszelkich jego form i przejawów i wypływający z tej postawy spokój, pełnia i ukojenie. Kolor i środki malarskie, wizja Potworowskiego, są jednak jego własnością, jego indywidualną realnością, która wypowiada się w ten a nie inny sposób. [...] Potworowski stworzył swój świat i swoją rzeczywistość, która chociaż nie mieści się w ramach kubizmu, czy innych ‘izmów’, ma tę wielką wartość, że wnosi pewne nowe walory malarskie do wielkiego skarbcza sztuki europejskiej”.

31 Luty 1951, Roland, Browse & Delbanco, Londyn. Wystawa „Notable Purchases, and Paintings by Marcoussis”.

32 06 listopada-04 grudnia 1954, New Burlington Galleries, Londyn. „London Group 1954. Annual Exhibition”.

33 Październik-listopad 1955, Roland, Browse & Delbanco Gallery, Londyn.



“Exhibition of Venetian Paintings by Ruszkowski. English Exhibition of Henri Hayden”. Por. recenzję Marka Żuławskiego dla BBC: „Ruszkowski znany przed wojną dobrze w Polsce, spędził kilka lat w Paryżu, a podczas wojny przyjechał w mundurze do Anglii. Pozostaje on niewątpliwie pod wpływem francuskiego malarstwa, a zwłaszcza Bonnarda, ale wypracował sobie wizję osobistą o znacznie bardziej dramatycznym i ekspresyjnym charakterze. Jego koloryt jest przeważnie ciemny i bardzo bogaty. Jest to jak gdyby połączenie Bonnarda z Daumierem, ponieważ światłościę odgrywa u niego równie wielką rolę jak kolor. Ruszkowski ma silne poczucie dramatyczności, które wyraża się w gwałtownych kontrastach i niezwyklej często kompozycji opartej zawsze na obserwacji natury. Wydaje mi się, że Ruszkowski jest dzisiaj jednym z najlepszych malarzy, pracujących na terenie Anglii.”

34 25 września–13 października 1956, Zwemmer Gallery, London. Folder wystawy autorstwa Michaela Middletona. Por.: S. Zahorska, *Malarstwo Marka Żuławskiego*, W 1956 nr 46 (554) s. 4; A. Garret, *Social Realism Consolidated*, Arts Review 1956 vol. VIII, nr 19.

35 14 marca–21 maja 1956, Hanover Galler, Londyn.

36 06-27 marca 1965, Walker’s Gallery, Londyn. Wystawa najnowszych obrazów Halimy Nałęcz. Patrz: [B. Czaykowski] bc, *Parę uwag o krytyce i malarstwie polskim w Anglii*, MP 1957 nr 1–2 s. 31–32. Otwarcia wystawy dokonała E. Damoglou – *Notatki*, GN 1956 nr 5 (351) s. 8; *Notatki*, GN 1956 nr 9 (356) s. 6.

37 Por. *Kronika Londyńska*, GN 1956 nr 12 (358) s. 6: „Chociaż więc artystka dała wyłącznie rzeczy abstrakcyjne, to rozpiętość ich podania była duża, nie było monotonii, a przeciwnie, świeżość i niepowtarzalność. Są tu również wpływy wielkich malarzy francuskich, niemniej są one przetopione przez indywidualność Halimy Nałęcz”.

38 Adam Kosowski (1905–1986), malarz i rzeźbiarz; członek ugrupowania artystycznego „Pryzmat”. Od 1942 w Wielkiej Brytanii. Info. biograficzne w: *Murals and Paintings with contributions by Benedict Read, Tadeusz Chrzanowski, Martin Sankey, Adam Kosowski, Tymon Terlecki, and Andrew Borkowski*. London: Armelle Press, 1990 oraz: „Adam Kosowski” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 85, No. 496 (Jul., 1944), p. 182.

39 14 kwietnia–04 maja 1956, R.B.A Galleries, Londyn. Wystawa „London Group: annual exhibition” z udziałem m.in. Piotra Potworowskiego („The Event 1956”; „Newlyn Harbour”), Henryka Gotliba („The Old Aunt”), oraz Marka Żuławskiego („Domino Players”), Stefana Knappa („The Blue Square”), Mariana Kruszyńskiego („The Fallen Horse”), Brunona Franciszka Paszyłka („Golden Autumn”), Leona Piesowockiego („Hartigs”, „London”), Ireny Polak („Summer Landscape”), Franciszki Themerson („Painting 1956”, „No title”), którzy wystawili jako osoby nie będące członkami stowarzyszenia – w: *London Group 1956 Exhibition, 14Th April–4Th May*, [folder], London 1955.

40 04-26 stycznia 1957, New Vision Centre Gallery, Londyn. „Open Exhibition, paintings, sculpture & constructions”, Exhibition concurrently in The Coffee House, Kingsway (30.12.1956–03.02.1957), The Coffee House, Northumberland Avenue (30.12.1956–03.02.1957) and the Polish Y.M.C.A. (17.01–31.01.1957), Londyn.

41 22 października–11 listopada 1957, Drian Gallery, Londyn. „Inaugural Exhibition”. W rok po założeniu (współ z dwoma malarzami angielskimi) New Vision Centre Gallery, Halima Nałęcz otworzyła w niedalekiej odległości od tamtej, w okolicy Marble Arch, własną galerię sztuki pn. Drian Gallery. W planach obu galerii były wystawy sztuki głównie abstrakcyjnej – zob. w: A. Drwęska, *Obrazy Halimy Nałęcz*, DPDŻ, 12.10.1959 s. 3. W *Inaugural Exhibition* wystawili swoje prace: Victor

Pasmore, Henry Moore, William Turnbull, Gillian Ayres, Maurice Jadot, Vieira da Silva, Clemente, Adam Sjöholm, Herbert Zangs, Tryggvadottir, Alcopley, Mastroianni, Chashi, Dennis Duerden, John Rich, Jean-Marie Meister, Derek Middleton, Soshana, Roy Pegram, John Coplans, Barbara Hepworth, Tony Stubbins, Ben Nicholson, Newcombe, Austin Cooper, Valerie Thornton, Avray Wilson, Gordon Dent, Peter Reid, Denis Bowen, Izgan Baj, Peter Clough, George Classin, Gudrun Kruger, Bruce Taylor, Judith Reig, David Chapin, Theodore Brenson, Peter Stroud, John Plumb, Mary Chambers, James Legros, Peter Lanyon, Gwen Barnard, Domoto, Bryn Jones, Alva, Joop Sanders, Donald Pass, John Pendle, Zao-wu-ki, Mušič oraz dziewięcioro artystów polskich: Halima Nałęcz, Marek Łączyński, Piotr Potworowski, Zbigniew Adamowicz, Jan leWitt, George Van Haardt, Stefan Knapp, Luthka Pink i Szpakowski – w: H. Nałęcz, *3 Decades of Private Views at the Drian*, London 1986 p.5; *Inaugural Exhibition*, Drian Gallery [Katalog], 23 X-11 XI, London 1957.

42 18 stycznia–07 lutego 1958, RBA Galleries, Londyn. „London Group: annual exhibition”. Wystawiali: członkowie London Group – David Bomberg, Henryk Gotlib („Lying Torso”, „The Peasant Girl”), Józef Herman (Mother and Child), Piotr Potworowski (Oval Landscape form Cornwall); malarze niebędący członkami – Marian Kruszyński (Kościałkowski) (Figure with Still Life), Kazimierz Stachewicz (The Cathedral), Marek Żułowski (Standing Figure), – zob.: *London Group 1958. Annual Exhibition, R.B.A. Galleries.18Th January-7Th February 1958.* [Catalogue]. London 1958.

43 Kwiecień–maj 1958, Exhibition of Paintings, Crane Kalman Gallery, Londyn. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Wszyscy znamy malarstwo Gotliba i nie oczekujemy, aby się zmienił, kiedy zbliża się do siedemdziesiątki, ale jego zamiłowanie do grzebania się w materiale, do grubo kładzionej farby tuż obok czystego płótna, do pewnej brutalności technicznej, wszystko to pomimo zasadniczo postimpresjonistycznych założeń jego malarstwa stało się nieco bardziej *nowoczesne* niż jeszcze przed pięciu czy dziesięciu laty. Gotlibowi nie chodzi o nic innego tylko o czysto wizualną treść obrazu. Najlepsze z prac Gotliba na obecnej wystawie są pejzaże, często z pasącymi się krowami – w których w sposób bardzo wrażliwy chwyta charakter i nastrój angielskiej wsi. Kolor jego obrazów jest nadal intensywny i świetlisty jak dawniej, i prace jego wywołują atmosferę pogody i radości życia”, – patrz: M. Żułowski, „Round the Galleries No 36”, mps, k. 2-3, AE, Kolekcja M. Żułowski.

44 17 grudnia 1958–07 stycznia 1959, Drian Gallery, Londyn. Wystawa: „Lutka Pink paintings”.

45 29 października–29 listopada 1963, Drian Galleries, Londyn. Pierwotnie miała być do 18 listopada, ale ze względu na zainteresowanie przedłużono jej trwanie. Zob.: *Kronika: Wystawy*, W 1963 nr 45 (919) s. 4; (a.m.), *Wystawa Mariana Bohusza*, DPDŻ, 14.11.1963 s. 3; (t.k.), *Sukces polskiego malarza*, TP 1963 nr 45 s. 4. – tam zdjęcie z wernisażu. Wernisaż z udziałem Ambasadora Edwarda Raczyńskiego i gen. Władysława Andersa. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Bohusz ma rozległą wiedzę malarską, ale to właśnie prowadzi go do pewnego eklektyzmu. Bohusz dysponuje ogromną wirtuozerią techniczną, co także czasem bywa niebezpieczne. Jego figuratywny ekspresjonizm przypomina czasem Soutine’a, choć jego ostatnie martwe natury są znacznie swobodniejsze i bardziej świetliste w kolorze. Najlepsze obrazy Bohusza to kompozycje na tematy biblijne, w których osiąga dużą monumentalność i szczęśliwe uproszczenie formalne. Jest to malarstwo na wskroś humanistyczne i wywołuje duże zainteresowanie w związku z różnymi próbami odrotu od tak zwanej abstrakcji, jakie zauważa się obecnie na Zachodzie”,

patrz: M. Żuławski, „Soutine & Modigliani, Riopelle, Marian Bohusz, Moynihan, Gilian Ayres, Trengove, Merlyn Evans, Anthony Caro”, mps, k. 2, AE, Kolekcja M. Żuławski. Z recenzji Zygmunta Turkiewicza: „Marian Bohusz-Szyszko jest bodajże najbardziej znanym malarzem wśród Polonii londyńskiej. Jego wszechstronna i nieustrudzona działalność artystyczna zjednała mu zastępy entuzjastów i stworzyła zapalczywą opozycję. W tym czasie, kiedy Marian odkrył dla siebie swoją wybuchowo ekspresyjną formę wypowiedzi, ekspresyjny abstrakcjonizm był mało znany na terenie Londynu, a obrazy Bohusza już wtedy posiadały te wszystkie elementy plastyczne, które później, z zalewem abstrakcyjnego malarstwa, miały się stać tak ważne w plastyce. Tylko że ten polski malarz nigdy nie zadowalał się czystą abstrakcją. Jemu forma abstrakcyjna służyła do wyrażania pewnych metafizycznych treści religijnych, które najwymowniej zostały zrealizowane w niesamowitej i przedziwnej kompozycji ‘Siedmiu archaniołów’. [...] Malowanie jest dla niego aktem uczuciowym raczej niż zimną kalkulacją – pochłonięty pasją malowania jest całkowicie zdany na intuicję i instynkt. Długa kontemplacja, stałe sprawdzanie wrażenia, zmuszają go do ciągłego powracania do obrazu i budowania i nawarstwiania powierzchni aż do jej kompletnego nasycenia barwnego. Jedyne w szkicach widzimy bezpośredniość wypowiedzi zrealizowanych gwałtowną pasją i niebывалą energią. Dla malarza poddanie się dyscyplinie dwuwymiarowości płótna zadecydowało o zasadzie budowania obrazu płamą barwną, równoległą do płaszczyzny obrazu. Od tej zasady Bohusz nigdy nie odstąpił. Jego kompozycje ujęte w dyscyplinę i rytm, którego nie można ‘zrobić’, ani uplanować, ani wyprowadzić z żadnej estetycznej doktryny, posiadają swobodę i spontaniczność; to wrażenie potęguje jeszcze technika malowania, bezpośrednia, energiczna i bez cienia elegancji. [...] W światłoburczym pochodzie sztuki abstrakcyjnej Bohusz nie bierze udziału, mimo że abstrakcja nie jest mu obca”, patrz: Z. Turkiewicz, *Wystawy polskie w Londynie*, K 1963 nr 11 (193) s. 126–127.

46 31 grudnia 1964–07 lutego 1965, Tate Gallery, Londyn. Wystawa „The Peggy Guggenheim Collection”.

47 06-26 stycznia 1965, Drian Galleries, Londyn. „Drian Artists 1965”. Recenzent „New York Herald Tribune” napisał: „For 1965 Mme Nalecz has surpassed herself. This is probably the best the gallery has achieved for this rather awesome event (166 works are catalogued)”, patrz: S. Williams, *Microcosm of Past Twenty Years In Art. World on View in London*, New York Herald Tribune (Europ. Ed.) 1965, Jan. 12, s. 5. Z recenzji Z. Turkiewicza: „Sheldon Williams omawia w paryskim wydaniu ‘Herald Tribune’ (24 listopada 1964) imprezę pod nazwą *Drian Artist 1965*. ‘100 artystów – pisze on – bierze udział w tej dorocznej antologii Drian Gallery. Tutaj Pani Nałęcz przeszła sama siebie. Jest to prawdopodobnie najlepsze osiągnięcie Galerii w tego rodzaju bardzo trudnych i ryzykownych przedsięwzięciach. Setka prac została skatalogowana. Wielkie płótna Topolskiego, Lacasse’a, Portwaya, Tate i Naviasky dominują dolne sale Galerii. Topolski robi wrażenie, że wreszcie wyzwolił się od wpływu karykatury. Lacasse i Portway są specjalnie imponujący – po czym zapory wodne ustępują. Naprawdę można tutaj zobaczyć wyraźnie mikrokosmos całego ruchu sztuki współczesnej ostatnich dwudziestu lat, rozsianych jak konfetti milionerów po różnych salach. Szereg glamorous nazwisk: Agam, Turkiewicz, Bowen, Shettini, Clemente, Paulozzi itd”, patrz: Z. Turkiewicz, *Wystawy londyńskie*, K 1965 nr 4 (210) s. 125–133.

48 A. Drwęska wspomina o tej wystawie w: A. Drwęska, *Notatki o polskich malarzach*, DPDŻ, 29.09.1966 s. 7.

49 04-28 października 1966, Drian Galleries. „Group H: a booklet issued at the time of its thirty-sixth exhibition held at the Drian Galleries”.

50 06 stycznia–06 marca 1966, Royal Academy of Arts, Londyn. Wystawa „Pierre Bonnard, 1867–1947”.

51 01(?)–20 kwietnia 1968, Biblioteka Polska, Londyn. Inf. o wystawie, zob.: [Ogłoszenie], DPDŻ, 25.04.1968.

52 07 kwietnia 1968, Polska YMCA, Londyn. Sześć z tych rysunków reprodukowały „Wiadomości” w recenzji Wojciecha Gniatczyńskiego. Były to: „Zmaganie”; „Leda i łabędź”; „Konik i kwiat”; „Mój syn”; „Konie”; „Rumak”. „Piętnaście plasz Sukiennickiej ma wszystkie wartości autentycznego rysunku. Z malarstwem Haliny Sukiennickiej zetknąłem się po raz pierwszy piętnaście lat temu i mogę stwierdzić, że kreska rysunków jej nowej teki jest znaleziona ręką rozwiniętej i głębokiej malarki.” — W. Gniatczyński, *Na marginesie „Czarnego i białego”*, W 1968 nr 25 (1160) s. 4–5. W Polskiej YMCA odbył się pokaz teki na tle oryginalnych rysunków. Wystawę i rysunki omówił prof. Marian Bohusz-Szyszek, zwracając uwagę na duże wartości rysunków Sukiennickiej, która przed wojną była prawnikiem, a obecnie zdobyła sobie poczesne miejsce wśród malarzy polskich w Anglii. Na wystawie honory domu pełnił marszałek B. Podoski, ponieważ teka ukazała się pod egidą Społeczności Akademickiej U.S.B. — [Ogłoszenie], DPDŻ, 5.04.1968; S. Legeżyński, „Czarne i białe”, DPDŻ, 27.05.1968 s. 3.

53 02 kwietnia–10 maja 1968, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa „Caziela: (exhibition of paintings & drawings)” — 15 abstrakcyjnych prac olejnych i 15 rysunków Caziela (Kazimierza Zielenkiewicza) — *W polskich galeriach Paryża i Londynu*, W 1968 nr 14 (1149) s. 3; *Caziela w Galerii Grabowskiego*, DPDŻ, 11.04.1968 s. 3. Z recenzji Stanisława Frenkla: „Caziela do niedawna malował w stylu analitycznego kubizmu, ustalonego przez Braque’a i Picassa w latach 1907–1909. [...] w ciągu ostatnich dwóch lat urzekł rozległy widnokrąg orfizmu, odmiany kubizmu, której głównym przedstawicielem był Robert Delaunay [...]. Błędem byłoby doszukiwać się w twórczości Caziela walorów dekoracyjnych [...] bo sztuka ta jest na wskroś przestrzenna, a niewinna biel, pozornie neutralna i trzecioplanowa, w rzeczywistości odgrywa rolę strukturalną i przez to stanowi czynnik pierwszoplanowy. Twórczość Caziela jest prawdziwie abstrakcyjna, ponieważ odrywa się od świata zjawisk, od efemerycznego dramatu nietrwałych substancji, a koncentruje się na podstawowej logistyce form plastycznych,” — zob.: S. Frenkiel, *Nowe obrazy Caziela*, W 1968 nr 18 (1153) s. 6.

54 01(?)–26 kwietnia 1968, The Guild Church of All Hallows on the Wall, Londyn. Wystawę otworzył Lord Mayor Londynu. Wystawie towarzyszył katalog, — patrz: *Krajobrazy w kościele w City*, DPDŻ, 11.04.1968 s. 3.

55 23 kwietnia–18 maja 1968, Leicester Galleries, Londyn. „Exhibition of paintings”.

56 21/22 maja–14 czerwca 1968, Grabowski Gallery, Londyn. Recenzje również w: *Wystawa w Galerii Grabowskiego*, DPDŻ, 21.05.1968 s. 3; *Fotorama 1968* nr 74/75 s. 21; S. Frenkiel, *Czapski*, W 1968 nr 24 (1159) s. 5 i 6.; *Wernisaż wystawy Józefa Czapskiego*, DPDŻ, 23.05.1968 s. 3.; M. Bohusz-Szyszek, *Wystawa obrazów Józefa Czapskiego*, TP 8.06.1968 s. 6–7.

57 03 maja–02 czerwca 1968, Musee National d’Art Moderne, Paryż. Wystawa „Hayden: soixante ans de peinture, 1908–1968”

58 Maj–czerwiec 1968, Waddington Gallery, Londyn. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Tym razem są to maleńkie gwasze — przeważnie pejzaże. Skromność ich wymiarów i techniki w niczym nie umniejsza ich niezwyklej powagi. Są to przedziwnie zobaczone pola, wzgórze i jeziora — malowane zupełnie prościutko i komponowane w jednej płaszczyźnie na sposób właściwie abstrakcyjny.

A jednak Hayden tworzy przestrzeń trójwymiarową, bo prosto, czysto położone, a wyszukane w kolorze formy układają się w taki sposób, że powstaje pomiędzy nimi przestrzeń. Obraz ma równocześnie płaskość płótna i głębokość natury. Może być zarówno wzięty za abstrakcyjny wzór kolorowy, jak i za przedstawienie rzeczywistego krajobrazu. Gwasze Haydena są wyjątkowo trafne w jednym i w drugim sensie", — zob.: M. Żuławski, *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem*. Kraków 1976.

59 Połowa maja 1968, Cassel Gallery, Londyn. Inf. O wystawie w: *Jawnuta, Ostatni łam*, W 1968 nr 25 (1160) s. 6; *Wystawa satyr rysunkowych*, DPDŻ, 16.05.1968 s. 3.

60 18 czerwca–28 września 1968, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa „100th Exhibition” z udziałem artystów współpracujących z Grabowskim wcześniej: Malvyn Baldwin, Anthony Benjamin, Frank Bearland, Tadek Beutlich, Oliver Bevan, Derek Boshier, Frank Bowling, Michael Chilton, Brian Crouch, Michael Davidson, Frank Dolphin, Jules De Goede, Wojciech Fangor, Stanisław Frenkiel, Don Hefferon, Zbigniew Gostomski, David Hockney, Tom Hudson, Douglas Jeal, Tess Jaray, Michael Kidner, Edward Krasiński, Lois Matcham, Robert O'Brien, Neskovic Predrag, Michael Sandle, Wojciech Siudmak, Terry Setch, Christine Smith, Jeffrey Steele, Henryk Stażewski, Neil Stocker, William Tucker, Marc Vaux, Brian Wall, Brian Yale, — patrz: *100th Exhibition. Grabowski Gallery* [katalog]. London 1968, [16] p.; *Fotorama 1968* nr 74–75 s. 21; *Zaproszenie* — Archiwum Emigracji. Wg informacji w „Orle Białym”, na wystawie znalazły się także prace: Czapskiego, Bohusza-Szyszko, Ilnickiego i Turkiewicza (z emigracji) oraz Dominika i Zielińskiego (z Kraju), — patrz: J. Ostr., *Notatnik kulturalny*, OB 1968 nr 51 (1198), październik, s. 34; (zkn), *Jubileuszowa wystawa Galerii Grabowskiego*, DPDŻ, 26.06.1968 s. 4.; C. Węgrowski, *Setna wystawa*, DPDŻ, 2.07.1968 s. 3.

61 07–31 stycznia 1973, Drian Galleries, Londyn. „Marian Bohusz: golden jubilee exhibition”. Wystawa pod protektoratem J.E. Ambasadora Edwarda Raczyńskiego.

62 M. Bohusz-Szyszko nie ukończył Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Patrz: K. Moskała, M.A. Supruniuk, *Mariana Bohusza-Szyszko mówienie i pisanie o sztuce*, w: M. Bohusz-Szyszko, „*O sztuce*” i inne eseje, Toruń 2018, s. 10-15.

63 07 stycznia–15 lutego 1975, Grabowski Gallery, Londyn. Z recenzji S. Frenkla: „Wystawa Janiny Baranowskiej w Galerii Grabowskiego jest ewenementem, do którego przywykliśmy [...]. Baranowska jest malarką niezwykle płodną o nadludzkiej pracowitości. Obdarzona jest wyobraźnią, która ciągle produkuje nowe wizerunki zrodzone z marzeń, wspomnień i kombinacji formalnych wykwitających w niepowtarzalnych wariacjach: czasem są to kapryśne przywidzenia, czasem kalambury, czy też montaż realistyczne obserwowanych figur rozpiętych na geometrycznej osnowie — niby przypadkowo, jakby nigdy nic, a w gruncie rzeczy mądrze przemyślane i skomponowane według prawideł klasycznego malarstwa. [...] Baranowska od dwudziestu lat wystawia w Londynie, w Niemczech, Krakowie, w Poznaniu i w Lyonie, a regularnie w dwuletnich odstępach w Galerii Grabowskiego, na dorocznych wystawach Zrzeszenia Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii czy też okazyjnych „Women International” [...]. W obecnej wystawie obejmującej twórczość ostatnich dwu lat, twórczość przebogata ilościowo i uderzającą gatunkowo, widoczna jest zmiana stylistyczna, która zaszła bardzo stopniowo i niepostrzeżenie. Baranowska należała zawsze do ogólnego nurtu psychologicznego malarstwa romantycznego o akcencie lirycznym [...]. Kolorystyczna idiomatyka Baranowskiej unika szarości i obywa się prawie bez czerni. Dominują kolory: zielony, niebieski, fiolet i pomarańczowy, kolory pochodne z mieszaniny barw pierwotnych”, — patrz: S. Frenkiel, *Malarstwo Baranowskiej*, W 1975 nr 12 (1512) s. 3.

64 28 lipca–20 sierpnia 1977, Royal Festival Hall, Londyn. Wystawa „Władysław Hasiór: sculptures, banners and assemblages”.

65 Listopad 1982, Lyric Theatre, Londyn. Z okazji piątej rocznicy powstania instytucji RONA (Rejestr Naiwnych Artystów) przygotowana została wystawa „Najlepsi brytyjscy malarze naiwni”. Na wystawie pokazano obrazy Halny Korn. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Na pierwszy rzut oka, także poznaje się obrazy Halinki. Zaczęła malować tak jak Brown jako dorosła osoba. Z zawodu śpiewaczka. Ale któregoś dnia nie mogła – jak potem mówiła – się powstrzymać i na szafie mojej pracowni namalowała Adama i Ewę. Nagie wydłużone postacie przypominały akty Cranacha. Byłem zachwycony. Od tego czasu nie przestawała malować. Potem także zaczęła rzeźbić i pisać. We wstępie do katalogu jej pośmiertnej wystawy znany krytyk, Victor Musgrave, napisał między innymi: ‘W przeciwieństwie do wielu innych naiwnych malarzy postacie na obrazach Haliny Korn nie są sztywne ale raczej wiotkie. Bardzo ludzkie, bardzo bezbronne [...] Halina Korn miała niezawodne zrozumienie kompozycji, poparte zupełnie wyjątkowym poczuciem koloru. Malowała i rzeźbiła wyłącznie z pamięci, a jednak gesty postaci są tak żywe i przekonujące, że aż dech zapiera’. [...] Zgadzam się z Victorem Musgravem. Naiwni artyści są narzędziem w ręku nieznanymi sił. Kierują się instynktem, a nie rozumem – i dlatego nigdy się nie mylą”, – patrz: M. Żuławski, „Naive Artists’ Exhibition”, mps, k. 4-5, AE, Kolekcja M. Żuławski.

66 03-24 listopada 1982, Ben Uri Art Gallery, Londyn. Wystawy: „Marek Żuławski: paintings of Israel and screenprints” i „Chaim Stephenson: sculpture”.

67 07-12 listopada 1982, Galeria POSK, Londyn. „Obrazy – oleje, akwarele, rysunki, reprezentują różne kierunki, wszystkie są jednak rzetelne i jasno przemawiające. Wiele w nich pogody i ciepła, a i dramatu, jak np. w przejmujących rysunkach z obozów w Rosji. Prześliczne, misterne głowy starych Żydów – przywodzą na myśl Rembrandta i proszą się o porwanie ich (drogą kupna naturalnie) do domu”, – patrz: Obserwator, *Wystawa S. Mikuły w POSK-u i wieczór poezji W. Strzałkowskiego w „Ognisku”*, TP 1982 nr 47 s. 16; *Wiadomości POSK* 1983 nr 31 s. 64.

68 Marzec?–kwiecień?, Bloomsbury Gallery; University of Londyn Institute of Education, Art Department, Londyn. Wystawa „Peter Potworowski, 1898-1962”. Introduction Adrian Heath; text by Irena Moderska; Organised with Polish Cultural Institute. Z tekstu Stanisława Frenkla: „Był kolorystą o niezmiernej subtelności w ramach tematyki intymizmu, dotyczącej bezpośredniego otoczenia, życia prywatnego, aktu, wnętrza, martwych natur i miejscowego krajobrazu. Skromność w doborze tematu była pozorna i w sposób paradoksalny ukazuje potęgę wyobraźni i wspinały zasięg koloru. Obrazy malowane z pozorną niedbałością, jakby od niechcenia, przecierane subtelnie; kolor na kolorze ślizga się jak gdyby pianista wierzchem dłoni przejechał po klawiaturze, a intensywność barwy i tonów dźwięczy wszystkimi instrumentami malarskiej orkiestry. Podróżował niemało, a motywy obrazów obejmują prócz Polski i Anglii również Włochy i Hiszpanię. Różnorodność ich jest niezwykła, choć poddana wspólnemu mianownikowi mocno określonej osobowości twórczej Potworowskiego. Wiedział, do czego dąży w malarstwie, a czynił to z delikatnością i umiarem, bez ekspresji, ironii i napastliwości. Technika i wrażliwością zbliżył malarstwo do muzyki, a twórczość jego duchem bliska jest utworom Szymanowskiego czy Debussy’ego, albowiem intensywność barw o bliskim pokrewieństwie waloru osiąga nerwowe napięcie optycznych niepewności. Forma traktowana od niechcenia: akt kobiecy jak szmaciana kukielka nie mniej wyzywająca niż kapa na łóżku, – patrz: S. Frenkiel, *Malarstwo Piotra Potworowskiego (1898-1962)*, TP, 3.03.1984 s. 8.

69 05–21 czerwca 1984, Drian Galleries, Londyn. „Exhibition of sculpture, by George Stocki”.

70 Wrzesień/ październik 1985, Centaur Gallery, Londyn.

71 08–30 listopada 1985, Jablonski Gallery, Londyn. Wystawa „Paintings by Stanislaw Frenkiel, Peter MacKarell: sculptures by Annette Rowdon”.

72 20 lutego–08 marca 1986, Drian Galleries, Londyn. „Exhibition of paintings by Halina Sukiennicka”.

73 Lipiec–sierpień 1990, Woburn Gallery, Woburn. Wystawa „Reflections”. Z recenzji S. Frenkla: „Baranowska pozostała wierna swemu półfiguratywnemu stylowi, gdzie postacie ludzi czy zwierząt przeniknięte są rusztowaniem regularnych układów płaszczyzn kolorystycznych, jak gdyby niezależnym systemem współrzędnych, które krzyżują płaszczyznę obrazu. Postacie mają neutralne, naturalistyczne kontury ogólnie zarysowane i przypominają odbicia szyb wystawowych, w których przedmioty za szkłem mieszają się z zewnętrznym światłem ulicy, stwarzając dwuznaczną przestrzeń malarską. Za malarstwem tym nie kryje się żadna doktryna ani teoria przestrzeni. Dla Baranowskiej każdy obraz jest przygodą koloru opiewającą radości życia codziennego”, – zob.: S. Frenkiel, *Wystawy Polek*, DPDŻ, 26.07.1990 s. 5.

74 *Jewish Art. An illustrated history*, edited by Cecil Roth. Londyn: W.H.Allen, 1961.

75 29 marca–22 kwietnia 1966, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa warszawskiego grafika Wojciecha Fangora. Artysta w czasie pobytu w Wielkiej Brytanii prowadził wykłady w londyńskiej Bath Academy of Art. Z recenzji Zygmunta Turkiewicza: „Każde koło namalowane przez Fangora, każdy jego kwadrat jest zamiarem malowania kwadratu czy koła szczególnego, które by mogły egzystować jedynie w specyficznych warunkach i w takim a nie innym układzie. Ale te koncentrycznie ustawione koła nie byłyby niczym nowym jak powtórzeniem odkryć Rothko czy Jasper Johnsa, gdyby nie mały krok naprzód jaki uczynił Fangor, dodając do swoich kół i kwadratów pewien szczegół z dziedziny złudzeń optycznych, który działał, że jego kwadraty i koła raptem ożyły. Tracą one swoją statyczność i wibrują w oczach, stwarzając wrażenie promieniowania, które wprost atakuje widza powodując zawrót głowy. [...] Ten specyficzny gatunek iluzji jest zagadnieniem, które w tej chwili pasjonuje Fangora. Temu celowi jest tutaj podporządkowane wszystko. [...] Ten pokaz zaskakuje nowością eksperymentu i bezczelnością zagadnienia; niemniej jednak posiada pewne elementy nudy i monotonii, jakiejś mechanicznej perfekcji – precyzji bez widoków na dalszy rozwój idei, która skazana jest z góry na doskonałość”, – zob.: *Wystawa Wojciecha Fangora*, Biuletyn Prasowy „Polonia” (Warszawa) 1966 nr 51 s. 15; Z. Turkiewicz, *Plastyka*, K 1966 nr 6 (224) s. 140-141.

76 20 kwietnia–20 maja 1966, Grabowski Gallery, Londyn. Pierwsza w Wielkiej Brytanii wystawa obrazów Caziela (Kazimierza Zielenkiewicza) – artysty polskiego z Francji. Caziela wystawił 30 obrazów olejnych oraz 20 gwaszów i rysunków. Z recenzji Z. Turkiewicza: „Sztuka Caziela opanowana, o dużym smaku, wiąże się organicznie z l’Ecole de Paris. Sztuka abstrakcyjna we Francji posiada głębsze korzenie niż w Ameryce. Rozwija się konsekwentnie z kubizmem, który Gris doprowadził do formalistycznej syntezy, modyfikując przedmiot w obrazie do granic nierozpoznawalności, a także wprowadzając do kompozycji formy koloru, jako element czysto abstrakcyjny. W ten sposób związek pomiędzy formami natury i wolą jej przedstawienia rozluźnił się, dając pole do działania spekulatywnego, które doprowadziło do czystej abstrakcji. Ta gałąź abstrakcji nie jest zaczynaniem malarstwa od początku, lecz jest jak gdyby logiczną jego ewolucją, zachowując wszystkie jego wartości este-

tyczne, jak gatunek koloru, rytmy, masy barw i rozumienie kompozycji. Szlachetność kolorytu obrazów Caziela, mistrzowska technika malowania, doskonale zbalansowane rytmiczne kompozycje i urzekająca materia malarska wykazują nie tylko duchowe pokrewieństwo tego malarza ze sztuką Braque'a, pomimo zasadniczych różnic, ale stawiają go w szeregu najwybitniejszych plastyków, pracujących dzisiaj w Paryżu. [...] Gwasze Caziela reprezentują inny świat. Ich koloryt jest lżejszy, bardziej nieoczekiwany, nowy, kolory różowawo-perłowe, niebieskawo szare, szaro-żółtawe, dają poetycko liryczne tło dla luźnych form, prawie graficznych, położonych z umiarem na płaszczyźnie kompozycji po to tylko, aby zatrzymać uwagę widza na dłużej przy obrazie, aby malarska treść kompozycji miała czas dotrzeć do wrażliwości widza". Po wystawie Caziela podjął decyzję o pozostaniu w Anglii, – zob.: *Wystawa polonijnego artysty*, Biuletyn Prasowy „Polonia” (Warszawa) 1966 nr 52 s. 11; Z. Turkiewicz, *Plastyka*, K 1966 nr 6 (224) s. 142-143.

77 Marzec 1957, Polska YMCA, Londyn. II Światowa Wystawa Fotografii Polskiej na Obczyźnie. Ta sama wystawa pokazana została w Paryżu 12-24.08.1957 w Centrum Międzynarodowym. Zob.: Biuletyn. Stowarzyszenie Fotografików Polskich – Polska YMCA, Londyn [1959] nr 1 s. 25; B. Lesiecki, *Od kolebki...*, tamże, s. 21.

78 30 marca-31 sierpnia 1940, National Gallery, Londyn. Wystawa: „British painting since Whistler”.

79 5/6-30 maja 1942, R.B.A. Galleries, Suffolk Street, Pall Mall, Londyn. Wystawa sztuki artystów Krajów Sprzymierzonych – *Exhibition of Works by Allied Artists* – zorganizowana przez British Council i Council for the Encouragement of Music and the Arts (C.E.M.A.), z udziałem polskich kuratorów: Marka Żuławskiego i Oktawiana Jastrzębskiego. Wystawa pokazywana była wcześniej w Szkocji. Powiększona i uzupełniona o nowe obiekty, których nie było w Edynburgu, Glasgow i innych miastach szkockich w 1941 roku. Po wymianie i uzupełnieniu, polskich obrazów, rysunków i rzeźb zostało na wystawie 76 na ogólną liczbę 230. Przygotowany został także nowy katalog, z nowymi reprodukcjami. Wystawę otworzył brytyjski minister oświaty Butler, w obecności dyrektora British Council – Sir Malcolma Robertsona. Z recenzji w „Dzienniku Polskim”: „Płótna, rysunki i rzeźby artystów polskich zajmują poczesne miejsce na wystawie i ściągają ogólną uwagę. Sporo tych obrazów znamy już z wystawy artystów wojskowych w National Gallery, poznajemy również nazwiska artystów. Niektórzy wystąpili z nowymi pracami., zauważyliśmy wyborne akwarele Jastrzębskiego, pełne romantyzmu widoki Edynburga Ruskowskiego i Turyna, nowy, nieco Lenzowski portret Żywa, interesujące wnętrza Marsa i Natansona... Spośród rysunków „Kominy” Faczyńskiego i jego świetny szkic kobiety nad albumem [...] pamiętamy płótna Hima, Kanelby, Kańskiego, Kossowskiego, Lewitta tak bardzo różne, lecz napiętnowane jakby wspólną jakąś cechą. Ogólną sensację wywołały trzy rysunki z Rosji Topolskiego. Typy naszych ochotników i żołnierze witających kolegę przybyłego z Anglii, wymowne są tchnącym grozą rozmachem. Przejaskrawiony realizm osiąga cel, patrząc na tych ludzi, czujemy, że przerosli nas o głowę, ich potężny śmiech jest wyzwaniem. [...] Rewolucyjny Henryk Gotlib narzuca się w dwóch krajobrazach śmiałością wizji. [...] Bliższy wydaje się Żuławski wabiący nas fiołkowym odbłaskiem damskiego kapelusza w przeszłość, w której harmonia barw i kształtów zdawała się nieodzownym warunkiem naszej szczęśliwości. [...] Akwarele Konarskiej-Słonimskiej przedstawiające zakątki Londynu wydają się obmyte rosą wiosenną. Są lekkie, czyste, pełne talentu i wdzięku. Tadeusz Koper, Zofia Kruszelnicka-Langowska i Jerzy Stocki-Sosnowski przedstawiają polską rzeźbę znakomicie, lecz gdzież są Henelt i Szwarz?”. Wystawa



cieszyła się zainteresowaniem prasy brytyjskiej, – zob.: *Exhibition of Works by Allied Artists, R.B.A.Galleries, Suffolk Street, Pall Mall, Lonon, S.W., May 6th to May 30th, 1942. catalogue*, 24, [20] p.; [T.Jeleńska] Jel., *Wystawa Sprzymierzonych*, DP 1942 nr 564 s. 3.

80 8–31 marca 1943, Royal Society of British Artists, Suffolk Gallery, Suffolk Street, Londyn. Wystawa „Poland”, która wcześniej pokazywana była w Glasgow, Leeds i Cardiff. Wystawa, jak czytamy w ogłoszeniu, dawała „plastyczny obraz Polski, jej roli, dokonań i możliwości”. Uroczystego otwarcia dokonał ambasador Edward Raczyński, przemówienie wygłosił Lord Snell, Prezydent Bristish Council. Wśród gości znaleźli się Stanisław Mikołajczyk, gen. Marian Kukiel i Stanisław Stroński. Organizatorami wystawy byli Wojciech Jastrzębowski oraz Tadeusz Lipski; za dział malarstwa odpowiedzialny był Józef Natanson. Wystawa składała się z plansz, papierowych makiet i rzeźb oraz opisów – „w papierowych ramach mała ilustrowana encyklopedia polska” – a także oryginalnych dzieł sztuki, pomieszczonych w sześciu salach Galerii. Wśród pokazanych prac artystycznych znalazły się rysunki Feliksa Topolskiego – postaci polskich żołnierzy – oraz rzeźba Tadeusza Kopera „Polska”, – zob.: *Prowadźcie przyjaciół i znajomych...*, PW 1943 nr 11 s. 8; *Otwarcie Wystawy „Poland” w Londynie*, DP 1943 nr 817 s. 3; *Wystawa „Poland” w Londynie*, DŻ 1943 nr 791 (09.03.1943) s. 4.

81 Sierpień–8 września 1943, Ognisko Polskie, 45 Belgrave Sq., Londyn, – patrz: [Zwiedź wystawę], DP 1943 nr 952 s. 4.

82 Więcej nt. tych wystaw: J. Krasnodębska, *Halina Korn-Żuławska (1902–1978): katalog prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu*, Toruń 2017, s. 7–29; K. Moskała, „Między łękiem a sztuką. Kobieta w twórczości Haliny Korn-Żuławskiej”, *Archiwum Emigracji. Studia, Szkice, Dokumenty* 2014 z. 20–21 s. 364–387.

83 Wystawa indywidualna: wrzesień 1964, Traverse Theatre Gallery, Traverse Theatre Club, Edynburg.

84 5 marca–5 kwietnia 1964, Cassel Gallery, 8a Thurloe Place, Londyn. „Exhibition of paintings”. Dwie wystawy równocześnie w galerii Cassel. Ekspozycja około 20 akwarel Aleksandra Lajzena pn. „Konie” oraz 42 „Akty kobiece” (32 oleje i 10 rysunków) Tymona Niesiołowskiego z Polski. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Tymon Niesiołowski, którego wystawa odbywa się teraz w nowo otwartej Cassel Gallery w Londynie, urodził się w roku 1882–gim i jest profesorem malarstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Całe życie wierny był swej wizji prostej i pogodnej. Nie przeżywał żadnych wstrząsów, ‘okresów’ czy przemian. Jego malarstwo wywodzi się w prostej linii z renesansowego fresku. Ale z latami, które mijały na ciągłej, uporczywej pracy, Tymon wyrobił sobie własny styl tak szczerzy i naturalny jak uśmiech czy charakter pisma. Nie ma w jego obrazach żadnego dramatu, żadnego ekspresjonizmu [...]. Jest czysta, zmysłowa radość w jego śmiałym konturem obrysowanych formach, które zaobserwowane w naturze, przefiltrowane przez oko, stają się w interpretacji Tymona Niesiołowskiego czystym malarstwem o płaskim założeniu i spontanicznym charakterze, co zdumiewa u człowieka, dźwigającego dziewiąty krzyżyk na barkach”. Z prasy: „[...] Niesiołowski ograniczą się do aktów, wpływ Matisse’a zdaje się dominować na całej wystawie i z trudnością człowiek doszukuje się elementów charakterystycznych dla artysty”. „Wystawa Niesiołowskiego jest niewątpliwie najnowszym pokazem, jaki dotąd widzieliśmy w tej nowej galerii polskiej”. Zob.: D. Wojtasińska, *Głosy na temat... Wypowiedzi profesorów Uniwersytetów Mikołaja Kopernika na podstawie Archiwum Dokumentów Fonicznych Polskiego Radia Pomorza i Kujaw*, Toruń 2015 s. 211–13 (rozmowa z Tymonem Niesiołowskim); *Kronika, Wystawy*, W 1964 nr 11 (937) s. 6; (tk), *Dziewczęta i konie*, DPDŻ, 28.03.1964

s. 3; M. Żuławski, „Tymon Niesiołowski, Halina Korn, Henri Hayden, Robin Denny, Kit Barker, Klaus Geissler”, mps, k. 1-2, AE, Kolekcja M. Żuławski; *Polskie wystawy w Londynie*, Kr 1964 nr 12-13 (70-71) s. 2; M. Bohusz-Szysko, *Wystawy, które należy zwiedzić*, TP, 14.03.1964 s. 8.

85 Tadeusz Koper otrzymał na międzynarodowym „biennale” szwajcarskim malarstwa i rzeźby w Genewie w 1963 roku, odbywającym się w przeciwieństwie do „biennale” weneckiego, w latach nieparzystych, pierwszą nagrodę, Prix Château de la Sarraz, za rzeźbę.

86 06 stycznia–22 lutego 1964, Grabowski Gallery, 1964, Londyn. „Dwa światy”. Swoje prace zaprezentowali: Roman Owidzki, Barbara Pniewska, Edward Krasiński, Zbigniew Makowski, Zbigniew Gostomski, Stanisław Frenkiel (trzy oleje), Janina Baranowska (dwa oleje) i Marek Łączyński (pięć olejów). W recenzji zauważono: „O ile sztuka artystów krajowych daje wyraz chłodnemu, beznamiętnemu intelektowi, o tyle obrazy artystów z Londynu zawierają elementy zmiany, ruchu, a nawet fermentu. Polegają raczej na kolorze i fakturze malarskiej niż na nowatorstwie materiałowym. [...] Wystawa pozostawia po sobie miłe wrażenie pięknego wnętrza, estetycznie zawieszonych dekoracyjnymi obrazami ilustrującymi dwa kierunki współczesnej sztuki polskiej”. W „Wiadomościach” reprodukcja pracy S. Frenkla „Laokoon”. Z recenzji Tamary Karren w „Tygodniu Polskim”: „Czy jest to tylko dziwny zbieg okoliczności, że artyści pochodzący z krajów totalizmów o tak różnych kolorach znajdują ucieczkę w takich samych formach artystycznych, w tak podobnej antytezie wszelkiej propagandy, szukając wyrazu w intelektualnym wyłączeniu i logicznej spekulacji? Wydaje mi się, że przy pełnym zrozumieniu wewnętrznej potrzeby tego rodzaju wypowiedzi — jest to forma malarska (o ile można nazwać to malarstwem, a nie np. ‘plastyką przestrzenną’), pozostawiająca przeciętnego widza chłodnym i wewnętrznie niezaangażowanym. Nie oznacza to jednak, że jest on pozbawiony wszelkich doznań estetycznych, jak na przykład w obrazach szarejrytmiki Gostomskiego, czy w emanujących archaicznym nastrojem poszukiwaniach Makowskiego. W przeciwstawieniu do grupy warszawskiej trzech malarzy z Londynu — Janina Baranowska, Stanisław Frenkiel i Marek Łączyński — są wyrazicielami sztuki pozbawionej doktrynerstwa, subiektywnej, a nawet despotycznej, a mimo to, a może właśnie dlatego lepiej odzwierciedlającej niewymierność świata ludzkich doznań, niż pseudonaukowe poszukiwania w świecie materii. Jest to — powtarzając słowa ze wstępu programu — ‘badanie przynoszące wzbogaconą świadomość ruchu i postępu, osiągniętego raczej poprzez czas niż przez przestrzeń’. Młodzi artyści londyńscy, wychowani malarsko w tym kraju, uniknęli zarówno kastrujących wpływów socrealizmu, jak i otępiającego wrażliwość ‘dekoracyjnego’ impresjonizmu. Ich walka jest walką przeciw pustej estetyce oraz szablonowi niedopowiedzeń i wymigiwań twórczych. Jak malarzy z Polski cechuje opóźnione nadążanie za Zachodem i rozpierająca dumą i radością, że mogą dziś w ten sposób przebić się przez „żelazną kurtynę”, tak trzech artystów z Londynu odznacza się całkowitym oderwaniem od jakichkolwiek wpływów etnicznych i pogardą dla wszelkich ‘podążań’ — My nie podążamy za Zachodem — powiedział jeden z londyńskich uczestników wystawy. — My nim jesteśmy. Oprócz omówionych merytorycznych różnic pomiędzy światem malarzy z Polski a światem polskich malarzy mieszkających i tworzących w Londynie — jest jedna rzucająca się w oczy różnica. Jest nią Kolor”, — zob.: *Two Worlds. Grabowski Gallery, January 6th — February 22nd 1964*. [Catalogue]. [London 1963], [12] p.; J. W., *Nowa wystawa u Grabowskiego*, Kronika 1964 nr 3 (61) s. 2, il.; T. Karren, „Dwa światy” w *Galerii Grabowskiego*, TP 1964 nr 4 s. 6-7.

87 Marian Bohusz-Szyszek nie pracował na USB w Wilnie. Patrz p. 62.

88 Kongres Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie odbył się w dniach 5–12.09.1970 r. w Londynie.

89 9–12 września 1970, Imperial College, Exhibition Rd, Londyn. Wystawa *Contemporary Art by Polish Artists Abroad* („Polska Sztuka Współczesna na Obczyźnie”), z okazji Kongresu Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie, zorganizowana przez Sekcję Sztuk Plastycznych POSK. Udział w wystawie wzięło ponad 50 osób, w tym głównie wychowankowie Szkoły Mariana Bohusza-Szyszko: Tadeusz Babicz, Karol Badura, Janina Baranowska, Tadeusz Beutlich, Andrzej Bobrowski, Marian Bohusz-Szyszek, Karolina Borchardt, Józef Czapski, Krystyna Czelny, Stanisław Dobroniak, Antoni Dobrowolski, Barbara Domańska, Kazimierz Dźwиг, Stanisław Frenkiel, Irena Fusek-Forosiewicz, Władysław Fusek-Forosiewicz, Danuta Głuchowska, Andrzej Grabowski, Henryk Gotlib, Ewa Ilnicka, Irena Jakubowska, Andrzej Jakubowski, Olga Karczewska, Eustachy Kloś, Adam Kossowski, Marian Kościalkowski, Kinga Kozera, Mieczysław Lurczyński, Roland Łubieński-Wentworth, Michał Makowski, Halina Korn, Halina Martin, Halima Nałęcz, Leon Piesowocki, Józef Piwowar, Anna Przyłęcka, Stanisław Reychan, Maria Rogoyska, Zdzisław Ruszkowski, Stasia Stachowicz, Stefan Stachowicz, Jerzy Stocki, Halina Sukiennicka, Władysław Szomański, Tadeusz Terlecki, Zygmunt Turkiewicz, Helena Wawrzekiewiczowa, Tadeusz Wąs, Aleksander Werner, Stanisława Witorzeniec, Tadeusz Zieliński, Tadeusz Znicz-Muszyński, – zob.: List H. Sukiennickiej do instytucji emigracyjnych z 17 sierpnia 1970 r., k. [2]. Archiwum Emigracji; *Stanisław Frenkiel Retrospective Exhibition of Paintings 1947–1983*. London 1983 pp. [11].

90 Wystawa malarstwa Picassa i Matisa wcześniej prezentowana była w Victoria and Albert Museum – zob.: 1.11–31.12.1945, Victoria and Albert Museum, Londyn. „Exhibition of paintings by Picasso and Matisse”.

91 11.09–3.10.1964, Galerie Lambert, Paryż. Patrz: A. Olszewska, M. A. Supruniuk, *Wystawy w Galerie Lambert (lata 1959–1988)*, w: *Libella. Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, redakcja i opracowanie M.A. Supruniuk, Toruń 1998, s. 117.

92 Przemówienie wygłoszone 3 sierpnia 1972 na otwarciu wystawy prac Jacka Malczewskiego w Londynie, złożonych obecnie w depozycie w Bibliotece Polskiej. Por. szkic Mieczysława Paszkiewicza „Listy do przyjaciela”, W 1972 nr 30(1373). Wspomnienie o Jacku Malczewskim Karolina Lanckorońska poprzedziła następującymi wyrazami wdzięczności dla organizatorów wystawy: „Na wstępie muszę z przyjemnością stwierdzić, że wiele osób walczyło się przyczyniło do zorganizowania tej wystawy. Przede wszystkim najserdeczniej dziękuję p. Mieczysławowi Paszkiewiczowi za opracowanie katalogu, w który włożył ogrom pracy. Wstęp, który napisał, to jest prawdziwe studium, rozdział do monografii, praca napisana piękną polszczyzną, przede wszystkim zaś pełna zupełnie niezwykłego wyczucia, tak artystycznego jak i ludzkiego. Potrafił też wczuć się w atmosferę świata minionego i podkreślić jego wartości nieprzemijające. – Oficynie Poetów i Malarzy, pp. Bednarczykom, za ślicznie wydany katalog. – P. Romanowi Czerniawskiemu, koledze z AK, za afisz. Płk Jan Berek heroicznym prawie wysiłkiem, nie tylko artystycznym i organizacyjnym, ale wprost fizycznym, urządził wystawę przy pomocy p. Sylwestra Czerwinki i szeregu innych ofiarnych ochotników. Dziękuję gospodarzom domu za użyczenie sali. I wreszcie dziękuję z całego serca personelowi Biblioteki, z panią Marią Danielewiczową na czele, za wszystko, co dla tego zbioru i dla tej wystawy zrobili. Bez dowódczych myśli i ofiarnej wykonawczej energii pani Marii ta wystawa nie byłaby powstała”.

93 14/15–31 grudnia 1952, Klub Polski YMCA, 6 Cadogan Gardens, Londyn. Wystawa obrazów olejnych oraz rysunków tuszem i ołówkiem Jerzego Faczyńskiego, wykładowcy rysunku na PUC i profesora w Szkole rzemiosła artystycznego na Hammersmith. Wystawę otworzył Jerzy Pietrkiewicz, podkreślając walory abstrakcyjne pól setki prac, wśród których wyróżniały się akty kobiece i scenki rodzajowe z kotami, – zob.: (n), *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie*, OB, 3.01.1953 s. 3.

94 1 listopada, pracownia malarki, 28 Ashburn Place, Londyn. Pokaz obrazów malarki, – zob.: *Notatki*, GN 1953 nr 45 (237) s. 6.

95 Więcej na temat polskiej papieroplastyki: A. M. Borkowski, *O papieroplastyce polskiej*, w: *Papieroplastyka polska. Polish Paper Sculpture*. London 1995 s. 21–35. Przedruk w: *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wybrał, przygotował do druku i wstępem opatrzył M.A. Supruniuk, Toruń 2006, s. 42–53.

96 Warchałowski Edward Alfred (1913 Czyża–11 I 1980 w Londynie).

97 5–23 grudnia 1955, Parsons' Gallery, 70 Grosvenor Street, Londyn. Wystawa portretów Leli Pawlikowskiej, z której dochód przeznaczono na pomoc ofiar klęsk i katastrof dzieci w Kostaryce. Angielskie pisma kulturalne z „Tatler” na czele zamieściły pochlebne recenzje i reprodukcje prac. Podobnie polska prasa emigracyjna. „Niestety, nie mogę powiedzieć, że poziom tych prac jest wysoki – rysunek często szwankuje, mankamentów w proporcjach nie można złożyć na karb świadomej deformacji, a kolor jest słodkawy. [...] Obrazy p. Pawlikowskiej są ładne, może właśnie za ładne”. Zob.: *Po wystawie Leli Pawlikowskiej*, GN 1956 nr 1 (347) s. 6; A. Drwęska, *Wystawa obrazów p. Leli Pawlikowskiej*, DPDŻ, 30.12.1955 s. 3.

98 Maj–sierpień, 1967, Royal Academy of Arts, Londyn. „Summer Exhibition, 1967”.

99 Kwiecień–lipiec 1969, Musee Petit Palais, Paryż. *Wystawa „Mille ans d’art en Pologne”*. Polski komisarz wystawy Jerzy Banach, francuski: Adeline Cacan. Komitet organizacyjny: M. Żuławski, Jan Babiński, E. Markowski, M. Ptasznik, W. Wiliński, S. Lorentz, J. Szablowski, K. Malinowski, M. Straszewska, J. Chranicki, W. Filipowiak. Równoległe z wystawą sztuki dawnej w Petit Palais sale muzeum Gallièra gościły wystawę sztuki współczesnej pod tytułem: „Peinture Moderne Polonaise: sources et recherches”. Koncepcja tej wystawy jak i dobór dzieł różniły się zasadniczo od wystawy „historycznej”, – zob. A. Nakov, *Tysiąc lat sztuki w Polsce*, K 1969 nr 6(261) – przedruk w tym tomie.

100 1969, Musee Galliera, Paryż. „Peinture moderne polonaise: sources et recherches”.

101 16 marca 1969, Polska YMCA, 46/47 Kensington Gdns Sq., Londyn. Wernisaż wystawy Jerzego Faczyńskiego pt. „Architektura polska w rysunkach i szkicach”. Otwarcia dokonał ks. Jerzy Mirewicz. Więcej na temat prac architektonicznych J. Faczyńskiego, patrz: L. Gerc, „*Studies in Polish Architecture, by Jerzy Faczyński*”, *Archiwum Emigracji* 2012 z. 1–2, s. 311–319.

102 12 marca 1945, Frank Partridge and Sons Ltd, Londyn. Otwarcie Wystawy Artystów Polskich na rzecz British Fund for Warsaw. Otwarcia dokonał ambasador brytyjski przy rządzie polskim Sir O’Malley. Wśród wystawiających m.in. Elżbieta Horodyńska. Wystawie towarzyszył katalog z przedmową Józefa Natansona, – zob.: *Exhibition of Polish art in aid of the British Fund for Warsaw, March 1945* [katalog]. London 1945, 7 s.

103 21 lutego–17 marca 1945, Wildenstein & Co Gallery, 147 New Bond Street, Londyn.

104 Marzec 1945, Leger Galleries, Old Bond St., Londyn. The Central Institute

of Art and Design, National Gallery, ogłosiło konkurs na dzieło z zakresu malarstwa religijnego, zainicjowany przez kościelną firmę wydawniczą A.R.Mowbray & Co. W konkursie tym II Nagrodę otrzymał Adam Kossowski za pracę „Jezus dźwigający Krzyż”. Kossowski wziął udział w wystawie „Exhibition of Religious Paintings and Drawings”, w której wystawił dwa obrazy: « Jesus Bearing the Cross » oraz „The Annunciation”.

105 Listopad–grudzień 1940, Gallery of T. & R. Annan & Sons, 518 Sauchiehall Street, Glasgow. „Exhibition of Paintings and Drawings by Polish Artists”, pod auspicjami The Glasgow Committee of the Polish Relief Fund. Udział wzięli: Henryk Gotlib (9 prac olejnych), Józef Natanson (4 tempery i 12 rysunków), Feliks Topolski (19 rysunków), Waław Zawadowski (9 olejów), Marek Żuławski (32 prace). Zob.: *Exhibition of Paintings and Drawings by Polish Artists, Catalogue*, Gallery of T. & R. Annan & Sons, Glasgow [1940], pp [4].

106 M.in.: 11 listopada–grudzień 1941, Carwright Memorial Hall (National Gallery), Bradford. Z inicjatywy i staraniem Towarzystwa Polsko-Angielskiego w Bradford odbyła się wystawa „Pięciu Żołnierzy Czarnej Brygady” (10-tej Brygady Kawalerii Panczernej) nazwana w prasie „Wystawą Pięciu” polskich malarzy: Zygmunta Haupta, Stanisława Mikuły, Andrzeja Warta (pod tym ps. krył się Adam Bunsch), Antoniego Wasilewskiego i Aleksandra Żywa. Nazwa angielska: „The Art of Five Polish Soldiers serving with the 10th Polish Mech. Calvary Brigade”. Pokazano na niej ogółem 173 prace. Zob.: *The Art of Five Polish Soldiers serving with the 10th Polish Mech. Calvary Brigade. Catalogue*. [Bradford 1941], 20 s., il.

107 7–30 czerwca 1944, Orbis. Polskie Biuro Podróży, 61 St. James’s Street, Londyn. Indywidualna wystawa gwaszy Adama Kossowskiego pn. „Polish Soldier’s Journey. Reminiscences in Paint” (Droga polskiego żołnierza). Zawierała prace powstałe po wyjściu malarza z Rosji Sowieckiej i odnoszące się do losów polskiego żołnierza na rosyjskiej dalekiej Północy, Uzbekistanie, Persji, Syrii, Palestynie i północnej Afryce. Wystawie towarzyszył katalog z fotografiami prac. Z recenzji Tymona Terleckiego dla „Dziennika Polskiego”: „Jest to wystawa dość niezwykła. Niezwykła jest w niej jedność postawy artystycznej, niezwykła rozpiętość objętych tą postawą wrażeń i przeżyć, niezwykła wartość dokumentarna. A już całkiem niezwykły na wystawie malarza jest taki rekwizyt jak – mapa. Czerwoną linią nakreślono na niej szlak przymusowej wędrówki artysty, wiodący ze środka Polski aż pod krąg polarny na brzegi rzeki Peczory, spadający z tego mroźnego zenitu linią prostopadłą na południe w kraj Uzbeków, przecinający w poprzek Morze Kaspijskie, Persję, Syrię, Palestynę, okrążający cały kontynent afrykański i zaczepiony kotwicą chwilowego postoju o Wyspy Brytyjskie. Na wielkiej, kolorowej karcie lądów, krajów, państw ten czerwony szlak wygląda jak olbrzymia pętla. Ta pętla lasu jest niedociśnięta: trwa ciągle jeszcze otwarty rozziw między przystanią brytyjską a polskim domem utracionym. Tam dopiero może się skończyć ta wędrówka artysty-człowieka wrażliwego i wędrówka żołnierza – uczestnika tragicznych doświadczeń zbiorowych. W tamtą stronę kieruje pierwszy obraz wystawy (dość zresztą akademicki olej), przywieziony z przedwojennej Polski. Nazywa się *The house I lost*. Reszta obrazów, umieszczona w porządku chronologicznym czy ‘geograficznym’ – to gwasze i akwarele. Zostały one wykonane w Wielkiej Brytanii, ze szkiców a przeważnie z pamięci. Dopiero w Uzbekistanie, już po uwolnieniu z obozu pracy przymusowej, udało się Kossowskiemu zdobyć szkicownik, dopiero w drodze morskiej do Wielkiej Brytanii – po trzech latach – zdobył tusz. Stąd to zapewne pochodzi, że wszystkie obrazy jednolity ton. Pamięć nastroju, uczuciowy kolor przeżycia góruje w nich nad anegdot-

tą, nad szczególnie rodzajowym, oczyszczone są od nadmiaru wymowności. Ale co jeszcze bardziej w nich uderza, to postawa wobec zjawisk, wobec doznań, wobec niepojętej wrogości świata. Można by tę postawę określić jako bolesne zdumienie. Jest coś naiwnego, biernego, dziecięcego w tej wizji rzeczywistości. Nawet materialna perspektywa jest jakby perspektywą widzenia dziecka – w figurze ludzkiej nieproporcjonalnie wielka głowa dominuje nad korpusem, jest głównym medium wyrazu. Nie jest to pewnie przypadek, że w całej wystawie słońce, światło pojawia się dwa razy: na wspomnianym obrazie z Polski i – na wrażliwym pejzażu z londyńskiego Hampsteadu. Prawie całą resztę prac wypełnia atmosfera beświeltna, szara, dławiąca – atmosfera ucisku serca. W większych tych 'reminiscences in paint' linia gra rolę ważniejszą od koloru. Dwa z nich: *Aden* i bardzo piękny *Cape of Good Hope* szeroko kładzioną płamą przypominają, że Kossowski jest z urobienia artystycznego przede wszystkim malarzem monumentalnym, uczniem, a później współpracownikiem Pękalskiego i Kowarskiego (temu ostatniemu poświęcił doskonale studium w drukującej się książce o *Stratach kultury polskiej*). Trzeba Kossowskiemu życzyć, aby trasa jego wędrówki domknęła się szczęśliwie i jak najprędzej, aby od tych po ludzku wymownych dokumentów malarskich mógł przejść do pełnych urzeczywistnień artystycznych". Wystawie towarzyszyła broszura pod tym samym tytułem co wystawa, zawierająca wspomnienie Kossowskiego z zesłania i pobytu na Środkowym-Wschodzie oraz reprodukcje 13 gwaszy i rysunków, – zob.: *Droga Polskiego Żołnierza. Polish Soldier's Journey*, PW 1944 nr 25 s. 8; *Droga polskiego żołnierza*, DPDŻ 1944 nr 142 s. 4; *Tydzień w Londynie: Dwie opinie i dwa filmy*, DPDŻ 1944 nr 145 s. 3; T.T. [T. Terlecki], *Wystawa Adama Kossowskiego*, DPDŻ 1944 nr 148 s. 3; A. Kossowski, *A Polish Soldier's Journey. Reminiscences in Paint*. [London: The Bayard Press, 1944], 15, [1] p.

108 Henryk Gotlib, *Polish Painting*, with a pref. by R. H. Wilenski, London 1942, 78 p., 147 p. tabl.

109 *Polish Artists in Great Britain*, with an essay on Polish art by Czesław Poznanski, ed. by Tadeusz Potworowski, Marek Żuławski, London 1944, 37, [3] p. Ed. Polish Literary Monthly „Nowa Polska”.

110 Roman Sołtyński, *Glimpses of Polish Architecture*, transl. by Peter Jordan, forew. by W. G. Holford, Londyn 1943, 56 p., il.

111 Cykl wykładów Karoliny Lanckorońskiej prowadzonych od roku 1950 w Polskiej YMCA. 17.02.1951 – odczyt z przezrociami pt. „Rembrandt – Wybór dzieł”, pierwszego z cyklu; 8.02.1951 – drugi odczyt dr K. Lanckorońskiej pt. „Rembrandt – dzieła wybrane”, ilustrowany epidiaskopem.

112 Nina Polan (wł. Janina Katelbach-Starzyńska, 1927–2014), aktorka i reżyserka teatralna, dyrektor Polskiego Instytutu Teatralnego w USA (1984–2014). Archiwum Niny Polan znajduje się w Archiwum Emigracji w Toruniu.

113 Styczeń, Księgarnia Foyles, Charing Cross Rd, Londyn. Wystawa plakatu z Polski zorganizowana pod egidą Polskiego Instytutu Kulturalnego. Wystawa objęła ponad 80 eksponatów i cieszyła się dużym zainteresowaniem pomimo ciasnoty pomieszczenia. Objęła plakaty, zwłaszcza teatralne, wykonane w części przez znanych jeszcze przed wojną artystów (Gronowski, Lipiński, Daszewski), w części przez grafików młodszych. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Dzisiaj grafik w Polsce ma przemawiać do szerszych mas niż dawniej i stąd przypuszczalnie pewne obniżenie poziomu w niektórych kategoriach plakatu. Widzimy na przykład na tej wystawie bardzo słabe, sentymentalne fotomontaże kolorowane w sposób taki właśnie jak niektóre plakaty filmowe w Ameryce z tą tylko różnicą, że w Polsce – ze względów zupełnie zrozumiałych – technika reprodukcji pozostaje daleko w tyle za

techniką stosowaną na Zachodzie. Są to często naiwne i ubogie w kolorze plakaty bezpośrednio działające, pozbawione wszelkich intelektualnych asocjacji [...]. Takie są słabe punkty wystawy. Ale są i punkty zdecydowanie pozytywne. Po pierwsze zaznaczyć trzeba, że na wystawie jest duży procent plakatów, które doskonale wykorzystują szczupłe możliwości techniczne. Pomimo często minimalnej ilości kolorów są naprawdę kolorowe i zawierają symbolikę inteligentną, i czytelną. [...] Istnieje również jeszcze w Polsce wpływ oryginalnej sztuki Lewitta-Hima, którzy wyemigrowali z Polski przed wojną. Dowodzą tego przede wszystkim bardzo ładne plakaty Eryka Lipińskiego. Na ogół – sądząc po tej wystawie, plakat polski idzie po tej samej linii co przed wojną. Jedyną nowością jest większa ilość fotomontażu typowo propagandowego”, – zob.: *Wystawa polskiej sztuki graficznej*, Ż 1951 nr 9 (193) s. 8; M. Żuławski, „Polish Posters Exhibition”, mps, k. 1-3, AE, Kolekcja M. Żuławski.

114 Holland Road, Londyn. Grupa architektów, rzeźbiarzy, malarzy i grafików, wśród nich: Kazimierz Morawski, Witold i Władysław Schejbalowie, Stanisław Panasewicz, Leszek Rudowski i Władysław R. Szomański, „zachwyceni swoimi bardzo nieformalnymi spotkaniami w polskich kawiarniach w Londynie, postanowili rozszerzyć owe spotkania” i ustanowili regularne spotkania czwartkowe w studio W. R. Szomańskiego przy Holland Road. „Czwartki” z czasem stały się jednym z najważniejszych miejsc niezobowiązującej, swobodnej dyskusji intelektualnej w „polskim” Londynie. Spotykali się u Szomańskiego: Feliks Topolski, Marek Żuławski, Le Witt, Bronisław Przyłuski, Janusz Wedow, Tadeusz Sułkowski, Jerzy Stocki, Tadeusz Zieliński, Andrzej Bobrowski, Tadeusz Koper, Bednarczykowie. Spotkania odbywały się początkowo w pracowni Szomańskiego, potem kolejno w pracowniach lub mieszkaniach innych artystów: Zygmunta Kowalewskiego, Mariana Bohusza-Szyszko, Ireny Marlewskiej, Haliny Sukiennickiej, Halimy Nałęcz, Tamary Karren, Jana Kępińskiego, Witolda Schejbal, a również w lokalach Galerii Grabowskiego, Drian Gallery, a nawet w lokalu magazynu mody na Kensington, prowadzonym przez T. Karren. Dowcipne zaproszenia na spotkania projektowali: Topolski, Tadeusz Piotrowski, Danuta Laskowska, Leon Piesowocki i Aleksander Werner. W 1959 roku „czwartki” zostały zawieszono. Dopiero w roku 1983 powrócono do tradycji spotkań czwartkowych, tym razem z inicjatywy Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii. Organizację i prowadzenie powierzono Szomańskiemu, który w pierwszy czwartek każdego miesiąca organizował w kawiarni „Łowiczanka” odczyty na tematy związane ze sztuką, bogato ilustrowane przeźrocami. Wśród grona prelegentów byli: A. Borkowski, S. Frenkiel, J. Rechowicz, F. Strzałko, H. Taborska, E. Wnęk-Webb, J. Wieliczko i M. Żuławski. Odbyło się ponad sto „czwartków”, setny miał miejsce w marcu 1993 roku, – zob.: E. Stepan, *Sto „czwartków” Szomańskiego*, DPDŻ, 1.03.1993 s. 6.

115 4 i 8 lipca 1956, Polska YMCA, 46/47 Kensington Gdns Sq., Londyn. Prelekcja Mariana Bohusza-Szyszko z projekcją filmów: *Manet*, *Cezanne*, *Wielkie etapy malarstwa* oraz wycieczka artystyczna Polskiej YMCA do Tate Gallery z oprowadzaniem po wystawie Maneta i Cezanne. Oficjalne otwarcie nowej galerii sztuki pn. New Vision Centre Gallery, kierowanej przez troje malarzy: Davida Bowena, Halimę Nałęcz oraz Franka Avray Wilsona. Galeria była brytyjska i powstała z inicjatywy D. Bowena, który wspólnie ze studentami Hammersmith School of Art powołał w 1951 roku New Vision Group. Grupa miała trzy wystawy w 1951, 1953 i na początku 1956 roku. Bezpośrednim następstwem trzeciej wystawy był pomysł powołania NVCG. W recenzjach polskich pojawiła się sugestia, że pomysłodawczynią stworzenia galerii była Halima Nałęcz, a „kierownictwo postawiło sobie za cel pokazać kolej-

no najwybitniejszych polskich malarzy tworzących nowe wartości, nieraz w ciężkich warunkach materialnych”, – zob.: M. Garlake, *New Vision* 56-66. Bede Gallery [kat. wystawy]. Jarrow 1984, s. 3; A. Drwęska, *Obrazy Halimy Natęcz*, DPDŻ, 12.10.1959 s. 3; *Notatki*, GN 1956 nr 31 (377) s. 6; S. L., *Polska galeria obrazów przy Marble Arch*, GN 1956 nr 41 (387) s. 6.

116 Kwiecień 1956, New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, Londyn.

117 Marzec 1956, Walker's Gallery, London. „Exhibition of Works”.

118 2 marca 1956, Polska YMCA, 46/47 Kensington Gdns Sq., Londyn. Otwarcie wystawy Edwarda Baziuka.

119 4 marca 1956, Polska YMCA, 46/47 Kensington Gdns Sq., Londyn. Wycieczka artystyczna Polskiej YMCA do pracowni ceramicznej Stanisława Reychana z oprowadzaniem i prelekcją Mariana Bohusza-Szyszko.

120 M.in.: 28 marca–21 kwietnia 1962, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa dwóch młodych Anglików: Michaela Kidnera (malarstwo) i Williama Tuckera (rzeźba); 3-30.06.1962, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa rzeźb i konstrukcji przestrzennych młodych wychowanków St. Martin's School of Art: Hughes Vaughan, Maurice Agis, David Annesley i Helen Yamey. Sierpień, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa 24 płócien olejnych siedmiu młodych brytyjskich malarzy awangardowych: Derek Boshier, David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips, Max Shepherd, Norman Toynton i Brian Wright. Ich styl nazwano neo-dadaizmem. Przedmowę do katalogu napisała Jasia Reichardt. Sierpień, Drian Gallery, Londyn. Wystawa sztuki abstrakcyjnej malarzy brytyjskich: Crowe, Kenneth Coutts-Smith, Michael Edmonds, Rodereick Hanlan, Derek Southall, Peter Lowe. W tym samym czasie pokazywana była wystawa Belga Josepha Lacasse'a. 21.02–27.03.1962, Drian Galleries, Londyn. Wystawa prac Cliffa Holdena – obrazy, – zob.: (A.M.), *Chelsea u Grabowskiego*, DPDŻ, 2.04.1962 s. 3; (k.), *Rzeźby u Grabowskiego*, DPDŻ, 4.06.1962 s. 3; (A.M.), *Wernisaż w Drian Galleries*, DPDŻ, 22.02.1962 s. 3; M. Żuławski, *Dwie awangardy malarskie*, Ko 1962 nr 46 s. 16-17.

121 15 sierpnia–8 września 1962, Grabowski Gallery, Londyn. „Image in progress: Derek Boshier, David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips, Max Shepherd, Norman Toynton, Brian Wright”.

122 Wystawa indywidualna, Galerie Christoph Dürr w Stuck Villa, Monachium, 1970.

123 South Orange (New Jersey), Seaton Hall University Student Art Gallery, USA, 1972.

124 Wiosna, Mercuriusz Polski, Londyn. „Mercuriusz Polski Nowy Ale Dawnemu Wielce Podobny-Życie Akademickie”, czasopismo wydawane przez Zrzeszenie Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie, rozpoczął zapowiadziane w styczniu tego roku drukowanie dodatku artystycznego. Pierwszy dodatek wypełnił „Szkicownik kresowy” – rysunki Mariana Kratochwila.

125 1 września–4 października 1959, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa grafiki polskiej z Kraju – *Polish Graphic Art*. Wzięło w niej udział kilkunastu (różne źródła podają 14 lub 16) absolwentów krakowskiej, wrocławskiej, warszawskiej i katowickiej ASP. Pierwotnie wystawa miała trwać tylko do 19 września – *Polish Graphic Art, 1-19 September 1959* [katalog]. London 1959, 16 p.; Ogłoszenia prasowe informowały, że wystawa miała trwać do 3 października, ale w końcu września ukazała się w DPDŻ informacja, że zamknięcie wystawy nastąpi 4 października. Por.: DPDŻ 1959, 30.09, s. 3.



126 19 grudnia 1948–10 stycznia 1949, Konfraternia Artystów, 77 Lancaster Gate, Londyn. Otwarcie Konfraterni Artystów połączone z wystawą obrazów olejnych i rysunków Mariana Bohusza-Szyszko z lat 1939–1949. Wydarzenie to było szeroko komentowane w prasie. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „Można było oglądać szkice z obozu jenieckiego w Niemczech, płótna z Italii, wreszcie z Anglii. Przejście od poitylistycznego – powiedzmy – akademizmu do coraz to swobodniejszego wyzwalań się z pod dobrowolnie narzuconej dyscypliny i szukania własnej formy, od impresjonistycznego, rozedrganego piórkowego rysunku do czarnej nasyconej linii pędzla śmiałej i mocnej... W ostatnich swych szkicach, których nie było na wystawie, artysta osiąga siłę wyrazu i prostotę niespotykaną we wcześniejszych jego dziełach. To samo można powiedzieć o malarstwie. Płótna z przed pobytu w Anglii są jak gdyby ćwiczeniami. Dopiero w Anglii zaczyna się wyłaniać prawdziwy temperament malarski Bohusza-Szyszki. Może czasami zbyt nieopanowany – ale obecnie widać już jak przybiera coraz to bardziej określone kształty. *Cykl Chrystusowy* – ciekawy w swym ujęciu, jest jednak nieco rozwichrzony w kolorze i zbyt dynamiczny, co niweczy monumentalność kompozycji wynikającej zarówno z założeń artysty jak i tematu”. Z recenzji Franciszka Strzałko: „Zwraca uwagę duża ilość obrazów o tematyce religijnej. Rzadkie to zjawisko w dobie obecnej, gdyż spośród bardziej znanych artystów współczesnych tematów tym poświęcają się jedynie bodaj Rouault i znacznie późniejszy od niego Cherkesi. Styl obydwu zresztą jest zupełnie odmienny niż Szyszko-Bohusza. Na czoło wystawy wysuwają się przede wszystkim dwie kompozycje: „Uśmierzenie burzy (I)” i „Ukrzyżowanie”. W „Uśmierzeniu burzy” widzimy całą siłę żywiołów wyrażoną środkami malarskimi, zmierzającymi do jak największej syntezy: nieomalże zgeometryzowane, potężne łuki fal przewalających się przez łódź, czerwone diagonale piorunów bijących w morze, łódź wypełniona ogorzałymi, brunatnymi postaciami rybaków i ramiona wyciągnięte błagalnie ku złocistej jasności bijącej od Tego, któremu niebo i morze są posłuszne. Inne jest „Ukrzyżowanie”. Temat odwieczny, ujęty w sposób zupełnie, jak się zdaje dotąd, niespotykany. Autor unikał, jak mógł, wszelkiej przedstawieniowości, stojąc na stanowisku, że za pomocą abstrakcyjnej kompozycji malarskiej będzie mógł o wiele mocniej przemówić. [...] W recenzjach z wystawy sypano nazwiskami malarzy, pod których wpływem rzekomo tworzy Bohusz-Szyszko, ale chyba tylko wymienienie Grünewalda zasługuje na uwagę w tym zakresie, że należy odrzucić słowo ‘wpływ’ i zastąpić je określeniem ‘pewna analogia’. Z tym zastrzeżeniem, mając na myśli „Ukrzyżowanie”, dorzuciłbym jeszcze nazwisko El Greca, ponownie podkreślając, że w grę wchodziłaby tylko pewna, ograniczona analogia”, – zob.: W. Ch.[arkiewicz], *Wystawa malarska Mariana Bohusza-Szyszko*, LW 1949 nr 102 s. 2; A. Drwęska, *Półroczny bilans malarski*, OB 1949 nr 30 (368) s. 7; F. Strzałko, *Wystawa prac M. Bohusza Szyszko*, Ż 1949 nr 6 s. 8.

127 15 października–9 listopada 1961, Polska YMCA, 47 Kensington Gdns. Sq., Londyn. Wystawa prac dyplomowych Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej U.S.B. w Londynie. Swoje prace pokazali: Karolina Borchardt, Gillian Bradshaw-Smith, Alfred Craven, płk Bogusław Gorgolewski, Irma Kamińska-Paluchowa, Helena Śliwińska, Stanisława Witorzeniec, – zob.: R. Orwid-Bulicz, *Wystawa siedmiu malarzy*, DPDŻ, 6.11.1961 s. 3.

128 Marzec–kwiecień, Roland, Browse & Delbanco Gallery, Cork Street, Londyn. „Recent Paintings by Henryk Gotlib” – Wystawa starszych prac olejnych Henryka Gotliba. Galeria wydała folder. Zob.: *Exhibition of recent paintings – Henryk Gotlib, March 1947, Roland, Browse & Delbanco* [folder]. London 1947, 4 p.

129 11 lutego–23 marca 1947, National Gallery, Londyn. „An Exhibition of Spanish Paintings”.

130 Zob.: *Stella Vespertina [de] Georges Rouault*, avant propos de Maurice Morel, Paris 1947. M. Morel (1908–1991), opat, malarz i pisarz.

131 Marzec–maj 1947, Victoria and Albert Museum, Londyn. „Exhibition of French Tapestry”.

132 18 marca–3 maja 1947, London Gallery, Londyn. Wystawa „The Cubist spirit in its time”.

133 *Russia in War. London. Summer 1941. Russia–Bound Convoy a British Cruiser Iceland* drawn by Feliks Topolski with and introduction by Sir Stafford Cripps. Londyn, Methuen, 1942; str. 128 i tabl. I.

134 13 maja–26 lipca 1992, Dulwich Picture Gallery, Londyn. Wystawa „Treasures of a Polish king: Stanislaus Augustus as patron and collector”.

135 15 maja–26 lipca 1992, Polish Cultural Institute, Londyn. Wystawa „Warsaw in watercolours by Zygmunt Vogel from the Warsaw National Museum collection”.

136 Maj 1950, Gimpel Fils Gallery, 50 South Molton Street, Londyn. Wystawa podwójna: „Exhibition of work by Pic & Peter Potworowski”, prezentująca 15 prac olejnych Potworowskiego, – zob.: *Exhibition of work by Pic & Peter Potworowski, May 1950* [folder]. London 1950.

137 4 listopada–2 grudnia 1951, Ognisko Polskie, 6 Cadogan Gdns, Londyn. Wystawa malarstwa i rysunków o tematyce religijnej Mariana Bohusza-Szyszko. Wystawę otworzył prof. W. Folkierski. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „W obecnym etapie swej twórczości prof. Bohusz-Szyszko zbliża się do Van Gogha i Soutina. Jest w jego obrazach jednocześnie połączenie wybujałego temperamentu, sensualizmu i głębokiej mistycznej religijności. Kolor jest żywiołem tego artysty – kolor, farba, bogactwo i bujność jej tonu, jej materii, jest niejako powietrzem, w którym malarz żyje i oddycha. Kolorem, nawet już samą fakturą, położeniem farby na płótnie stara się Bohusz-Szyszko wyrazić dramatyczność ‘Ukrzyżowania’, monumentalność i napięcie ‘Zesłania Ducha Św.’, boskość macierzyństwa ‘Madonny’ – szczytowych i najbardziej skryzalizowanych osiągnięć jego obecnej fazy malarskiej, której początkowy przełom otwiera doskonały autoportret w tonach gorącej żółci i zieleni”, – zob.: *Malarstwo religijne Szyszko Bohusza*, GN 1951 nr 47 (135) s. 7; A.D., *Wystawa Bohusza-Szyszki*, DPDŻ, 15.11.1951 s. 3.

138 Czerwiec–lipiec, Klub Towarzystki, Polska YMCA, Londyn. Wystawa rysunków młodych artystów, którzy utworzyli „Grupę 49” – 13 malarzy, uczniów prof. Mariana Bohusza-Szyszko. Z recenzji Jana Ostrowskiego: „Dla absolwentów studium [malarstwa] nastąpiły czasy trudne. Trzeba było szukać pracy, zarabiać na chleb. Jeden został ogrodnikiem, jeden – poszedł do fabryki, drugi na budowę, trzeci na kucharza, czwarty na kelnera... itd. Ale upór i ambicja artystyczna przemogły wszystkie trudności. Powoli spotkali się wszyscy w Londynie, przeważnie jako stypendyści studiujący na brytyjskich uczelniach przemysłu artystycznego. Nauka w szkole angielskiej może im umożliwić przyszłą pracę zarobkową, ale celem ich pozostała sztuka czysta i prawdziwa. Toteż młodzi studenci zrzeszyli się w grupę, którą od bieżącego roku nazwano ‘grupą 49’. Mają własną, wspólną pracownię. Współdziałają z Konfraternią Artystów i Związkiem Młodych Plastyków, ale przede wszystkim każdą wolną chwilę poświęcają własnej, samodzielnej twórczości artystycznej. Pierwsza wystawa tej grupy zorganizowana w salach Y.M.C.A. przynosi około 60 prac, przeważnie rysunków i linorytów. Na malarzach tych znać silne aspiracje modernistyczne i poszukiwanie własnego, nowego wyrazu. Niektóre rysunki wyróżniają się nastrojem szczerzej poezji i śmiałej imaginacji. Do najlepszych prac należą niewątpliwie linoryty Aleksandra Wernera, zwłaszcza

'Ofiara Abrahama' i pełna dramatycznej ekspresji 'Salome'. Z rysunków wyróżniają się rysunki poetyckie i groteskowe Beutlicha, 'Wystawa lalek' Demela, 'Kościół Metodystów' Piesowockiego, abstrakcyjne kompozycje Znicz-Muszyńskiego, 'Mobilizacja' Dźwiga, 'Izabela' Eichlera i 'Hosanna' Bobrowskiego. Na przyszłość młodzi malarze projektują wystawy w galerii angielskiej. Środki na ten cel zbierają pracą dekoracyjną i zdobniczą. Pragną oni też nawiązania bliskiej współpracy z „młodą poezją” na emigracji, co trzeba uznać za tendencję szczególnie trafną i twórczą dla obu stron. 'Grupa 49' jest przykładem życia artystycznego na emigracji, które rośnie i rozwija się wbrew narzekaniom zgorzkniałych i trudnościom codziennego życia na obczyźnie". Z recenzji Alicji Drwęskiej: „Prace te wykazują ogromny postęp i ciekawy rozwój indywidualności malarskiej młodych artystów. Każdy z nich idzie odrębną drogą, każdy z nich wyraża się, lub poszukuje własnej formy. Nie zawsze te poszukiwania są uwieńczone szczęśliwym skutkiem, nie zawsze udaje się niektórym z nich wyzwolić spod obcych uroków i wpływów, lecz na ogół charakteryzuje ich uczciwy i świadomy stosunek do sztuki, który jest zasadniczą podstawą ich twórczego wysiłku i dość okazałych osiągnięć. Rysunki Dźwiga mają mniej prostoty i umiaru niż jego malarstwo, lecz kreska jest wrażliwa, czarne akcenty rozmieszczone ze smakiem, anegdota nie przeciąża i nie przeważa formy. Beutlich powrócił znowu do swoich 'cyrków', które spotkałam już na pierwszej jego wystawie. Operuje on kreską cieniutką, płynącą, trochę suchą, gdzieśgdzie uwypukla niektóre fragmenty podcieniowaniem, co daje przyjemne efekty. Rysunki Beutlicha mają nastrój dziwacznej poezji i groteski. Są one czasem lekko manieryczne, nasuwają pewne sugestie, skojarzenia z pracami innych malarzy – lecz któryż to z artystów nie uległ jakże licznym wpływom, by później wyzwolić się z nich i świadomie formować swą własną indywidualność. Linoryty Wernera są bardzo piękne o zupełnie specyficznej kompozycji i atmosferze. Myślę, że są to prace zupełnie dojrzałe w swej formie i charakterze, zarówno jak i rysunki Adamowicza – bardziej malarskie raczej, niż graficzne, lecz pełne ekspresji i nastroju. Intensywna białość twarzy i chusty w 'Powitaniu', światło lampy w 'Ćmie' – są doskonale podkreślone głębokimi, przejrzystymi szarościami półcieni i zdecydowanymi plamami ostrej czerni. 'Wystawa lalek' wydaje mi się najbardziej interesująca i najbardziej bezpośrednia spośród prac Demela, a 'Izabela' Eichlera jest 'cienka' i pełna wdzięku. Ładne są rysunki Bobrowskiego, interesujące abstrakcje Znicza-Muszyńskiego. [...] Poziom rysunków jest wysoki i świadczy zarówno o dużej kulturze, jak i o rzetelnej pracy Grupy 49", – zob.: J.O. [J. Ostrowski], *Grupa „49”*, TI 1949 nr 11 s. 7, – tam rys. T. Beutlicha „Kobiety i ptaki” oraz linoryt A. Wernera „Św. Krzysztof”; A. Drwęska, *Wystawa "Grupy 49"*, DPDŻ, 11.07.1949 s. 3.

139 11 października-5 listopada 1949, Royal Society of British Artists (R.B.A.) Galleries, 6 Suffolk Galleries, Londyn. „The Folk Art of Poland” – wystawa 200 eksponatów Polskiej Sztuki Ludowej (rzeźb w drewnie, glinie, malowideł na szkłe i na papierze oraz drzeworytów) przygotowana przez władze Polski Ludowej i pokazywana wcześniej na kontynencie (Francja, Włochy, Belgia, Szwajcaria). Po Londynie, wystawa została przejęta przez Arts Council of G.B. i wysłana w objazd po Wielkiej Brytanii: 30.11 – Manchester (otwarcie z udziałem A. Słonimskiego, dyrektora Instytutu Kultury Polskiej; 01.1950 – Leamington Spa (Birmingham), Leeds, Glasgow (13.03-4.04.1950), – zob.: *Polskie wystawy w Anglii*, T-P 1950 nr 4 s. 4; *Wystawa Polskiej Sztuki Ludowej w Glasgow*, T-P 1950 nr 11 s. 6.

140 *Marian Bohusz*, introduction by Max Wykes-Joyce, London: The Drian Gallery, 1977, 158 p.; Halina Sukiennicka, *Paintings*, with autobiographical introduction, London: Polonia Book Fund, 1978, [4] p, 24 sheets.

141 15 kwietnia–17 maja 1962, Klub Polskiej YMCA, Londyn. Wystawa „Marian Bohusz-Szyszko”.

142 22 września–listopad 1968?, Polska YMCA, 46/47 Kensington Gardens Sq., Londyn. Wernisaż Wystawy Jubileuszowej, z okazji 20-lecia, Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB. Wystawę otworzył gen. Władysław Anders, podnosząc znaczenie szkoły utworzonej w Rzymie w ramach 2. Korpusu oraz Marian Bohusz-Szyszko. Pokazano 52 obrazy 26 absolwentów Studium, wśród nich prace Janiny Baranowskiej, Karoliny Borchardtowej, Halimy Nałęcz, Józefa Piwowara, Haliny Sukiennickiej, Stanisławy Witorzeniec, Barbary Zielińskiej i innych. 29 września M. Bohusz-Szyszko wygłosił okolicznościową prelekcję na temat wystawy. Z recenzji Aleksandra Milkera: „Przez szkołę w ciągu 20 lat przeszło wielu uczniów zarówno młodzieży jak i dorosłych, z których 68 otrzymało dyplomy (54 Polaków, 12 Brytyjczyków, 1 Włoch, 1 Ukraińiec). Absolwenci rozjechali się po świecie, toteż tylko nieznaczna grupa mogła wystawić swe prace w Londynie. Trudno omówić każdą pracę z osobna; 26 absolwentów, z których część poświęciła się całkowicie malarstwu zawodowo, inni traktują malowanie jako główne zainteresowanie artystyczne. Wśród wystawców spotykamy takie nazwiska, jak np. Halimy Nałęcz, która od lat prowadzi popularną w Londynie galerię i wystawę obrazów Drian Gallery, Craven Alfred, malarz niesłuchanie oryginalny, Harry Clarke, Baranowska, Kobylińska, Jakubowska, Sukiennicka, Piwowar, Stevens, Gorgolewski, Stachowicz i inni., którzy mieli już swe liczne indywidualne wystawy. [...] Kinga Kozerska, malarzka, której prace są na wystawie, podziękowała w imieniu absolwentów za wszystko co im profesor przekazał”, — zob.: *20-lecie Studium prof. Bohusza*, TP, 28–09.1968 s. 6, — zdjęcie z wernisażu; *Wystawa Jubileuszowa Studium Malarstwa Sztalugowego*, OgniwO. Biuletyn Informacyjny dla Członków YMCA 1968 nr 20 s. 27; *Kronika, Jubileuszowa wystawa*, W 1968 nr 41 (1176) s. 4; J. Ostr[owski], *Notatnik kulturalny*, OB 1968 nr 52 (1199), listopad, s. 33; A. Milker, *Jubileuszowa wystawa szkoły malarskiej*, DPDŻ, 1.10.1968 s. 3.

143 21 marca–3 kwietnia 1982, Galeria POSK, Londyn. Sekcja Sztuk Plastycznych POSK zorganizowała wystawę twórczości malarskiej młodzieży. Otwarcia dokonał Marian Bohusz-Szyszko.

144 W roku 1942 Henryk Gotlib został członkiem The London Group oraz wydał książkę *Polish Painting*, ze wstępem R. H. Wilenskiego. Ukazały się recenzje w prasie angielskiej, np. w „New Statesman and Nation” (Clive Bell, 16.01.1943), „Time and Tide” (Maurice Collis, 28.11.1942). Z „Connoisseur”: „...najbardziej zaś przejmujący w tej książce jest ukazany tu obraz ducha polskiego, walczącego szlachetnie i bezkompromisowo o wypracowanie swego prawdziwego, całkowitego wyrazu...”. Życzliwa recenzja ukazała się również w prasie polskiej w Palestynie, — zob.: *Przegląd prasy*, DP 1943 nr 777 s. 2; *Udane dzieło*, DP 1943 nr 779 s. 4; H. Gotlib, *W sprawie komentarzy*, DP 1943 nr 793 s. 3; H. Gotlib, *Wacław Wąsowicz*, WPPL 1943 nr 26 (172) s. 4; em., *Angielska książka o polskim malarstwie*, WD 1943 nr 5 s. 7.

145 Terlecki się mylił. Do „The London Group”, oprócz Gotliba, należeli w tym okresie także inni Polacy lub artyści związani z Polską: Stanisława de Karłowski, Jacob Epstein, Mark Gertler, David Bomberg i Bernard Meninsky, a później dołączyli do grupy: Józef Herman, Piotr Potworowski, Stanisław Frenkiel.

146 1954–1955, Victoria & Albert Museum, Londyn. „International Colour Woodcut Exhibition”. Rec.: „The Studio”, 1955 January, p. 10.

147 28/29 czerwca–23 lipca 1960, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Trzy równoległe wystawy w Galerii Grabowskiego: 27 abstrakcyjnych ob-

razów — Janina Baranowska i Włoch Giordano Viotto (26 pejzaży z Pizy). Także rzeźby ceramicznej artystki z Polski: Anny Dębskiej. Z recenzji Stefanii Zahorskiej: „Malarstwo Baranowskiej może być rozumiane tylko jako wspomnienia przeżyć, wtopione w barwne marzenia. Stoję z artystką przed obrazem, pełnym tajemniczych wgłębień i nie wiem, czy moje przeżycia odpowiadają temu, co ona miała na myśli. [...] ‘To jest ogród mojego dzieciństwa — powiada. — Zawsze był dla mnie niezgłębiony, pełen zagadek, choć spędziłam w nim lata’. Ów ogród w Grodzieńszczyźnie ubrał się w tony szafirowe, aż do ciemnych zagęszczeń i nieoczekiwanych prześwieleń. [...] Tylko do minionych doznań, do niejasnych wspomnień można te obrazy porównywać. Ich wartością jest, że kolory w nich żyją, dyszą, przelewają się szumnie. Baranowska ma rozmach, szerokość uderzenia pędzlem, wrażliwość w układach kolorystycznych”, — zob.: *Baranowska: exhibition of paintings, 29 June-23 July* [katalog]. London 1960, 10 p.; (zko), *W londyńskiej Galerii Grabowskiego, DPDŻ, 23.07.1960* s. 3. — tam foto z wystawy; *Giordano Viotto: exhibition of paintings, 29 June-23 July 1960* [folder]. London 1960, 2 p; *Anna Dębska: Exhibition of ceramics, 29 June-23 July* [folder]. London 1960, [2] p.; (zkn), *Rzeźby z Oświęcimia, DPDŻ, 13.06.1960* s. 3; *St.Z., Wystawy w Londynie, DPDŻ, 18.07.1960* s. 3.

148 Por.: J. Z. Kędzierski, „*Dwa światy*”, W 1964 nr 12 (938) s. 3; M. Bohusz-Szysko, *Sztuka musi być i nowa i autentyczna*, TP 1964 nr 4 s. 6-7 — oba w tej antologii.

149 Z recenzji Marka Żuławskiego dla warszawskiej „Kultury”: „Obrazy Niemczyca wywodzą się z bizantyjskiej ikony. Są to rzeczy doskonale skomponowane, wykonane z ogromnym szacunkiem dla rzemiosła malarskiego, a przede wszystkim — zupełnie obiektywnie piękne w kolorze. Malowane przeważnie na drzewie, co nadaje im rzadką w dzisiejszej sztuce solidność — obrazy te mają równocześnie wielkie zalety dekoracyjne. Odnosi się nieodparte wrażenie, że Niemczyc jest malarzem ściennym, który w pełni może się wypowiedzieć w związku z architekturą. Pomimo bizantyjskiego rodowodu, malarstwo Niemczyca nie jest naśladownictwem, a raczej kontynuacją i interpretacją stylu bizantyjskiego. Jego obrazy przy całej swej pozornej archaiczności technicznej, są bardzo nowoczesne w koncepcji. Stosowanie lase-runków i złoceń nie odbiera im świeżości, a niektóre formy — zwłaszcza kobiecych aktów — przypominają abstrakcyjne rzeźby Brancusiego. Ale poza zdecydowaną i ściśle określoną formą leży kraina wieloznacznych mitów i symboli, z której Adam Niemczyc często czerpie swą tematykę i która nadaje jego malarstwu nastrój tajemnicy. Kto chce zrozumieć to malarstwo, musi zadać sobie trud odczytania poetyckich aluzji Niemczyca do mitologii greckiej i Starego Testamentu. Bo w jego twórczości starożytność łączy się w jakiś naturalny sposób z dniem dzisiejszym, a intelektualna logika kompozycji — z emocjonalną treścią obrazu”, — zob.: M. Żuławski, *Wystawa Adama Niemczyca w Londynie*, *Kultura* (Warszawa) 1963 nr 19 s. 9 — il. A. Niemczyc, „*Niebieska Salome*”, 1963.

150 Por.: M. Bohusz-Szysko, *Wystawy, które należy zwiedzić*, TP, 14.03.1964 s. 8; *Nocne pejzaże*, DPDŻ, 19.03.1964 s. 3 — foto malarza przy obrazie.

151 Por.: *Niezapomniane rysunki Zdzisława Czermańskiego*, W 1970 nr 9(1248), Aleksandra Janty, *Pożegnanie Zdzisława Czermańskiego*, W 1970 nr 12/13(1251/1252) i *Pośmiertna wystawa prac Zdzisława Czermańskiego w Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku*, W 1971 nr 34(1325).

152 13 kwietnia-4 maja 1972, Zaydler Gallery, 39a Harrington Rd, South Kensington, Londyn.

153 5-26 marca 1987, Bloomsbury Gallery, Londyn. Wystawa „Stanislaw Frenkiel: Recent Paintings and Beirut Drawings form the Bushra Fakhoury

Collection". Wystawa dorobku malarskiego Stanisława Frenkla z lat 1984–1987, 38 obrazów powstałych w Londynie i południowej Hiszpanii. Osobną część wystawy stanowiło 135 rysunków bejruckich z lat 1944–1947 z kolekcji dra Bushra Fakhoury. Wydany folder zawierał reprodukcje prac: „Tango”, „The Smoker”, „Corn on cob”. Z recenzji Lydii Bauman: „Wśród szeregu płócien na ostatniej wystawie Stanisława Frenkla płonie rdzawym kolorytem i gorączką pary splecionej w szaleńczym tańcu obraz zatytułowany „Tango”. „Tango”, narodzone w dawnej, obcej nam tradycji, to żywiołowy, odwieczny taniec życia i śmierci, w którym kobieta i mężczyzna w wymownych i zmysłowych ruchach dają wyraz: tęsknotom i rozpaczom, uniesieniom i tragediom ludzkiego losu. Tango jest zarazem celebracją, jak i lamentem życia. To właśnie da się powiedzieć o twórczości Stanisława Frenkla – nieprzypadkowo taniec ten znajduje miejsce w tematyce pochłaniającej artystę, stanowi on bowiem metaforę ludzkich pasji, z którymi zmagają się autor w każdym z trzydziestu kilku pokazanych tu dzieł. Tańczący stanowią kontrast, różnią się jak dzień od nocy, życie od śmierci: on kanciasty, dynamiczny, o trupio bladej twarzy na tle czarnej odzieży, ona obezwładniona, dająca się ponieść, stopami i trenem białej sukni zatacza za sobą szeroki łuk po kraciatej szachownicy podłogi. Przygląda się tej grze życia i śmierci czająca się opodal postać o twarzy wyrażającej kpinę a zarazem mądrość. [...] Zbiór szkiców, wykonanych w czasie pobytu w Bejrucie w latach czterdziestych, stanowi jak gdyby wstęp do obecnej wystawy, i w sposób istotny ujawnia proces selekcji, jakiemu do dziś poddaje artysta szeroki wachlarz tematów, rozciągających się wokół niego. Już wtedy, na Bliskim Wschodzie, przykuwały jego uwagę sytuacje o podłożu emocjonalnym, postaci w jakiś sposób niezwykle, absurdalne. Interesowały go instynkty rozbudzone pod pozornym spokojem karciarzy w szulerniach, palaczy opium, żołnierzy w burdelach. Fascynowały go dziwaczne sylwetki kalek, ślepców, żebraków, prostytutek, wszawych kundli, w nieskończenie poszukujących zaspokojenia podstawowych potrzeb w codziennych rytuałach życia. Już wtedy ekonomiczna, lecz tak wymowna kreska tuszu czy węgla, nie tylko udziela tym postaciom charakteru i namacalnego wręcz życia, ale błędząc, płacząc się i spierając na papierze, staje się też metaforą konfliktu między żądzą a posiadaniem, między pragnieniem a lękiem.

Do dziś nie znajdujemy wyzwolenia od konfliktu w obrazach Stanisława Frenkla. Pożądania i lęki pozostają wszakże nieokreślone, chociaż dają się odczuć wszędzie – w hipnozie muzykantów, w szaleńczym pędzie koni, w transie karnawału, w rytualnym skupieniu jedzących. Lecz jakże często zahamowany jest ten ślepy pęd ku zniszczeniu nieokreślonych pragnień: rozszałały koń, porywający ze sobą ekstatycznego jeźdźcę, okazuje się koniem na biegunach; rozpędzone huśtawki unoszą wysoko postacie, by zagarnąć je z powrotem na dół, ich pęd i rytm wyczerpany w jednym miejscu; latawiec, szybujący wysoko w chmurach unosi postać kobiecą ku nieznanym oszalamiającym przestrzeniom – lecz okazuje się przytwierdzony mocno do rzeczywistości: na dole ktoś kurczowo trzyma koniec sznurka. Czy to przypadkiem umieścił artysta swój podpis na wskroś tej małej figurki na ziemi? Przedstawił może samego siebie – starającego się okiełznać swe własne ambicje? Żywioły stanowiące tematykę Frenkla nie muszą być dosłowne, by dać się odczuć we wszystkich jego obrazach. A więc pożar lub zaraza to względnie oczywiste metafory burzliwych uczuć, kryjących się pod powierzchnią nawet pozornie spokojnej tematyki. Zdradza te uczucia żywiołowy ruch pędzla, który nadał kierunku i dynamiki ekstatycznej parze tańczących, energii ścigającym koniom, rozpędu huśtawkom, rozmachu akrobatom. Ten sam niespokojny ślad pędzla w gęstej farbie przeobraża prozę codziennych scen w

bojowisko spleśnionych emocji. Tradycyjne akty kobiece, na przykład, nie pełnią odwiecznej roli odalisk. Owszem, uwodzą mięsistymi krągłościami ud, piersi, pośladków, a jednocześnie odrażają nie tylko trupią bielą skóry, ale i szpikulcami obcasów, pazurów, fryzur, nieprzychylną kanciastością kolan, łokci, rysów twarzy. Jest w nich coś zwierzęcego, prymitywnego, coś, co upodabnia je do przyczajonych u ich stóp pasów i kotów, dzikich i rozczochranych, i tak samo zagadkowych co małpy, papugi, wielbłądy i osły w innych, wcześniejszych obrazach. Chociaż przeniósł się ostatnio artysta na tematy niemal wyłącznie współczesne i miejscowe, niemniej dramat i egzotyka pozostają te same co w obrazach o nieco bardziej obcej tematyce. Tam, gdzie kiedyś maski karnawału nadawały koloru i tajemnicy Hiszpankom i Wenecjankom, dziś jaskrawy pióropusz fryzury punkowej lub wyzywający makijaż pełnią tę samą funkcję. Oblicza ludzkie wszakże i tak pozostają maskami o oczach zamkniętych lub martwych, lecz ustach jaskrawych, rozwartych w wyrazie drwiny, w szaleńczym uśmiechu lub w niemym okrzyku. Ich wyraz jest dosadny, ale i nieuzasadniony, nada więc obrazom tajemniczego tonu konspiracji.

Weźmy na przykład obraz, przedstawiający trzy kobiety spożywające kukurydzę: nie jest to bynajmniej zwykła scena w restauracji. Niedbałe pozycje jedzących, rozchełstana odzież, blade lica zabarwione rumieńcem, oczy przymknięte, palce drapieżnie zaciśnięte na podłużnych kiściach kukurydzy, usta żarłocznie rozwarte, świadczą o namiętnym poddaniu się, nie tyle akcie jedzenia, co akcie seksualnym. W akcie tym kobieta okazuje się drapieżnikiem, instynktownie i mechanicznie zaspokajającym swe niekończące się potrzeby. Już u stóp jedzących piętrzą się zaniechane resztki – jak młodzieńcy polegli u stóp zagadkowego sfinksa – a jeszcze kucharz, z błyskiem oka i zębów na twarzy czarnej jak smoła, zziązany, rozochocony, niesie naczynie pełne prężnych kiści. Na pomocnika w tym spisku ma psa o lisim spojrzeniu i wysoko zadartym ogonie, który pożądliwie łypie okiem i chytrze szczyrzy kły. Przypatruje się tej żywiołowej scenie tak jak osoba przyglądająca się tańcu życia i śmierci w obrazie „Tango” – ze zrozumieniem i drwiną. Jak sam artysta jest zarówno uczestnikiem jak i rozumnym świadkiem rozgrywającego się wokół niego życia”, – zob.: L. Bauman, *Stanisław Frenkiel: Recent Paintings and Beirut Drawings form the Bushra Fakhoury Collection. Bloomsbury Gallery, University of London Institute of Education, 5–26 March 1987*, mps, 4 s., archiwum Stanisława Frenkla.

154 H. Gotlib, *Polish Painting*, with a Preface by R.N. Wilenski. London: Minerwa, 1942; str.78 i 2nl. Il. 147 i 1 nl.

155 *Montecassino, Szkice Zygmunta Turkiewicza z walk 2 Polskiego Korpusu*, wydano nakładem Oddziału Propagandy i Kultury APW. Przedmowę napisał Jan Bielatowicz. Na angielski tłumaczył Waclaw Skorupski, Rzym 1944. W 2018 roku wyszedł w Toruniu swoisty „reprint”: *Monte Cassino i Kampania Włoska 2. Korpusu Polskiego generała Władysława Andersa w rysunkach i szkicach Zygmunta Turkiewicza*, ze wstępem Anny Marii Anders i JM Rektora UMK, prof. dr. hab. Andrzeja Tretyna [wprowadzenie i posłowie M.A. Supruniuk], Toruń 2018, 156 s.

156 6/7–30 kwietnia 1960, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa 21 obrazów olejnych i dziewięciu rysunków Stanisława Frenkla; równoczesne wystawy: Brytyjek – Gill Levin, Rosalie de Meric i Leona Śliwińskiego (z Warszawy). „Trudno w tym wypadku mówić o jednej wystawie, raczej o czterech oddzielnych, które łączy jedynie sąsiedztwo pod tym samym dachem galerii. Dzieli natomiast wszystko: typ malarstwa, kierunek, szkoła, nawet wiek i narodowość. Mimo to ostatnia ekspozycja u Grabowskiego nie straciła na atrakcyjności(...)”. W polskiej prasie zwrócono szczególną uwagę na prace Frenkla: „Zarówno portret,

jak i krajobraz Frenkla, obok pewnej subtelności w traktowaniu formy i koloru, cechuje prostota i pewna surowość. W jego późniejszych obrazach występują czyste klarowne kolory o wysmakowanych zestawieniach tonacji zimnych czy ciepłych, czasem nawet z zakresu tej samej barwy. Malowanie przy użyciu dużych plam lub nawet płaszczyzn niezróżnicowanego czystego koloru, położonych obok innych, często kontrastowych plam, bez tonów dopełniających, a przede wszystkim zwięzła i zwarta forma". Reprodukcje prac Frenkla zamieściło „Oblicze Tygodnia”: *Woman with amber necklace; Mme Orłowicz; Crucifixion; Deposition*, — zob.: *Rosalie de Meric: exhibition of paintings, 7–30 April 1960* [folder]. London 1960, 4 p.; *Stanisław Frenkiel, Grabowski Gallery. April 7th to April 30th 1960*. [folder]. London 1960, [4] p.; *Leon Sliwinski: exhibition of paintings, 7th April–30th April 1960* [folder]. London 1960, 2 p.; (A.M.), *Wystawa kwietniowa u Grabowskiego, DPDŻ, 18.04.1960 s. 3*; (k.), *Nowa wystawa w Galerii Grabowskiego, OT, 1960 nr 78 s. b–c*; D. Step, *Wyłącznie dramat, MP, 1960 nr 4–5(119–120) s. 15*; (k.), *Nowa wystawa w Galerii Grabowskiego, OT, 1960 nr 78 s. b–c*; „Ukrzyżowanie”, *DPDŻ, 16.04.1960 s. 7* — reprodukcja obrazu olejnego.

157 24 marca–14 kwietnia 1960, Drian Gallery, 7 Porchester Place, Marble Arch, Londyn. Wystawa prac malarskich Zbigniewa Adamowicza, wspólnie z obrazami Douglasa Portwaya i rzeźbami Allana Rawlisona.

158 19 października–11 listopada 1960, Zwemmer Gallery, Londyn. Wystawa nowych obrazów Marka Żuławskiego. Wystawie towarzyszył folder-katalog: *Marek Żuławski: New Paintings*, [informator wystawy], 19 X–11 XI, Zwemmer Gallery: London 1960.

159 Listopad 1960, Leicester Galleries, Londyn. Wystawa malarstwa Zdzisława Ruszkowskiego. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Ruszkowski należy do grupy, którą Anglicy nazywają „Polish Bonnard school”, to znaczy Polska Szkoła Bonnardystów. Istotnie, w jego sposobie malowania ciągle widać jeszcze przemożny wpływ tego wielkiego postimpresjonisty francuskiego, który tak bardzo zaważył na polskim malarstwie od czasu, gdy w latach międzywojennych zachwycili się nim młodzi malarze krakowscy, studiujący w Paryżu: Jan Cybis, Potworowski, Nacht, Czapski i inni tzw. kapiści. Ruszkowski należał do następnej generacji malarskiej, ale przyjechawszy do Paryża w roku 1934, zaczął również na swój sposób interpretować Bonnarda. Jest to zresztą bardzo swoista interpretacja i dziś Ruszkowski wyrobił sobie własny styl, który w porównaniu z Bonnardem jest ciężki i romantyczny. Ale traktowanie koloru jako autonomicznej wartości jest podobne. Ruszkowski maluje pejzaże, martwe natury i postaci ludzkie, wiążąc je w bogatą, płaską kompozycję, niepozbawioną jednak elementu przestrzeni wyrażonej kolorem. Jego obrazy na obecnej wystawie są przeważnie ciemne z częstym stosowaniem bardzo jasnych, gwałtownych plam, kontrastujących z czarnymi formami na pierwszym planie. Jest to malarstwo dojrzałe i sumienne”, — zob.: M. Żuławski, „Round the Galleries No. 58”, mps, k. 2-3, AE, Kolekcja M. Żuławski.

160 Artykuł niniejszy jest ostatnim sprawozdaniem z wystawy napisanym przez Stefanę Zahorską, Zmarła 6 kwietnia 1961 w Londynie.

161 29 marca–22 kwietnia 1961, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa prac malarskich Piotra Młeczko z lat 1958–1960. Pokazywane były również prace młodej angielskiej artystki — Ruth Ward. Z recenzji Pawła Zaremby: „Młeczko pokazał 28 płócien. Wszystkie powstały w bardzo krótkim okresie między rokiem 1958 i 60. Tak jakby naładowanie twórcze dojrzało nagle do gwałtownego wybuchu po długich latach męczącego wysiłku myślowego. Tak jakby artystą zaważył nagle psychiczny przymus wypowiedzenia wrażeń dawno wchłoniętych i bólów nieskończoną ilością razy przeżywanych. Wizje, które go dręczyły w mglistym artystycznie kształcie,



znalazły nagle drogę na płótno, jak kształt i barwa wykończona, wyczarowana precyzyjną techniką. W niej Mleczek łączy śmiało abstrakt z figuratywnością. Efekt nie tylko oryginalny, lecz przede wszystkim potężny. [...] Tematycznie obrazy Mleczi dzielą się na trzy grupy. Pierwsza to impresje 'niemego świadka piekła'. Przypadek zrzucił, że w r. 1944, koło obozu jenieckiego, w którym przebywał artysta, Niemcy zorganizowali niewielki obóz koncentracyjny. Skondensowali w nim na małej przestrzeni i na oczach jeńców wojennych, patrzących osłupiałymi z przerażenia oczami poprzez rozdzielające oba obozy druty kolczaste, całą mszę diabelską środków fizycznego i psychicznego mordowania człowieka przez człowieka. [Mleczek] Był widzem na jednym z najpotworniejszych widowisk historii. Widowisko to odtworzył w swych obrazach, zachowując dystans widowni od sceny. Operuje zastanawiającą paletą; brąz i fiolet mają przewagę. Często podkreśla je przeraźliwa zieleń. Niekiedy przez kontrast kolor żółty, także, o dziwo, dający wrażenie zimna. Jakże różne są takie obrazy jak „Transport”, w którym element nieskończoności łączy się z elementem znużenia lub „Numer 39651” z jednej strony i „Pusta puszką od konserw” oraz „Walka o ochłap” (inaczej zresztą nazwana w katalogu) – z drugiej. Druga grupa płócien to wariacje na temat wskrzeszenia Łazarza od konwencjonalnego do zupełnego abstraktu. Wreszcie grupa trzecia to impresje z Walii”. Wystawa Mleczi, w części, pokazywana była w Galerii w Bournemouth, – zob.: *Wspomnienia malarckie Mleczi*, DPDŻ, 4.04.1961 s. 3 – tam reprodukcja obrazu Mleczi „Rocznica”; St.Z[ahorska], *Piotr Mleczek u Grabowskiego*, DPDŻ, 10.04.1961 s. 3; P. Zaremba, *Niemcy świadek piekła*, OB-S, 1961 nr 15 s. 1 – tam reprodukcje obrazów: „Numer 39651”, „Ochłap” oraz „Transport”.

162 Na temat spotkań literackich w Księgarni Libella patrz: A. Olszewska, *Wieczory autorskie w księgarni Libella*, w: *Libella. Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, red. i opracowanie Mirosław A. Supruniuk, Toruń 1998, s. 61– 66.

163 Pierwodruk w: „Kultura” 1948 nr 12 i 13; toż w: J. Czapski, *Czytając*, Kraków 1989, jako „Proust w Griażowcu”.

164 Les Editions Noir sur Blanc, oficyna założona w 1987 roku Szwajcarii przez Jana Michalskiego i jego żonę, Verę. Les Editions Noir sur Blanc powstało z myślą o wydawaniu dzieł wschodnioeuropejskich pisarzy w języku francuskim, z czasem przeniosło się także do Polski i działa jako Oficyna Literacka Noir sur Blanc.

165 Francuski karykaturzysta, Louis Mitelberg (Lejzor Mitelberg), urodzony w roku 1919 w Kałuszynie, zmarł w Paryżu w 2002.

166 9–23 czerwca 1964, Galerie M. Bénézit, Paryż. Wystawa „Peintures de Czapski”.

167 Pierwszą powojenną wystawę miał J. Czapski w 1949 r. w Paryżu. Patrz: „Nowy Świat”, 7.03.1950.

168 14 października–20 listopada 1964, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa „Jozef Czapski Paintings”.

169 12–28 listopada 1952, Galerie M. Bénézit, Paryż. Wystawa: „Joseph Czapski peintures dessins”.

170 H. Gotlib, *Polish painting*, with a pref. by R. H. Wilenski, London [1942], 147 s., tabl.

171 fr.: przynosił mu nieznanne efekty.

172 Pillement Georges, *Ernest Kosmowski*, Paris: Editions Visages du Monde, 1978, s. 63 [1]. Format: 27x21,1 cm.

173 8 czerwca–16 lipca 1951, Palais des beaux-arts de la ville de Paris, Paris. 6ème salon des réalités nouvelles.

174 Adolphe Cieślarczyk (1916–2003), malarz urodzony w Polsce, mieszkał we Francji.

- 175 Tadeusz Kalinowski (1909-1997), malarz, mieszkał w Polsce.
- 176 Wł.: Jerzy Kazimierz Brodnicki.
- 177 Więcej na ten temat: E. Bobrowska, *Les associations artistiques polonaises en France dans la seconde moitié du XXe siècle: vers une intégration du milieu*, w: *Studia o sztuce nowoczesnej*, t. 6 (w druku), s. 15–28.
- 178 6–20 listopada 1951, Grand Palais, Paris, Salon d'Automne.
- 179 Więcej: D. Tonneau-Ryckelynck, R. Plumart, *Joseph Hecht, 1891–1951: catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, Gravelines 1992, 180 p.
- 180 Por. na temat tych samych wystaw: J. Ulatowski, *Wystawy paryskie*, oraz: L. Lille, *Polskie wystawy w Paryżu*, oba w tym tomie.
- 181 Wystawa w Kanadzie nie została zrealizowana, w każdym razie nie ma o niej żadnej wzmianki. Nie wiemy też nic o kolekcji zgromadzonej przez ks. Kociszewskiego. Zob.: *Pamiętnik czterdziestolecia parafii św. Trójcy w Windsor, Ontario 1916–1956 oraz trzydziestolecia kapłaństwa ks. dra Ludwika Kociszewskiego proboszcza parafii*, Windsor 1956.
- 182 Ks. Wiktor Grzesiek (1907-1982), wikary w Pruścach, Wieleniu, Lesznie. W latach 01.09.1937 – 1940 katecheta w Poznaniu. W roku 1940 trafił do obozu w Dachau, gdzie był więziony do 1945 r. W latach 1945–1946 kapelan polskiego batalionu we Francji; wykładowca w seminarium w Paryżu (1946–1967); w latach 1967–1982 wicedyrektor Polskiego Seminarium Duchownego w Paryżu. Pochowany w Paryżu.
- 183 Por. na temat tych samych wystaw: E. E. Kosmowski, *Paryż pod znakiem polskiej sztuki*, oraz: J. Ulatowski, *Wystawy paryskie*, oba w tym tomie.
- 184 Prym wiedzie tu w wypowiedziach Jan Ulatowski, który swoje terminy filozoficzne miesza z romantyczną iście metaforyką, podbudowując ten gmach z mgły... całkowitą nieznaną technicznych spraw w działach plastyki. Dla przykładu oto kilka „teorii” wyjętych luźno z artykułu *Faun i Święty* w „Kulturze”: „Artysta musi stać się symbolem człowieka. Rola artysty jest rolą przywódcy duchowego tylko o tyle, że artysta pokazuje jak człowiek musi traktować swój los, by wyzwoleć w sobie minstrela. Artysta nadaje ostateczny kształt malarstwu i nie dba o synchronizację swego wysiłku z wysiłkiem innych twórców. Artysta jest kapłanem wolności i odkrywcą nadziei, która prześwieca w logice rzeczy. Artysta osiąga absolut w dziele, ludzkość dąży do niego w historii. Artysta zawsze może się wycofać, jak ze złego snu”. — Konia z rzędem temu, kto te aksjomaty zrozumie. [przypis autorski]
- 185 Podstawy magiczne należy uważać za jedną z prób tworzenia koncepcji świata, koncepcji budowanej w celach użytkowych zresztą. Wizję plastyczną swego „świata wewnętrznego”, a więc próbę swoiście pojętej „koncepcji świata”, stara się również oddać abstrakcjonista współczesny.
- 186 Czerwiec 1958, Galerie M. Bénézit, Paryż Wystawa „Czapski peintures dessins”.
- 187 Pomyłka autora. W 1957 r. w Polsce odbyły się tylko dwie wystawy Józefa Czapskiego: w Muzeum Narodowym w Poznaniu oraz w TPSP w Krakowie i były to jedyne na przestrzeni ponad 40 lat wystawy tego artysty w powojennej Polsce. Planowana wystawa w Warszawie w roku 1958 nie doszła do skutku.
- 188 Wystawiono wtedy zespół rzeźb Dunikowskiego oraz grafikę Kulisiewicza i Kobzdeja.
- 189 „Współczesność” 1966 nr 8.
- 190 *Oseka krytykował Stażewskiego*.
- 191 Październik 1965–styczeń 1966, Petit Palais, Louvre, Paryż. Wystawa “Le Seizième siècle – Peintures et Dessins”.

- 192 Artykuł Pierre Cobanne'a w „Arts” z 23 listopada 1966.
- 193 Na temat pierwszych wystaw Jana Lebensteina w Paryżu patrz: M. Banaszak, M.A. Supruniuk, *Jan Lebenstein i Galerie Lambert w 1959 roku – okoliczności pierwszej wystawy*, Archiwum Emigracji 2013 (druk: 2014) z. 2(19) s. 101–119.
- 194 „Kultura” – grudzień 1966.
- 195 Edouard Jager – plakietka do wystawy.
- 196 Lara Vinci – 47, rue de Sein.
- 197 Lipiec-wrzesień 1965.
- 198 „Arts” 1966 nr 61.
- 199 Wystawa w Darmstadt w 1961 roku.
- 200 Wcale nie przesadzam – proszę rzucić okiem na recenzje z „Nouvel Observateur”, listopad 1967.
- 201 *L'art russe des scythes à nos jours. Les trésors des musées soviétiques*, grudzień 1967.
- 202 Wystawa „Pentacle” – Musée des Arts Décoratifs, janvier–mars 1968.
- 203 Sztuka artystyczna, należy do klanu spełnionych intelektualistów... którzy myślą, że z definicji są bardzo inteligentni, dużo mądrzejsi od zwykłych ludzi (tł. red.).
- 204 Należy zauważyć, że stół jest, w jakimś sensie, czymś w rodzaju podłogi podniesionej (tł. red.). *Prospectus et tous écrits suivanis*, éd. Gallimard, grudzień 1967.
- 205 fr.: gra towarzyska.
- 206 Kwiecień–lipiec 1969, Musée Petit Palais, Paryż. Wystawa „Mille ans d'art en Pologne”. Polski komisarz wystawy Jerzy Banach, francuski: Adeline Cacan. Komitet organizacyjny: M. Żuławski, Jan Babiński, E. Markowski, M. Ptasznik, W. Wiliński, S. Lorentz, J. Szablowski, K. Malinowski, M. Straszewska, J. Chranicki, W. Filipowiak. Równoległe z wystawą sztuki dawnej w Petit Palais sale muzeum Gallièra gościły wystawę sztuki współczesnej pod tytułem: „Peinture Moderne Polonaise: sources et recherches”. Koncepcja tej wystawy, jak i dobór dzieł różniły się zasadniczo od wystawy „historycznej”.
- 207 –Nota autora: Wiele informacji podanych w tym szkicu zaczerpnąłem z katalogu wystawy Kiefera: J. Harten i M. Heinz, wyd. „Anselm Kiefer”, Düsseldorf-Paris 1984. O Heideggerze w latach 1933–1934 pisałem szerzej w: „Z okazji Marcina Heideggera”, Znak nr 240, 1974 s. 702–713. Wspomniany tu artykuł Heideggera ukazał się po francusku w „Le Débat” nr 27 z 1983 r., str. 73–89. Por. też: wywiad udzielony przez Heideggera w 1966 roku i ogłoszony w „Der Spiegel” z 31 maja 1976, wkrótce po śmierci filozofa.
- 208 Zob.: M. Banaszak, M.A. Supruniuk, *Jan Lebenstein i Galerie Lambert w 1959 roku – okoliczności pierwszej wystawy*, Archiwum Emigracji 2013 (druk: 2014) z. 2(19) s. 101–119.
- 209 Na temat wystaw i działalności Galerie Lambert: *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*. Red. i oprac. M. A. Supruniuk. Toruń 1998.
- 210 Patrz esej O. Scherer-Wirskiej, *Śmietanka malarstwa i flaczki po polsku*, w tym tomie.
- 211 6–29 września 1963, Galerie Lambert, Paryż. Wystawa „Malarstwo Ariki Madeyskiej”.
- 212 Por. wydane przy okazji wystawy: André Maurois, *Mon ami Léger, comment je conçois la figure, par Fernand Léger*, Paris: L. Carré, 1952, 31 p.
- 213 Por. na temat tych samych wystaw: E.E. Kosmowski, *Paryż pod znakiem polskiej sztuki*, oraz: L. Lille, *Polskie wystawy w Paryżu*, oba w tym samym tomie.

214 Grudzień 1952–styczeń 1953, Galerie de France, Paryż, wystawa „Alfred Manessier, Exhibition of Paintings”.

215 Bez żaru fizjologicznego sztuka staje się żabim skrzekiem.

216 „Akademią” stała się Krakowska Szkoła Sztuk Pięknych w rok po przyjeździe Brandla, ale dla niego na zawsze pozostała „Szkołą”.

217 fr.: Co daje mu najbardziej gwałtowne pragnienie malowania.

218 fr.: Mickiewicz ma piękną figurę, dziką, mowa jego jest smukła i nierówna (tł. red.).

219 Szczerze wierzę, że obaj młodzi Polacy mają prawdziwy talent do malowania i że będą w stanie usprawiedliwić ofiary, które ich znakomici rodacy zechcą uczynić na ich korzyść; — Uważam też, że trzeba umieścić ich w Szkole zręcznego i sumiennego mistrza, który jest w stanie zaproponować im ciekawą ofertę. Mówię w tym sensie do M. Cognieta i myślałem, że nie mogłem wybrać lepiej. Ci dwaj panowie znajdują w jego atelier rady wszystkich gatunków, modeli i to użytecznej emulacji (rywalizacji), którą można odnaleźć tylko na spotkaniu mężczyzn zajmowanych przez ten sam obiekt. Miałem zaszczyt powiedzieć M. Cte, Straszewicz, jaka jest cena studia M. Cognieta. To jest kwota 28 ks. przez pierwszy miesiąc dla każdego ucznia i 23 fr. przez kolejne miesiące wszystkie wydatki wliczone. Nie jest to pierwsza, ale z pewnością najciekawsza okazja, w której żałowałem, że nie odbyłem warsztatów studenckich. Zrekompensuję sobie przynajmniej tyle, ile zechcę, śledząc ich studia i postępy z żywym zainteresowaniem. — F. Gerard (tłum. red.).

## INDEKS NAZWISK

### A

(A. M.), patrz: Milker Aleksander  
 A.S. 33  
 Adamowicz Zbigniew 101-103, 108, 224,  
 243, 244, 260, 400, 422  
 Adler Jankiel 8-10, 20, 33, 134  
 Afroyim Soshana 400  
 Agam Yakov, właśc. Glipstein Jacob 401  
 Agis Maurice 414  
 Aiken Joan 42  
 Aizpiri Paul Augustin 359  
 Ajschylos, Aischylos z Eleusis 208  
 Albers Josef 115  
 Alcopley 400  
 Alpatow Michaił Władimirowicz 322  
 Alva 400  
 Amit-Chmielowska Lechosława 59, 393,  
 394  
 Anders Anna Maria 421  
 Anders Irena 177  
 Anders Władysław, gen. 38, 40, 41, 44,  
 400, 418, 421  
 Andrew, ilustrator 389  
 Angers David, de 387  
 Anna Jagiellonka, królowa Polski 180,  
 328  
 Annesley David 414  
 Apergis Jan 108  
 Apollinaire Guillaume 7  
 Appenzeller Stanisław 282  
 Archipienko Alexander 152  
 d'Arc Joanna, św. 306  
 Armstrong-Jones Anthony Charles, lord  
 Snowdon 157  
 Arp Hans 280  
 Artymowski Roman 33, 319  
 Arvay Adam 393  
 Arvay Stefan Adolf 12, 16, 17, 37, 53, 393  
 Ashcroft Peggy 220  
 August II Mocny, król Polski 213  
 Aujame Jean 283  
 Axentowicz Teodor 65, 84, 185, 248, 394

Ay-o ps., właśc. Iijima Takao 315  
 Ayres Gillian 400, 401

### B

Babicz Tadeusz 409  
 Babiński Jan 410, 425  
 Bacciarelli Marcello 213-215  
 Bach Johann Sebastian 376  
 Bacon Francis 160  
 Badura Karol 160, 409  
 Baj Izgan 400  
 Baker Alan 111  
 Baldaccini César, César 220  
 Baldwin Malvyn 403  
 Balusz Miriam 72, 394  
 Balzac Honoré, de 375  
 Bałzukiewicz Bolesław 61  
 Banach Jerzy 180, 329, 410, 425  
 Banaszak Antoni, ks. 290  
 Banaszak Marta 33, 397, 425  
 Baranowska Janina 12, 17, 23, 24, 34, 37,  
 59, 68, 70, 72-74, 76, 77, 101, 116, 119,  
 120, 130, 131, 135, 155, 160, 179, 238, 241,  
 393-395, 403-405, 408, 409, 418, 419  
 Barker Kit 408  
 Barnard Gwen 400  
 Bartelik Marek 33  
 Bartnicka-Górska Hanna 393  
 Bartók Béla 312  
 Baszkowski Jacek 168  
 Baudelaire Charles Pierre 7, 205  
 Baugnut Gallait 387  
 Bauman Lydia 420, 421  
 Baumeister Willy 280  
 Bazaine Jean René 318  
 Baziuk Eugeniusz 139, 191, 414  
 Beanland Frank 403  
 Beckmann Max 75  
 Bednarczyk Czesław 23, 24, 409, 413  
 Bednarczykowa Krystyna 23, 24, 409, 413

Beethoven Ludwig van 303, 316  
 Belina-Prażmowski Władysław 134  
 Bell Alexander Graham 358  
 Bell Clive 418  
 Bellotto Bernardo zwany Canaletto 180, 185, 213-215, 316, 330  
 Bem Józef, gen. 390  
 Benedykt Stefan 189  
 Benjamin Anthony 117, 403  
 Beothy Stefan, właśc. Beöthy István (Etienne) 280  
 Berek Jan, płk 409  
 Berlewi Henryk 324  
 Bernard Émile 375  
 Bernini Giovanni Lorenzo 56  
 Bertin 323  
 Betowski Noel 69, 394  
 Beuningen Boijmans van, kolekcjoner 360  
 Beutlich Tadeusz 14, 116, 224, 403, 409, 417  
 Bevan Oliver 403  
 Biegański Z. 395  
 Biegas Bolesław 275, 276  
 Bielawicz Jan Bolesław 37, 61, 421  
 Bismarck-Schönhausen Otto Eduard von, premier Prus 336  
 Bissière Roger 272, 318  
 Black Franciszek Ksawery 61-63, 281, 283, 291, 393  
 Black Maja (Maya), córka Blacka Franciszka 63  
 Black Roman 24, 179  
 Blake William 177  
 Blücher Gebhard Leberecht von, feldmarszałek pruski 336  
 Błotnicki K. 391  
 Bobka Lesław 17, 33, 37, 64  
 Bobrowska Ewa 13, 17, 33, 45, 267, 424  
 Bobrowski Andrzej 78, 137, 224, 409, 413, 417  
 Bobrowski Jakub 254  
 Boccioni Umberto 311  
 Böcklin Arnold 342  
 Bogdan Krzysztof 267  
 Bogusławski Andrzej 13, 45  
 Bogusławski Antoni 268  
 Bohusz-Szyszko Andrzej 118  
 Bohusz-Szyszko Antoni 227  
 Bohusz-Szyszko Marian 7, 15-18, 20, 21, 23-25, 33, 35, 37, 44, 45, 55-58, 70, 77, 88, 98, 105, 106, 108, 114, 116-119, 129, 158, 160, 173, 176, 189-191, 201-203, 217, 218, 224, 225-227, 229-231, 243, 257, 258, 393-396, 398, 400-403, 408, 409, 413-416, 418, 419  
 Bohusz-Szyszko Stanisława (z Kozieli-Poklewskich) 227  
 Bolesław I Chrobry, król Polski 184  
 Bolívar Simón 62  
 Bomberg David 37, 73, 130, 397, 400, 419  
 Bona Sforza d' Aragona, królowa Polski 180, 328  
 Boniecki Albin Maria 291  
 Bonington Richard Parkes 146  
 Bonnard Pierre 83, 89-92, 104, 105, 112, 113, 125, 149, 178, 216, 235, 262, 271, 273, 292, 294, 316, 348, 361, 365, 377, 380, 398, 399, 402, 422  
 Borchardt Karolina 203, 409, 415, 418  
 Boreyko Kazimierz 329  
 Borkowski Andrzej Maria 7, 17, 38, 68, 399, 410, 413  
 Borkowski J. 391  
 Borowicz (Maria) Marysia 177  
 Bortniuk 324  
 Borucki Gwido, właśc. Gottlieb Gwidin Alfred, ps. Lorraine 188  
 Bosch Hieronim, właśc. Bosch Jheronimus 7, 65, 344  
 Boshier Derek 403, 414  
 Botticelli Sandro, właśc. Filipepi Alessadro di Mariano di Vanni 90  
 Bouchard Henri 384  
 Boucher François 145, 215  
 Boudelaire Charles Pierre  
 Boudin Eugène 141, 380  
 Bouret Jean 284  
 Bourgeois François 214  
 Bourrilly Jean 328  
 Bowen Denis 107, 190, 191, 400, 401, 413  
 Bowling Frank 403  
 Boznańska Olga 14, 35, 45, 89, 180, 249, 285, 287  
 Bradshaw-Smith Gillian 415  
 Brâncuși Constantin 152, 419  
 Brandel Konstanty 78-80, 290, 354, 355, 360, 373-377, 395, 426

Brandt Józef 249  
 Braque Georges 87, 94, 136, 205, 206,  
 209, 237, 283, 292, 310, 318, 356, 358, 360,  
 365, 368, 381, 402, 406  
 Bratby John 178  
 Breker Arno 83  
 Brenson Theodore 400  
 Breton André 107  
 Brockdorff Anna Konstancja von,  
 hrabina Cosel 213  
 Brodnicki Jerzy Kazimierz, patrz: Van  
 Haardt George  
 Broncell Zdzisław Alfred 17  
 Brown Christy 404  
 Browning Robert 195  
 Bruegel Pieter (starszy) 216, 332  
 Brunot Ferdinand 62  
 Brycka M. 391  
 Brzeziński Jerzy, ps. Karo 20  
 Brzeziński Józef, powstaniec 200  
 Brzozowski Tadeusz 81, 319, 320, 342,  
 346, 348-350  
 Buckman David 20, 393  
 Budziszewska Irena 394  
 Buffet Bernard 98, 307, 309, 323  
 Buhardt Małgorzata 60, 393  
 Bujnowski Józef 6, 7, 15, 16, 26, 33  
 Bujwid Wanda 60, 393, 394  
 Bułganin Nikołaj Aleksandrowicz 150  
 Bułhak Jan 157, 158, 222  
 Bunsch Adam, ps. Wart Andrzej 245,  
 246, 411  
 Bunsch Franciszek 81  
 Burdin Daniel 110  
 Burne Jones Edward 90  
 Burns A. 246  
 Burt Laurence 108  
 Bush Vannevar 358  
 Butler Rab, właśc. Butler Richard  
 Austen, baron Butler of Saffron Walden 406  
 Butler Reg 58  
 Butler Richard 393  
 Byron George 14, 211

**C**

Cacan Adeline 329, 410, 425  
 Calder Alexander 107, 280, 310, 314  
 Campi Armand 168  
 Campigli Massimo  
 Canal Giovanni Antonio zwany  
 Canaletto 180  
 Carauli, właśc. Auclair Auguste 200  
 Caro Anthony 401  
 Carroll Lewis, właśc. Doogson Charles  
 Lutwidge 200  
 Carson Grażyna 394  
 Carzou Jean, właśc. Zulumian Garnik  
 323  
 Cass John, sir 75  
 Cassel-Kokczyński Antoni 149  
 Cassel-Kokczyński Diana 150  
 Cassou Jean 285  
 Castel Janne  
 Cavanaugh Jan 19, 33  
 Caziol, patrz: Zielenkiewicz Kazimierz  
 Celnikier Isaak 353  
 Cézanne Paul 83, 137, 160, 162, 164, 190,  
 193, 205, 208, 271-273, 307, 309, 316, 342,  
 348, 356, 357, 359, 361, 363-365, 368, 370,  
 373, 375, 381, 413  
 Chagall Marc 14, 105, 130, 204, 235, 310,  
 381  
 Chalom 359  
 Chambers Mary 400  
 Chandler Barbara 77  
 Chapin David 400  
 Charchoune Serge 359  
 Chardin Jean, właśc. Chardin Jean-  
 Baptiste Siméon 365, 368  
 Charkiewicz Walerian 38, 88, 415  
 Charoux Siegfried Joseph 179  
 Chashi 400  
 Chigi Agostino 149  
 Chilton Michael 403  
 Chirico Giorgio, de 70, 75  
 Chlebowski Stanisław 254  
 Chmielowski Adam (brat Albert) 246  
 Chodowiecki Daniel Mikołaj 195  
 Chopin Fryderyk 14, 62, 63, 109, 194,  
 210, 344, 363  
 Chranicki Jan 410, 425  
 Christoforou John 359  
 Chrostowska Halina 197, 198, 320, 350  
 Chruszczow Nikita Sergiejewicz 150,  
 154, 313  
 Chrzanowski Tadeusz 399  
 Churchill Winston, premier

Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii 210, 357  
Chwistek Leon 234  
Ciechanowiecki Andrzej 215  
Cieślarczyk Adolphe 281, 424  
Cini Giorgio 310  
Cipriani Giorgio 398  
Clark Kenneth 145  
Clarke Harry 231, 418  
Classin George 400  
Clausewitz Carl von, gen. 336  
Clemente Francesco 102, 400, 401  
Clough Peter 400  
Cobanne Pierre 425  
Cobbing Bob 111  
Cocteau Jean 111  
Cogniet Léon 387-391, 426  
Collie-Kolibabka Duda (Collie-Duda) 394  
Collis Maurice 418  
Connolly Cyril 142  
Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad 129, 210  
Constable John 90, 144-146, 177, 217  
Cooper Austin 400  
Coplans John 400  
Corot Jean-Baptiste-Camille 141, 144, 274  
Cortot Alfred 63  
Coutts-Smith Kenneth 192, 414  
Couturier Marie-Alain, właśc. Couturier Pierre, mecenas sztuki [o. Couturier] 219  
Cranach Lucas, starszy 147, 404  
Craven Alfred 415, 418  
Cripps Richard Stafford 211, 416  
Crouch Brian 403  
Crowe 192, 414  
Crozier William 108  
Cyankiewicz Zdzisław (Cyan) 284, 289  
Cybis Jan 113, 121, 273, 315, 342, 348, 422  
Czapska Maria 45, 273, 309  
Czapski Józef 7, 11-13, 15, 16, 45, 113, 115, 117, 160, 269-274, 286, 294, 307-309, 331, 360-362, 364, 402, 403, 409, 422-424  
Czarnecki Marian 46, 271  
Czarnowska Irena 135  
Czartoryski Adam Jerzy, książę 199, 200, 387  
Czaykowski Bogdan 15, 16, 33, 399  
Czech Piotr 17, 46, 275

Czelny Krystyna 409  
Czermański Zdzisław 247-251, 420  
Czerński Roman 409  
Czerwinka Sylwester 410  
Czoch Teresa 394  
Czyżewski Tytus 307, 348, 356, 373

## D

Dalevèze Jean 180  
Dalí Salvador 168, 252, 358  
Damoglou Eleanor 191, 399  
Danilewiczowa Maria (właśc. Danilewicz Zielińska Maria) 410  
Dante Alighieri 14, 212, 354  
Daraniyagala Justin 381  
Darwell Michael 127  
Darwin Karol Robert 302  
Daszewski Władysław 412  
Daumier Honoré Victorin 128, 146, 200, 272, 399  
Daun Alfred 275  
David Gerard 225  
David Jacques-Louis 215  
Davidson Michael 403  
Davies Peter 20, 33  
Dawski Stanisław 198  
Dąbrowska Hanna 197  
Dąbrowski Leszek 85  
Debien Annick 267  
Debien Pierre 267  
Debussy Claude, właśc. Debussy Achille-Claude 405  
Degas Edgar 112, 113, 141  
Degottex Jean 358  
Delacroix Eugène 125, 152, 323, 373  
Delaunay Robert 135, 193, 280, 402  
Demel Ryszard 224, 416  
Denny Robin 408  
Dent Gordon 400  
Derain André 360  
Desenfans Noël Joseph 214  
De Sica Vittorio 41  
Deutsch Niklaus Manuel, zw. Deutsch 320  
Dębska Anna 238, 239, 419  
Diagilev Sergei Pavlovich 87  
Dickson Lalia 246  
Diderot Denis 7  
Disney Walter, właśc. Disney Walter



Elias „Walt” 136  
Disraeli Benjamin 211  
Dix Otto 72  
Dmochowski Zbigniew 185  
Dobek Czesław 17  
Dobosz Agnieszka 81  
Dobosz Anna 81  
Dobroniak Stanisław 409  
Dobrowolski Antoni 137, 224, 409  
Dobrzańska 393  
Doesburg Petra, van 107  
Doesburg Theo, van właśc. Küpper  
Christian 107, 242  
Dolphin Frank 403  
Dołżycki Leon 185  
Domańska Barbara 161, 409  
Domeyko Ignacy 387  
Dominik Tadeusz 11, 117, 320, 403  
Domoto Hisao 400  
Dongen Keess, van 149  
Douglas Alfred 248  
Dreyfus Alfred 370  
Drohocka Janina 284  
Drot Jean-Marie 346  
Drwęska Alicja 10, 15, 16, 33, 38, 89, 395,  
396, 398, 400, 402, 410, 414-417  
Dubuffet Jean 324-326  
Duchamp Marcel, właśc. Duchamp  
Henri-Robert-Marcel 107, 317, 325  
Duerden Dennis 400  
Dufy Raoul 71, 149, 225, 356  
Dunikowski Xawery 152, 153, 425  
Dunne John William 374  
Dürer Albrecht 56, 361  
Dyakowska Kazimiera 223  
Dyck Anthony, van, właśc. Dijk Antoon,  
van 201, 214  
Dylczyński Cyprian 391  
Dyson Anthony 33  
Dzieduszycki Tadeusz K. 189  
Dzierżyński Andrzej Leszek 17, 64, 115  
Dzierżyński Feliks Edmundowicz 313  
Dźwig Kazimierz 70, 224, 394, 409, 417

## E

Eco Umberto 325  
Edmonds Michael 192, 414  
Efraim z Grybowa, patrz: Mandelbaum

Efraim  
Eibisch Eugeniusz 113, 315, 348  
Eichler Janusz 224, 417  
Eisenhower Dwight David, ps. Ike 282  
Ekiert Jan 284, 285, 291  
El Greco, właśc. Domenicos  
Theotokopulos 196, 207, 209, 216, 396, 415  
Elewicz Teodozja, patrz: Lisiewicz  
Teodozja  
Éluard Paul 7  
Ensor James Sidney 128, 141, 142  
Epstein Jacob 133, 419  
Ernst Max 107  
Eurypides 208  
Evans Merlyn Oliver 401  
Evert Ludwik Józef  
Eyck Hubert, van 301  
Eyck Jan, van 301

## F

Faczyński Jerzy 16, 173, 181, 184, 185,  
406, 410  
Faczyński Marian 185  
Fajsal Fajsal ibn Abd al-Aziz Al Su’ud,  
król Arabii Saudyjskiej 274  
Fakhoury Bushra 252, 420, 421  
Falk M. 193  
Falk R. R. 313  
Falkowski Wojciech 60, 393  
Fałat Julian 65, 84, 142, 185, 373, 375-377  
Fangor Wojciech Bonawentura 117, 135,  
320, 403, 405  
Fedorska 84  
Fejtö Ferenc 346  
Feldman Wilhelm 249  
Feliński Zygmunt Szczęsny, abp 199  
Fellini Federico 41  
Feltin Maurycy, abp Paryża 290  
Fernande Olivier, właśc. Lang Amélie  
317  
Fichte Johann Gottlieb 334, 336  
Fierens Paul 33  
Fijałkowski Stanisław 319  
Filip IV, król Hiszpanii i Portugalii 207  
Filipkiewicz Stefan 142  
Filipowiak Władysław 410, 425  
Filla Emil 352  
Fischer Eugenia 49

- Fitton James 89  
 Flashtig Betty 231  
 Focillon Henri 56  
 Folkierski Władysław 416  
 Folon Jean-Michel 220  
 Fontana Lucio 311  
 Fontené Robert 107  
 Fonteyn Margot, właśc. Hookham Margaret 137  
 Foujino Paul 108  
 Foujita Léonard Tsuguharu 250  
 Fra Angelico, także Jan z Fiesole, właśc. Mugello Guido di Pietro, da 321  
 Fragonard Jean-Honoré 214, 215, 217  
 Franciszek z Asyżu, właśc. Bernardone Giovanni di Pietro, di 113, 355  
 François André 220  
 Frankenthaler Helen 312  
 Frazer James George 152  
 Fredo- Šidas Alfred 280  
 Frenkiel Stanisław 5-7, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 23-26, 30, 31, 33, 38, 76, 80, 117, 128, 132, 155, 160, 241, 252, 259, 260, 402-405, 408, 409, 413, 419-422  
 Freud Sigmund 152, 232, 323  
 Frick Henry Clay 149, 214  
 Fryderyk II Wielki, król Prus 334  
 Furquharson W. Coquie, ks. 245  
 Fusek-Forosiewicz Irena 161, 394, 409  
 Fusek-Forosiewicz Władysław 409
- G**
- Gabino Amadeo 312  
 Gabriel R. 382  
 Gainsborough Thomas 144, 214  
 Gaj Jacek 80  
 Galton Jeremy 69, 394  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 376  
 Gandhi Mahatma, właśc. Gandhi Mohandas Karamchand 397  
 Gardner Dina 129  
 Garlake M. 414  
 Garret A. 399  
 Garszyńska-Jarosz Maria 394  
 Gassiot-Talabot Gérald 180  
 Gaudi Antoni 79  
 Gauguin Paul, właśc. Gauguin Eugène Henri Paul 162, 373  
 Gaulle Charles, de 211, 249, 270  
 Gaumond Marcel 384  
 Gaworzewska Maria 394  
 Geissler Klaus 408  
 George Stefan Anton 334, 336  
 Gérard François, baron 388, 426  
 Gerc Lidia 410  
 Gerson Wojciech 391  
 Gertler Mark 419  
 Giacometti Alberto 359, 360  
 Gielgud John, Sir, właśc. Gielgud Arthur John, Sir 220  
 Gierc Danuta, patrz: Giercuskiewicz Danuta  
 Giercuskiewicz Danuta (ps. Gierc Danuta) 59, 70, 77, 101, 393, 394  
 Giergielewicz Mieczysław Feliks 17, 38, 138  
 Gierowski Stefan 349, 350  
 Gierymski Aleksander, właśc. Gierymski Ignacy Aleksander 254, 373  
 Gieure Maurice 358  
 Gillet 238  
 Gillray James 146  
 Gilman Harold 90, 145  
 Giotto di Bondone, właśc. Bondone Angiolo di 100, 239, 419  
 Glarner Fritz 359  
 Gleb-Kratochwil Marian, patrz: Kratochwil Marian  
 Gliwa Stanisław 20, 114  
 Glueck Ewa 394  
 Głowacki Jan, ps. Laterański 16  
 Głuchowska Danuta 24, 409  
 Gniatczyński Wojciech 402  
 Godlewska Anna 40, 41  
 Goede Jules, de 403  
 Goethe Johann Wolfgang, von 387  
 Gogh Vincent, van 83, 91, 112, 134, 233, 373, 416  
 Gombrowicz Witold 14, 325  
 Gore Spencer F. 90, 179  
 Gorgolewski Bogusław, płk. 415, 418  
 Gorgon Ewa 77  
 Gostomski Zbigniew 155, 241, 242, 403, 408  
 Gośniewski Adam 388-390  
 Gotlib Henryk 7-11, 16, 20, 25, 33, 34, 39, 92, 96, 100, 103, 104, 113, 140, 185-187,

- 206, 207, 233-236, 253-255, 263, 397, 399,  
400, 406, 409, 411, 412, 416, 418, 419, 421,  
424  
Gottlieb Leopold 134  
Gottlieb Maurycy 133, 134  
Goya Francisco 80, 128, 196, 207, 208,  
216, 272, 274, 317, 352, 370  
Gozzoli Benozzo 373  
Grabowski Andrzej 409  
Grabowski Mateusz 22, 24, 117, 155, 422  
Grabowski Stanisław 280, 284, 286, 288,  
289, 291, 295, 362, 363  
Grabowski Wojciech 24  
Grabowski Zbigniew 403  
Graf Urs 320  
Grandville, właśc. Gérard Jean Ignace  
Isidore 339  
Grapus 220  
Grass Günter 84  
Grey Roger, de 179  
Gris Juan 73, 94, 237, 359, 405  
Grocholska Elżbieta 177  
Gronowski Tadeusz Lucjan 412  
Gropius Walter A. 58  
Grottger Artur 199, 211, 248, 254  
Grünewald Matthias, właśc. Gothard-  
Neithard Matthias 396, 415  
Grydzewski Mieczysław, właśc.  
Grycendler Mieczysław 347  
Grzesiek Wiktor, ks. 288, 290, 424  
Guenther Władysław 189  
Guérin Pierre-Narcisse 390  
Guggenheim Benjamin, ojciec Peggy 107  
Guggenheim Peggy, właśc. Guggenheim  
Marguerite 106-108, 401  
Guggenheim Salomon Robert 107  
Guilbert 389  
Guilbert Yvett 377  
Guitet James 108  
Guys Constantin 149, 380  
Guze Joanna 11, 33
- H**
- Haas Michael 220  
Haeckel Ernst 302  
Haendel (Händel) Georg Fridrich 14  
Hagglof Axel 177  
Halévy Daniel 274, 360, 362  
Hall Douglas 19-21, 33  
Hanlan Roderick 192, 414  
Harris Alfred 231  
Harten J. 425  
Hartung Hans, właśc. Hartung Hans  
Heinrich Ernst 250  
Hartwig Edward 222  
Hasior Władysław 120, 121, 180, 315, 404  
Hassenberg (Reno) Irena 284  
Haupt Zygmunt 8, 411  
Hayden Henryk 96, 116, 134, 399, 403,  
408  
Haydn Franz Joseph 364  
Hayter Stanley W. 33  
Heath Adrian 404  
Hecht Józef 284, 424  
Hefferon Don 403  
Heidegger Martin 325, 334, 336, 337, 425  
Heinsdorf Helena 39, 147  
Heinz M. 425  
Heller Ludwik 248  
Heller Robert 33  
Hemar Marian 17  
Henelt (Hennelt) Józef 407  
Hengl Willy 222  
Hepworth Barbara 102, 400  
Herbert Zbigniew 165  
Herbin Auguste 280, 303  
Herman Józef 20, 25, 33, 95, 103, 400, 419  
Hernandez Victor Castillo 81  
Herwegh Georg Friedrich Rudolph  
Theodor 336  
Hillier Tristram 91  
Him George (Jerzy) 20, 109, 190, 406, 413  
Hirszenberg Samuel 133  
Hirszfeld Morris 107  
Hiszpańska-Neumann Maria Zofia  
Janina 197, 198  
Hitler Adolf 334, 335  
Hlawski Jerzy 223  
Hockney David 81, 117, 193, 403, 414  
Hodgkins Frances Mary 143  
Hodin Josef Paul 34, 115  
Hoene-Wroński Józef Maria 62, 63  
Hofman Wlastimil, właśc. Hofmann  
Vlastimil 65, 394  
Hogarth William 90, 146  
Hokusai, właśc. Katsushika Hokusai 356  
Holbein Hans 14, 188

Hölderlin Jochann Christian Friedrich  
334, 336  
Holford William Graham, baron 412  
Hopko Stanisława 72, 394  
Hopwood James 386  
Horacy, właśc. Kwintus Horacjusz  
Flakkus 354  
Horodyńska Elżbieta 410  
Horvat-Jaki Jože 347  
House Edward Mandell 62  
Hudson Thomas 403  
Huelle Paweł 84  
Hunter Tania 95  
Hutton Maria, patrz: Jarmołowicz-  
Hutton Maria  
Huyghe René 316  
Huysmans Joris-Karl 7

## I

Ikeda Masuo 312  
Ilnicka Ewa 409  
Ilnicki Tadeusz 24, 57, 117, 393, 403  
Ingres Jean-Auguste-Dominique 140, 323  
Israëls Jozef 132  
Iturbi José 63  
Iwanicka Halina 16  
Iwanow Aleksandr Andriejewicz 322

## J

J.O., patrz: Ostrowski Jan  
J. Ostr., patrz: Ostrowski Jan  
J.W.  
Jabłońska Elżbieta 231  
Jabłoński Jerzy, właśc. galerii 69, 128  
Jabłoński Zygmunt M. 190  
Jack Peggy 231  
Jackowski Aleksander 11, 34  
Jacques Lucien 397  
Jacques Peter 128  
Jadot Maurice 400  
Jager Edouard, de 425  
Jahl Władysław (Ładysław) 284, 285  
Jaki Jože, patrz: Horvat-Jaki Jože  
Jakimowicz Andrzej 314  
Jakubas Stanisław 81  
Jakubowska Irena 24, 70, 71, 409, 418  
Jakubowski Andrzej 231, 409

Jakubowski-Barthel Weydenthal  
Grzegorz, de 267  
Jama Waldemar 223  
Jan III Sobieski, król Polski 199  
Jan Paweł II, właśc. Wojtyła Karol,  
papież 278  
Janta-Polczyński Aleksander Stanisław  
412, 420  
Jaray Tess 117, 403  
Jardel-Harvard Krystyna 72, 394  
Jarema Józef 113, 271, 282  
Jarema Maria 180  
Jarmołowicz-Hutton Maria 60, 72, 393,  
394  
Jasieński Feliks, ps. Manggha 249  
Jastrzębowski Wojciech 10, 87, 224, 407  
Jastrzębski Oktawian 186, 406  
Jawnuta, ps., patrz: Grabowski  
Zbigniew  
Jeal Douglas 403  
Jeleńska Teresa (Rena) 17, 407  
Jeleński Konstanty Aleksander 7, 12, 13,  
16, 268, 269  
Jeśman Czesław 17, 39, 149  
Jodełko Ryszard 57  
John Augustus Edwin 140  
Johns Jasper 405  
Jones Allen 193, 414  
Jones Bronwen 393  
Jones Bryn 400  
Jongkind Johan Barthold 380  
Jordaens Jacob 215  
Jordan Peter ps., patrz: Janta-Polczyński  
Aleksander Stanisław  
Joyce James 160  
Jurgielewicz Mieczysław 198  
Jurzykowski Alfred 40, 44, 47  
Juszczak Ryszard 59, 393  
Juskiewicz Piotr 34

## K

Kafka Franz 160  
Kahnweiler Daniel-Henry 317  
Kaja Katarzyna 81  
Kal Elżbieta 34  
Kalinowski Antoni 46, 277  
Kalinowski Tadeusz 281, 424  
Kallimach Filip, właśc. Buonaccorsi

Filippo 64  
 Kałdowski Mariusz 84  
 Kamińska-Paluchowa Irma 203, 415  
 Kamocka Mary 72  
 Kamocki Stanisław 142  
 Kandinsky Wassily, właśc. Kandinsky  
 Wasilij Wasiljewicz 14, 98, 152, 280, 303,  
 304, 321, 358, 359, 368  
 Kanelba Rajmund 10, 92, 406  
 Kania Stasia 60, 393, 394  
 Kant Immanuel 324, 336  
 Kantor Tadeusz 81, 84  
 Kapliński Leon 200  
 Kapłan (Kaplan) Anatol Lvovich 313  
 Karczewska Olga 409  
 Kardamasz Elżbieta 81  
 Karłowska Stanisława, de, właśc. wł.  
 Karłowska-Bewan Stanisława, de 397, 419  
 Karol III, król Hiszpanii 208  
 Karpiński Wojciech 7, 13, 16  
 Karren Tamara 408, 409, 413  
 Kasztelan 57  
 Katelbach-Starzyńska Janina, pseud.  
 Polan Nina 188, 412  
 Kawafis Konstandinos Petru 85  
 Kawalec Witold Gracjan 108  
 Kątski Stefan 406  
 Kelly Ellsworth 312  
 Kempieński Józef 176  
 Kempisty Robert 81  
 Kennard Peter 220  
 Kenton Stanley 191  
 Kędzierski Jerzy Zdzisław 17, 39, 152, 419  
 Kępiński Jan 77, 136, 137, 413  
 Kępiński Paulina 137  
 Kidner Michael 117, 403, 414  
 Kiefer Anselm 332-337, 425  
 Kieszkiewicz Edward 60, 291, 393  
 Kieszkiewicz 108  
 Kilaczycka (Kiłaczycka) Jadwiga 24  
 Kisling Mojżesz 134  
 Klawe Henryk, farmaceuta  
 Klee Paul 125  
 Klein Yves 321  
 Kleinman Fryderyk 65  
 Kleist Heinrich von 334, 336  
 Klimek Ludwik, ps. Luna, Ludovic 282,  
 288, 289  
 Kłoś Eustachy 409  
 Kłobukowski A. R. 186, 187  
 Kłoczowski Piotr 13  
 Knapp Stefan 21, 38, 95, 97, 98, 100, 102,  
 183, 184, 399, 400  
 Kniaziewicz Karol Otto, gen. 386, 387  
 Knotte Jan 185  
 Kobro-Strzezińska Katarzyna 180  
 Kobylańska Zofia (Kobylańska-  
 Olszewska Zofia) 72, 77, 394, 418  
 Kobzdej Aleksander 349, 425  
 Kochanowski Jan 328  
 Kocimski Karol 10  
 Kociszewski Ludwik 288, 424  
 Koenig Robert 122  
 Kokoschka Oskar 142, 236  
 Kokosiński Eugeniusz 222, 223  
 Komocka Mary 72, 394  
 Konarska-Słonimska Janina 407  
 Konrad I mazowiecki, książę 180  
 Konstanty Pawłowicz Romanow, wielki  
 książę 199  
 Kopański Stanisław, gen. 48  
 Koper Tadeusz 93, 142, 152, 153, 186,  
 397, 407, 408, 413  
 Kopernik Mikołaj 174, 330  
 Korczak Janusz 353  
 Korczowski Bogdan 267  
 Korn Halina Julia, właśc. Korn-  
 Żuławska Halina 10, 21, 34, 91, 123, 147,  
 148, 396, 404, 407-409  
 Kornglöd Julian, ojciec Haliny Korn 148  
 Korner Henryka 285  
 Kosice Gyula 108  
 Kosiński Zdzisław 39, 160  
 Kosiński, powstaniec 1863 200  
 Kosmowski Edmund Ernest, Ernest-  
 Kosmowski Edmund Apolinary 13, 46,  
 277-280, 282, 283, 285, 288, 289, 291, 424,  
 426  
 Kossak Wojciech 65, 394  
 Kossowska Stefania 17, 40  
 Kossowski Adam 10, 17, 20, 21, 40, 99,  
 100, 142, 162, 186, 261, 399, 406, 409, 411,  
 412  
 Kostrzewski Franciszek 210, 248  
 Kościałkowski Marian, ps. Kruszyński,  
 Marian, Jan Marian 11, 23, 91, 92, 100,  
 103, 117, 160, 396, 397, 399, 400, 409  
 Kościuszko Tadeusz, właśc. Kościuszko

- Andrzej Tadeusz Bonawentura 199  
 Kot Stanisław 211  
 Kotarbiński Miłosz 397  
 Kotsis Aleksander 254  
 Kowalczyk Wojciech 34  
 Kowalewski Zygmunt 20, 77, 174, 175, 413  
 Kowalik Jan 34  
 Kowal-P. Leon, patrz: Kowalewski  
 Zygmunt i Piesowocki Leon  
 Kowalska Bożena 12, 34  
 Kowalski Andrzej 350  
 Kowalski Stanisław 17  
 Kowarski Felicjan Szczęsny 105, 261,  
 262, 412  
 Kozarynowa Zofia 17, 40, 165, 419  
 Kozerska Kinga 70, 161, 394, 409, 418  
 Koźmiński Jarosław 17, 25  
 Krajcberg Frans 108  
 Krajewska Helena 11, 34  
 Kramsztyk Roman 134  
 Krasieński Edward 155, 241, 242, 403, 408  
 Krasieński Stanisław 180  
 Krasieński Zygmunt 14  
 Krasnodębska Joanna 407  
 Kratochwil Marian 195, 196, 262, 414  
 Kreis Wilhelm 335  
 Kropiwnicki J., patrz: Sas-Kropiwnicki J.  
 Król Abraham (Abram) 290  
 Król Stanisław 20  
 Kruger Gudrun 400  
 Krukowiecki Aleksander, hrabia, ps.  
 Żubr 200  
 Krupka František 280  
 Krupp Friedrich 334, 336  
 Kruszelnicka-Langowska Zofia 407  
 Kruszyński Marian, patrz:  
 Kościałkowski Marian  
 Krynicki Andrzej 223  
 Krynicki Nikifor, właśc. Dworniak  
 Epifaniusz 12, 65, 350, 394  
 Krzysztofiak Hilary 194  
 Krzyżanowski Konrad 254  
 Kuczera 62  
 Kuhn Andrzej 85  
 Kujawska Anna 126  
 Kujawski Jerzy 320  
 Kukiel Marian, gen. 407  
 Kulaszyńska-Couret Zofia 285, 287, 289  
 Kulczycki Bruno 23  
 Kulisiewicz Tadeusz 314, 425  
 Kurowski Józef 386, 387  
 Kuryluk Ewa 121  
 Kuźmin Genadij 313  
 Kwaśniewski Wojciech 81  
 Kwaśny K., ks. 290  
 Kwiatkowski Teofil 391
- L**
- Lacasse Joseph 107, 108, 192, 243, 401,  
 414  
 Lajzen Alekander 149, 150, 407  
 Lalewicz Marian 185  
 Lamouraedien 384  
 Lampedusa Giuseppe Tomasi, di 154  
 Lanckorońska Karolina Maria Adelajda,  
 hrabianka 16, 40, 171, 188, 189, 396, 409,  
 412  
 Lanckoroński Karol Antoni, hrabia 171,  
 172  
 Landay Julien, de 225, 226  
 Lando Jerzy 222, 223  
 Langiewicz Marian, gen. 199  
 Lanyon Peter 400  
 Laskowska Danuta 394, 413  
 Lassalle Émile 387  
 Laszczka Konstanty 275  
 Laterański Jan, patrz: Głowacki Jan  
 Lauda Franciszek 391  
 Laury Anna 394  
 Lawton Denis 252  
 Le Bas Edward 89  
 Le Brocqy Louis 397  
 Le Brun André 328, 339  
 Le Parc Julio 310, 311  
 Lebenstein Jan 12, 17, 33, 268, 269, 319,  
 320, 338-350, 425  
 Lebont, architekt 384  
 Lec Stanisław Jerzy 321-323  
 Lechoń Jan, właśc. Serafinowicz Leszek  
 14, 134, 249, 250  
 Léger Joseph Fernand Henri 42, 136, 249,  
 250, 283, 286, 356, 357, 360, 381, 426  
 Legeżyński Stefan 17, 41, 173, 402  
 Legros James 400  
 Leitgeber Bolesław 116  
 Leitgeber Witold Józef 79  
 Lenin Włodzimierz, właśc. Uljanow

Władimir Iljicz 313  
Lenk W., fotografik 139  
Lenz Stanisław 254  
Lesiecki Bolesław 406  
Leszczyński Jerzy 249  
Lévêque Jean-Jacques 320  
Lévêque M., ks. 290  
Levin Gill 260, 422  
Levy Kurth (Lewy Kurt) 107  
Lewandowska Elżbieta 60, 72, 77, 393, 394  
Lewiński Jorge (Jerzy) S. 222, 223  
Lewis Percy Wyndham 22, 90  
Lewitt Jan (Le Witt) 20, 101-103, 109,  
110, 190, 400, 406, 413  
Lewkowicz Karol 22  
Lichtenstein Roy 312  
Lichtman Rebeka, żona Efraima  
Mandelbauma 134  
Liebermann Max 132, 133, 206  
Ligenza Józef 223  
Ligocka Roksana 34  
Lille Ludwik 7, 11, 13, 14, 17, 34, 46, 289,  
292, 424, 426  
Lipiński Eryk 412, 413  
Lipschitz Jacques (Lipszyc) 107, 133  
Lipski Tadeusz 186, 407  
Lisiewicz Teodozja 17, 41, 181  
Lissitzky El 324  
Lohman Jerzy 77  
Loreau Max 324  
Lorentz Stanisław 180, 410, 425  
Loth Johann Karl 283  
Louis Victor 328  
Lowe Peter 192, 414  
Lowry Laurence Stephen 178  
Lubowiecki E., ks. 290  
Ludwik XIV, król Francji 296  
Ludwik XV, król Francji 249  
Ludwik Filip I, król Francuzów 323  
Lurczyński Mieczysław 13, 16, 46, 286,  
287, 294, 300, 363, 409  
Luter Marcin 334  
Lyndon V. 118

## Ł

Ładniewska-Blankenheimowa Wanda 319  
Łapiński Tadeusz 350  
Łączyński Marek 12, 22, 23, 34, 102, 155,

241, 400, 408  
Łęgowski, fotografik 223  
Łopusznik Władysław 281, 286, 287,  
295  
Łoza Roma 285  
Łozowski Sołomon Abramowicz 211  
Łubieński-Wentworth Roland 409

## M

M. C. 34  
Maciejewski B. M. 229  
MacKarell Peter 128, 405  
Mackiewicz Stanisław, ps. Cat 189  
Mackinder Halford John, Sir 193  
Maczek Stanisław, gen. 48  
Madeyska Arika 350, 426  
Maeda Josaku 347, 350  
Maillol Aristide 152  
Makal Jerzy 223  
Makowski Michał 409  
Makowski Tadeusz 14, 177, 348  
Makowski Zbigniew 155, 180, 241, 242,  
350, 408  
Malczewski Jacek 79, 84, 149, 171, 172,  
185, 373, 376, 409  
Maleszewski Tytus 391  
Malewicz Kazimierz 47, 107, 280, 321,  
324  
Malicki Marian Jerzy 280  
Malinowski Kazimierz 410, 425  
Malraux André 216, 304, 307, 315, 317,  
319, 360, 376  
Małcużyński Witold 174, 177, 190  
Mandelbaum Efraim (z Grybowa) 134  
Manessier Alfred 318, 364, 367-372, 426  
Manet Édouard 90, 91, 413  
Mansbach Steven A. 19, 34  
Marcoussis Louis, właśc. Markus  
Ludwik Kazimierz Władysław 94-96,  
107, 134  
Markus Stanisław M., brat Marcoussisa  
Maric Rosalie, de 260  
Marek-Święcicka Krystyna 23  
Marie André 289  
Marin Louis 62  
Marini Marino 107  
Maris Mikołaj 328  
Markiel Jerzy 285, 289

Markowska Anna 12, 34  
 Markowski Eugeniusz 410, 425  
 Marks Karol 322  
 Marlewska Irena 413  
 Mars Witold Tadeusz 8, 10, 92, 93, 397, 406  
 Martin Halina 409  
 Martin Kenneth 143  
 Marylska Cecylia 67  
 Marylski Jan Paweł 67  
 Marylski Władysław 66  
 Marynowicz Władysław Marian 138, 222, 223  
 Mastroianni Umberto 400  
 Matcham Lois 403  
 Matejko Jan 133, 180, 247, 248, 249, 254, 373  
 Matisse Henri 66, 71, 149, 162, 164, 219, 225, 232, 273, 292, 310, 356, 359, 360, 374, 407, 409  
 Matuszczak Edward 290, 291  
 Maurois André 211, 426  
 McLaren Duncan 69, 394  
 Mehoffer Józef 134, 245, 376  
 Meister Jean-Marie 400  
 Maligny Marthe, de, żona Bonnarda 113  
 Mellerowicz Teresa 12  
 Meninsky Bernard 397, 419  
 Menkes Zygmunt 134  
 Meric Rosalie, de 422  
 Merwart Emil 285  
 Metsu Gabriël 316  
 Mianowski Lucjan 350  
 Michalski Jan 423  
 Michalski-Hoffmann Vera 423  
 Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 54, 56, 201, 358, 372  
 Michałowska (Chądzyńska) Bronka 57  
 Michałowska Maryla (Maria) 24  
 Michałowski Piotr 180, 210, 254, 328  
 Michelet Jules 386  
 Mickiewicz Adam 12, 14, 105, 386, 387  
 Mickiewicz Władysław 61-63  
 Middleton Derek 400  
 Middleton Michael H. 396, 397, 399  
 Miedniak Władysław 157  
 Miga Bogdan 81  
 Mikołajczyk Stanisław 407  
 Mikulska-Cressin 391  
 Mikoła Stanisław 8, 10, 123, 124, 404, 411  
 Milker Aleksander 41, 183, 414, 418, 422  
 Miłosz Czesław 14, 268  
 Mirewicz Jerzy, ks. 410  
 Miró Joan 98, 136, 358, 359, 368  
 Mirzwińska Felicja 231  
 Mirzyński Wojciech 22  
 Mitelberg Louis, de, właśc. Mitelberg Lejzor, ps. TIM 270, 423  
 Mieczko Piotr 70, 72, 75-78, 262, 263, 394, 423  
 Moczodan Rafał 34  
 Moderska Irena 404  
 Modigliani Amedeo, właśc. Modigliani Amedeo Clemente 14, 143, 359, 401  
 Modrzejewska Helena, właśc. Misel Jadwiga Helena 174  
 Modzelewska Danuta 114  
 Modzelewski Zenon, ks. 268  
 Moholy-Nagy László 324  
 Molière, właśc. Poquelin Jean-Baptiste 295  
 Mołotow Wiaczesław Michajłowicz 322  
 Mondrian Piet, właśc. Mondriaan Pieter Cornelis 73, 280, 313  
 Monet Claude 112, 145, 209  
 Moniński Jerzy 394  
 Monti Silvio 393  
 Moore Henry 91, 102, 170, 178, 229, 310, 400  
 Morandi Giorgio 311, 314, 315  
 Morawska Kazimierzowa, ciotka  
 Morawskiego Kajetana 308  
 Morawski Kajetan 17, 47, 307  
 Morawski Kazimierz 57, 413  
 Morby Eric 179  
 Morel Maurice, de, ks. 208, 416  
 Mörike Eduard 334, 336  
 Morka Mieczysław 33  
 Morley Robert Adolph Wilton 95  
 Morrow Bill 350  
 Morstin Jan 180  
 Moses Grandma, właśc. Moses Anna Mary Robertson 168  
 Moshier Derek 193  
 Mosiądz Sofie 267  
 Moskała Katarzyna 7, 403, 407  
 Moszyński August Fryderyk 213, 214  
 Moynihan Rodrigo 401  
 Mrożek Sławomir 194  
 Mrożewski Stefan 283



Munch Edvard 79, 141  
Munk Andrzej 158  
Murillo Bartolomé Esteban 207  
Musgrave Victor 404  
Musiałowicz Aniela 166  
Musiałowicz Henryk 165-167, 243  
Mušič Zoran 102, 400  
Muszanka Danuta 248  
Muthesius Stefan 19, 34  
Mutter Mela, właśc. Mutermilch Maria  
Melania 12, 14

## N

(n), patrz: Ostrowski Jan  
Nacht-Samborski Artur Stefan, właśc.  
Nacht Artur 113, 422  
Nakov Andrzej 7, 16, 47, 310, 410  
Nałęcz Halima 14, 24, 33, 57, 86, 95, 98,  
99, 101-103, 105-108, 122, 128, 129, 160,  
173, 174, 179, 190-192, 226, 227, 243, 399-  
401, 409, 413, 414, 418  
Napoléon I, właśc. Buonaparte  
Napoleone, cesarz 215  
Nash John 90  
Nash Paul 90  
Natanson Józef 10, 17, 41, 186, 406, 407,  
410, 411  
Naviasky Philip 401  
Nawiasky Mechtild 108  
Neskovic Predrag Pedja 403  
Neumann Erwin 325  
Newcombe 400  
Newton Eric 87, 119, 397  
Newton Richard 146  
Nicholson Ben 90, 102, 400  
Nicholson William 90  
Nicola Hellen 42  
Niezwiasty Ernst Iosifowicz 319  
Niemcewicz Julian Ursyn 386, 387  
Niemczyc Adam 242, 419  
Niemczyk Waclaw 190  
Niemczyk Wiktor 60, 393, 394  
Niesiołowski Tymon 149, 150, 407, 408  
Nietzsche Friedrich Wilhelm 334, 368  
Nikifor, patrz: Krynicki Nikifor  
Noakowski Stanisław 185, 250  
Noordbergen Christian 267  
Norblin Jan Piotr, właśc. Norblin Jean-

Pierre, de la Gourdain 185, 195  
Norwid Cyprian Kamil 14, 189, 291, 309,  
387  
Nowak, fotograf 223  
Nowakowski M. 190  
Nowakowski Tadeusz 84, 350  
Nowicki Maciej 185  
Nuttall John 111

## O

O'Brien Robert 403  
O'Malley Owen 410  
Obieziańska O. 394  
Olesiewicz Zygmunt (Sigismond), ps.  
Olin Jean 291  
Olesiński S., fotografik 139  
Oleszczyński Antoni 387-389  
Oleszczyński Władysław 387  
Olitski Jules, właśc. Demikowski Jevl  
312  
Olszewska Aleksandra 34, 409, 423  
Olszewski Andrzej 19, 34  
Oppenheimer Joseph 358  
Ordon-Sosnowska Władysława 248  
Ordyńska-Morawska Stefania 282, 284,  
285, 287-289, 291  
Orel Elżbieta 319  
Orłowski Aleksander 185, 210, 247, 248,  
251  
Ortiz Manuel 54  
Orwid-Bulicz Roman 415  
Osęka Andrzej 425  
Ostoja-Chrostowski Stanisław 197, 350  
Ostrowska-Harris Wanda 186  
Ostrowski Jan 16, 17, 34, 41, 188, 403,  
410, 416-418  
Otero Alejandro 311  
Owidiusz, właśc. Nazo Publiusz  
Owidiusz 14  
Owidzki Roman 155, 241, 242, 408  
Ozenfant Amédée 380  
Ożóg Henryk 81

## P

Pacanowska Felicja 284, 289, 360  
Pacewicz Kazimierz 16  
Paderewska Maja 63

Paderewski Ignacy Jan 61-63, 174, 188, 210  
 Padlewski Zygmunt, gen. 199  
 Paklikowska-Winnicka Wanda 319  
 Palazuelo Pablo 359  
 Panasewicz Stanisław 413  
 Panasiewicz Piotr 81  
 Panasiuk Zofia 267  
 Panek Jerzy 81  
 Pankiewicz Józef 35, 42, 80, 113, 115, 273, 284  
 Pankowski Marian 23  
 Papliński Sergiusz 394  
 Paśławska Lily 285  
 Pasmore Victor, właśc. Pasmore Edwin John Victor 92, 400  
 Pass Andrzej 59, 72, 393, 394  
 Pass Donald 400  
 Paszkiewicz Mieczysław 17, 33, 34, 42, 172, 195, 409  
 Paszkiewicz Piotr 33  
 Paszylek Brunon Franciszek 101, 399  
 Paulozzi Eduardo 401  
 Pawlikowska Aniela (Lela) 177, 410  
 Pawlikowski Michał Gwalbert 42, 189, 201  
 Pegram Roy 400  
 Pejsak Jan 24  
 Pelayo Antonio 107  
 Penderecki Krzysztof 84  
 Pendle John 400  
 Permeke Constant 103  
 Petrarka Francesco 14  
 Pęczarski Feliks 254  
 Pękalski Leonard 412  
 Phillips Peter 193, 414  
 Physick 118  
 Piasecka Zofia, patrz: Pierzchało-Piasecka Zofia  
 Piaubert Jean 368  
 Pic 85, 416  
 Picasso Pablo 14, 78, 87, 94, 109, 136, 162, 164, 168, 193, 209, 224, 225, 243, 271, 292, 315-319, 352, 355, 356, 358, 368, 370, 373, 374, 381, 402, 409  
 Picon Gaëtan 324  
 Pieńkowska J. 62  
 Pieńkowski Jan Michał 42, 203  
 Piero della Francesca 130, 140, 165, 166, 356, 365, 368  
 Pierzchało-Piasecka Zofia (Zoe) 60, 70, 122, 123, 231, 393, 394  
 Piesakowska Danuta 393, 394  
 Piesakowski Teresa 20  
 Piesowocka Danuta 60  
 Piesowocki Leon 20, 101, 175, 224, 399, 409, 413, 417  
 Pietrasik Agata 34  
 Pietraszewska Jadwiga 59, 70, 72, 393, 394  
 Pietrkiewicz Jerzy 16, 173, 410  
 Pietruczuk Jerzy 81  
 Pietsch Andrzej 80  
 Pike Jennifer 111  
 Pilawski Wiesław 174  
 Pillement Georges 277, 424  
 Piłsudski Józef Klemens 248, 249  
 Pink Lutka, właśc. Pinkusiewicz Ludwika 102-105, 107, 113, 400  
 Piotrowska Irena 17  
 Piotrowski Piotr 12, 34  
 Piotrowski Tadeusz 413  
 Piramowicz Zofia 284  
 Piranesi Giovanni Battista 79  
 Pissarro Camille 90, 132  
 Pissarro Lucien 90, 91  
 Piwarski Jan Feliks 185  
 Piwowar Józef 128, 409, 418  
 Plater (Broel-Plater) Cezary Augustyn 387  
 Plater (Broel-Plater) Ludwik August 387  
 Platon 73, 137  
 Plewka-Rouviere Alicja 267  
 Plumart Roland 424  
 Plumb John 400  
 Pniewska Barbara E. 155, 241, 242, 408  
 Pniewski Bogdan 185  
 Pniewski Zygmunt 185  
 Pobóg-Kielanowski Leopold, 17, 39, 118, 156, 202, 396  
 Podkowiński Władysław, ps. Ansgary Andrzej 373  
 Podoski Bohdan 393, 402  
 Pohlman Józef Witold 222  
 Pokrzywnicka (Pokrzywnicka-Borowska) Irena 285  
 Pol Wincenty, właśc. Pol Wincenty Ferreriusz Jakub, ps. Janusz 229  
 Polak Irena 100, 399

Polański Hipolit 280  
Poliakoff Serge 238  
Pollakówna Joanna 13  
Polunin Vladimir 87  
Pomian Krzysztof 7, 16, 47, 269, 331, 425  
Poniatowski Józef Antoni, książę 199  
Poniatowski Józef Maria 189  
Ponomarew Aleksander 384  
Ponomarew Wanda, z Wańkowiczów 384  
Ponomarew (Ponomarev) Zygmunt (Serge) 282, 289, 384, 385  
Popkow Wiktor 322  
Popowa 324  
Portway Douglas 107, 260, 401, 422  
Postempski Ignacy Roman 391  
Potocki Stanisław Kostka 215  
Potworowski Tadeusz Piotr 7-10, 14, 16, 20, 42, 93-95, 100-103, 107, 113, 124-126, 135, 205, 216, 217, 307, 308, 348, 350, 397-400, 404, 405, 412, 416, 419, 422  
Pougnny Jean, właśc. Puni Iwan Albertowicz 318  
Poulain Gaston 250  
Poussin Nicolas 235  
Poznański Czesław 10, 34, 187, 412  
Pragier Adam 45  
Pride James 90  
Priestley John Boynton 168  
Prochaska Franciszek 283  
Pronaszko Andrzej 280  
Proust Marcel 160, 269, 423  
Prus Bolesław, właśc. Głowacki Aleksander 210  
Pruszkowski Tadeusz 82, 136, 254, 271, 285  
Pruszyński Ksawery 17, 43, 210  
Przybyszewski Stanisław Feliks 373, 376  
Przychocki Gustaw 62  
Przyłęcka Anna 231, 409  
Przyłuski Bronisław 17, 413  
Pszoniak Wojciech 268  
Ptasznik M. 410, 425

## Q

Quinet Edgar 386

## R

Raba Gómez Manuel 108  
Rachelski Florian 285  
Raciński Zbigniew 43, 213  
Raczyński Edward Aleksander, hrabia 172  
Raczyński Edward Bernard, hrabia 172, 400, 403, 407  
Rafael Santi, właśc. Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio 323, 327, 389  
Ramzes II Wielki, faraon 342  
Rauschenberg Robert 240, 241, 311, 314  
Rawlison Allan 261, 422  
Read Benedict 399  
Read Herbert Edward 107  
Réau Louis 326  
Rechowicz J. 413  
Redon Odilon 381  
Reichardt Jasia 30, 83, 193, 414  
Reid Peter 400  
Reig Judith 400  
Rembrandt, właśc. Rembrandt Harmenszoon van Rijn 166, 188-190, 196, 205, 214-217, 404, 412  
Remizov Aleksy Mikhailovich 274  
Reno Irena, patrz: Hassenberg (Reno) Irena  
Renoir Pierre-Auguste 112, 113, 283, 380  
Repin Ilja Jefimowicz 322  
Restany Pierre 317  
Reychan Stanisław 191, 409, 414  
Rhodes Bob 69, 394  
Ribera Jusepe, de 144  
Ribbentrop Joachim von 322  
Rich John 400  
Rilke Rainer Maria 14, 336, 358  
Rimbaud Arthur 20  
Riopelle Jean-Paul 401  
Roberts William 179  
Robertson Malcolm 406  
Roche Marcel 283  
Rochebrune Franciszek, płk 199  
Rodakowski Henryk 180, 254, 391  
Rodzenko Aleksandr Michajłowicz 324  
Rodin Auguste 275, 283, 358  
Rogoyska Maria 409  
Romanowicz Kazimierz 47, 269, 270, 346, 347, 349, 350

Romanowiczowa Zofia 17, 47, 269, 270,  
344, 349, 350  
Romer Witold 222  
Röntgen Wilhelm 152  
Rose Gerard, de 178  
Rossetti Dante Gabriel 90  
Rossi Giovanni Gaetano 63  
Rossini Gioachino A. 160  
Rostafiński M., fotografik 139  
Rostopczyn Fiodor, hrabia 170  
Rostopczyna Zofia F., hrabina de Ségur  
170  
Rostworowski Marek 180  
Roth Cecil 405  
Rothenstein Williams 90  
Rothko Mark 405  
Rothman David 111  
Rottermund Andrzej Jan 214  
Rouault Georges 103, 128, 205, 206, 208,  
224, 283, 395, 416  
Rousseau Henri, właśc. Rousseau Henri  
Julien Félix, zw. Celnikiem 160, 348  
Rousseau Theodor 321  
Rouve Pierre 119  
Rowdon Annette 68, 128, 394, 405  
Rowiński Krzysztof 33  
Rowlandson Thomas 146  
Różański Mieczysław 8  
Rubens Peter Paul 56, 214-216, 360  
Rudowski Leszek 413  
Rudziński Andrzej 198  
Rusiecka Ewa 64, 65  
Ruszkowski Zdzisław 20, 23, 34, 35, 76,  
85, 95, 96, 113, 115, 142, 262, 399, 406,  
409, 422  
Ryan Adrian 143  
Rybicki Leszek 60, 393

## S

S.L., patrz: Legeżyński Stefan  
Sachs Hans 336  
Sade Donatien-Alphonse-François 344  
Sadowy Jan 24  
Sadzik Józef, ks. 268  
Saelens Maurice, de 278  
Sagot Clovis 317  
Salahi Ibrahim, właśc. el-Salahi Ibrahim  
350

Sanders Joop 400  
Sandle Michael 117, 403  
Sankey Martin 399  
Sapieha Christine 60, 393  
Sarabianow Dmirtij V. 322  
Sarraut Albert 285  
Sas-Kropiwnicki J. 190  
Sassetta, właśc. Giovanni Stefano, di 321  
Saunders Cicely Mary, Dame 226  
Sawicka Magda 24  
Sawicki Tadeusz 85  
Scharnhorst Gerhard Johann David von  
334  
Scherer-Wirska Olga 17, 47, 346, 348, 426  
Schlageter Albert Leo 336  
Schlieffen Alfred von feldmarszałek  
niemiecki 336  
Schlöndorff Volker 333  
Schmeller Johann Andreas 387  
Segonzac André Dunoyer, de 143  
Segui Antonio 220  
Séгур Eugène Henri Raymond, de,  
hrabia 170  
Serebrjannyj, malarz 313  
Setch Terry 117, 403  
Seurat Georges 68, 91, 162, 376  
Sheybal (Schejbal, Szejbal) Witold 24, 60,  
393, 413  
Sheybal (Schejbal, Szejbal) Władysław  
413  
Shelley Percy Bysshe 211  
Shepherd Max 193, 414  
Shettini 401  
Sichulski Kazimierz 248, 249  
Sickert Walter Richard 90, 91, 140, 141,  
143, 145, 236  
Siemaszko Antoni Józef 249  
Siemion-Siemieński Julian 92, 397  
Sienkiewicz Henryk 48, 62  
Sienkiewicz Jan W. 18, 34, 395  
Sienko-Tutton Olga 78, 84  
Siennicki F. R. 391  
Sieroszewski Wacław Kajetan 249  
Sikorski Władysław, gen. 43, 45, 62  
Silva Vieira, da właśc. Silva Maria  
Helena Vieira, da 346, 400  
Simonov Michael 35  
Sinatra Frank 163  
Sironi Mario 238

Sisley Alfred 209  
Siudmak Wojciech 403  
Sjoholm Adam 400  
Skorupski Wacław 421  
Skórzewska Teresa 16, 43, 216  
Sleńdziński Ludomir 150  
Słodkowski Piotr 34  
Słonimski Antoni 10, 11, 418  
Słowacki Juliusz 14, 386  
Smagała Jan 394  
Smith Christine 403  
Smith Mathews 143, 145  
Smith Pat Carlton 231  
Smołowik (Smolowik) Ryszard 60, 393  
Smuglewicz Franciszek 185  
Snell Harry, lord 407  
Soane John 214  
Sobień Inka 122  
Sobkowiak-Możdżek Emilia 394  
Sokolnicki Mikołaj (Nicolas de),  
rzeźbiarz 289, 291  
Sołtyński Roman 187, 412  
Sontag Susan 25, 34  
Sorso Ryszard 57  
Sosnowski Józef Konstanty 185  
Sosnowski Oskar 185, 248  
Sosnowski Pankracy 388-390  
Sotnik-Kondycka E. 70, 394  
Southall Derek 192, 414  
Soutine Chaim 104, 105, 133, 143, 272,  
401, 416  
Sowula Grzegorz 43, 220  
Speer Albert, właśc. Speer Berthold  
Konrad Hermann Albert 335  
Spelman Franz 194  
Stach (Stachowa) Stefania 231  
Stachiewicz Kazimierz 90, 103, 400  
Stachowicz Michał 199  
Stachowicz Stanisława 409, 418  
Stachowicz Stefan 160, 393, 409  
Staël Nicolas, de 109, 244  
Stahl Andrew 127  
Stahl Zdzisław 189  
Stalin Józef, właśc. Wissarionowicz  
Dżugaszwili Josif 217  
Stanhope Elżbieta 66, 67, 394  
Stanisław August Poniatowski, król  
Polski 213-215, 416  
Stanisławski Ryszard 180  
Stanton-Święcicki Ludomir S. 138, 222  
Stańczyk Stanisław, błazen na dworze  
Jagiellonów 249  
Stauffenberg Claus Schenk Graf von 334  
Stażewski Henryk 101, 117, 155, 180,  
242, 280, 314, 315, 324, 403, 425  
Steele Jeffrey 403  
Steen Jan Havickszoon 316  
Steer Wilson 90, 91, 145  
Stefan Batory, król Polski 180  
Stein Heinrich Friedrich Karl, vom,  
baron 334  
Stempowski Jerzy 17  
Step Danuta 22, 422  
Stepan Ewa 17, 395, 413  
Stephenson Chaim 404  
Stephenson John Cecil 107  
Stermiński Zygmunt 43, 222  
Stevens (?) 418  
Stevert Curt 315  
Stocker Neil 403  
Stockham Alfred 69, 394  
Stocki Jerzy, patrz: Stocki-Sosnowski  
Jerzy  
Stocki-Sosnowski Jerzy 60, 72, 77, 78,  
108, 126, 393, 394, 405, 407, 409, 413  
Straszewicz Józef, hrabia 388, 426  
Straszewska Maria 410, 425  
Strawińska Jadwiga 114  
Stroński Stanisław 407  
Stroud Peter 400  
Stróżyński Tomasz 267  
Stryjeńska Zofia 65, 291  
Strzałko Franciszek 16, 43, 224, 395, 396,  
413, 415  
Strzałkowska Maria, patrz: Czapska  
Maria  
Strzałkowski Wiesław 404  
Strzemiński Władysław 101, 180, 194,  
280  
Stubbins Tony 400  
Studnicki Juliusz 314  
Stwosz Wit 17, 180, 328  
Sukiennicka Halina 17, 44, 70, 72, 76, 77,  
114, 129, 161, 226-229, 243, 394, 402, 405,  
409, 413, 418  
Sulik Bolesław 15, 33  
Sulik Pierre 267  
Sulimirski Tadeusz 189

Sułkowski Tadeusz 16, 17, 413  
Supruniuk Anna 49  
Supruniuk Mirosław Adam 18, 31, 33,  
34, 397, 403, 409, 410, 421, 423, 425  
Surzycki Marcin 81  
Sutherland Graham 91, 92  
Swierdłow Jakow Michajłowicz 313  
Szablowski J. 410, 425  
Szarszun 324  
Szatkowski W. 394  
Szczepińska-Tramer Joanna 48, 352, 393  
Szembek Jan Kanty 189  
Szeptycka Zofia 391  
Szmit Bolesław 185  
Szomański Władysław R. 20, 60, 77, 161,  
190, 393-395, 409, 413  
Szostakowicz Dmitrij Dmitrijewicz 313  
Szpakowski Marian 102, 400  
Szparkowski Zygmunt 185  
Szwarc Marek 291, 407  
Szwajcer Jerzy, pd. Jotes 248  
Szejczer Michał 387  
Szymanowska Maria 387  
Szymanowski Karol 405  
Szymański Paweł 394

## Ś

Ślesieńska Alina 315  
Śliwińska Helena 203, 415  
Śliwiński Leon 260, 422  
Śmiga Władysław 284  
Święcicki Ludomir S., patrz: Stanton-  
Święcicki Ludomir S.

## T

(tk) 408  
Taborska Halina 413  
Taeuber-Arp Sophie 115  
Taranczewski Waclaw 307, 348  
Tarasin Jan 320  
Tarnowska Barbara 116  
Tate Keiči 107, 243, 401  
Tatlin Władimir Jewgrafowicz 324  
Taylor Bruce 400  
Teisseyre Stanisław 8-12, 35  
Tenniel John, Sir 200

Tepa Franciszek 387, 391  
Terné Zofia, właśc. Chajter Wiera 123, 124  
Terlecki Tadeusz 409  
Terlecki Tymon 16, 33, 34, 44, 233, 261,  
399, 411, 412, 419  
Teslar Józef Andrzej 13, 48, 354  
Themerson Franciszka z d. Weinles 20,  
23, 81-83, 100, 105, 108, 109, 111, 243,  
395, 399  
Themerson Stefan 20, 82, 83  
Thom René 73  
Thorak Józef 83  
Thornton Valerie 393, 400  
Tintoretto Jacopo 56, 374  
Tocqueville Alexis Henri Charles  
Clérelde, de 366  
Tomaszewicz Jerzy 68  
Tomaszewski Jerzy 394  
Tonneau-Ruckelynack D. 424  
Topolski Feliks 8, 9, 11, 14, 17, 20, 21, 23,  
34, 76, 93, 107, 186, 210, 211, 249, 396-  
398, 401, 406, 407, 411, 413, 416  
Topor Roland 220  
Torosiewicz Jan, patrz: Vincenz Andrzej  
Toruńczyk Franciszka 47, 348  
Tosi Arturo 238  
Toulouse-Lautrec Henri, de 112, 272,  
308, 377, 380  
Towiański Andrzej Tomasz 386  
Toynton Norman 193, 414  
Trace Dave 111  
Tregrove Barry 400  
Tretyn Andrzej 421  
Trutschel Henryk, baron 276  
Tryggvadóttir Nina 400  
Tryuk Piotr 222  
Tucker William 403, 414  
Tuculescu Ion 312, 315  
Turczyński Józef 63  
Turkiewicz Zygmunt 7, 16, 17, 23, 35, 44,  
108, 117, 161, 237, 243, 256, 257, 271, 401,  
403, 405, 406, 409, 421  
Turnbull William 400  
Turner A. J. 245  
Turner William 90, 145, 146, 177  
Turyń Adam 181, 182, 406  
Tutanchamon, faraon 326  
Tuwim Julian 109

Tycjan, właśc. Tiziano Vecelli lub  
Vecellio 56, 112, 136  
Tyszkiewicz Samuel 354

## U

Ucello Paolo, właśc. Dono Paolo, di 130  
Uhde Wilhelm 317  
Ujejski Kornel 189  
Ulatowska Aniela, z Micińskich 48  
Ulatowski Jan 7, 13, 16, 30, 48, 356, 424  
Utrillo Maurice, właśc. Valandon  
Maurice 141, 282

## V

Valtat Louis 360  
Van Haardt George, właśc. Brodnicki  
Jerzy Kazimierz 102, 108, 267, 281, 282,  
286, 289, 294, 358, 400, 424  
Vasarely Victor, właśc. Vásárhelyi  
Győző 311  
Vasari Giorgio 56  
Vasina Darius 80  
Vaughan Hughes 414  
Vaux Marc 403  
Velázquez Diego 207  
Verdi Giuseppe 160  
Vermeer Jan, van Delft, właśc. Vermeer  
Johannes 235, 316, 317, 365, 368  
Verne Jules Gabriel 305  
Vespertina Stella 416  
Villiers Jephah, de 168-170  
Villon Jacques, pseudonim Duchamp  
Gaston Émile 272, 283, 325  
Vincenz Andrzej, ps. Torosiewicz Jan 7,  
13, 16, 29, 48, 378  
Vincenz Irena 48  
Vincenz Stanisław 48  
Vinci Leonardo, da, właśc. Vinci  
Leonardo di ser Piero, da 14, 56, 360, 372  
Vincy Lara 425  
Viotto Giordano 238, 239  
Vlaminck Maurice, de 360  
Vogel Zygmunt 185, 215, 416  
Voigt Frederick Augustus 22, 35  
Vollard Ambroise 317, 375  
Vrinat Robert 290  
Vuillard Édouard 90, 112, 398

## W

Wachtel Wilhelm 65  
Wadley Nick 83  
Wagner Wilhelm Richard 79, 160, 334,  
336  
Waliszewski Zygmunt 273, 307, 348  
Walker Ethel 89, 195  
Walkiewicz Tomasz 25  
Wall Brian 117, 403  
Wańkowicz Aleksander 387  
Wańkowicz Melchior 47  
Warchałowski Edward Alfred 176, 410  
Ward James 69  
Ward Ruth 423  
Warhol Andy 136  
Warquier Henri, de 283  
Warren David 111  
Wart Andrzej, patrz: Bunsch Adam  
Wasilewski Antoni 17, 44, 245, 411  
Waszczuk Helena 70, 394  
Watkins Yess 111  
Watteau Antoine, właśc. Watteau Jean-  
Antoine 112, 214  
Watts George Frederic 90  
Wawrzekiewiczowa Helena 161, 409  
Wąs Tadeusz 70, 161, 243, 394, 409  
Wąs Tadeusz S. 394  
Wąsowicz Waclaw 418  
Webb-Wnęk Ewa, patrz: Wnęk-Weeb  
Ewa  
Wedow Janusz, właśc. Wedow Jan Jerzy  
413  
Wejman Mieczysław 80  
Wejman Stanisław 80  
Wellington, książę, właśc. Wellesley  
Arthur 207  
Wenecjanow Aleksiej Gawriłowicz 322  
Werner Aleksander 14, 23, 24, 59, 70, 72,  
78, 224, 237, 393, 394, 409, 413, 417  
Wernik Romuald 45, 247  
Wessel Horst Ludwig 336  
Węglewski Kazimierz 291  
Węgrowski C. 403  
Whistler James Abbott McNeill 90, 140,  
406  
Wieliczko Dinah 85-87, 127  
Wieliczko Jan 38, 60, 72, 85-87, 127, 393,  
394

Wiener Norbert 358, 360  
Wierusz-Kowalski Alfred 249  
Wierzbicka Anna 13, 33-35  
Wierzbicki Eugeniusz 176, 185  
Wierzynek Mikołaj 149  
Wierzyński Kazimierz 14, 17, 248  
Więcek Magdalena 315  
Wilde Oscar 248  
Wilenski Reginald Howard 33, 412, 418,  
421, 424  
Wilich A. 284  
Wiliński W. 410, 425  
Williams Sheldon 401  
Williamson Jane 111  
Wilson Avray, właśc. Wilson Frank  
Avray 190, 400, 413  
Wilson Douglas 69, 394  
Wilson Richard 144  
Wiśłocka Elżbieta 394  
Wiśniewski-Prus Józef 48, 384  
Witek Anna 45, 252, 394  
Witkiewicz Stanisław Ignacy, ps.  
Witkacy 180, 252, 342  
Witorzeniec Stanisława 204, 409, 415,  
418  
Witte Emanuel, de 316  
Witz Ignacy 35  
Witz Konrad 320  
Wiwulski Antoni 61, 62  
Włodarczyk Wojciech 12  
Wnęk-Weeb Ewa 59, 83, 84, 393, 394, 413  
Wohnout Wiesław 58  
Wojciechowska Barbara 34  
Wojciechowski Aleksander 12, 34, 35  
Wojcieszynski Stanisław (Wostan) 289,  
291, 320  
Wojtasińska Dominika 408  
Wojtkiewicz Witold 197  
Wolff Jerzy 11, 35  
Wondraczek Marian 158  
Wood Christopher 90, 91  
Woźna Zofia 314  
Wright Brian 193, 414  
Wrotnowska Denis (Denise) 13, 17, 33,  
49, 386  
Wróblewski Andrzej 349  
Wrubel Michaił Aleksandrowicz 321  
Wyczółkowski Leon 80, 248, 254, 373,  
377

Wykes-Jones Max 35, 226, 418  
Wyspiański Stanisław 149, 180, 197, 248,  
275, 328, 377

## Y

Yale Brian 403  
Yamey Helen 413  
Yardley Michael 220, 221  
Young Donald 110

## Z

Zabokrzewski Edouard 391  
Zack Léon 107, 243  
Zahorska Stefania 7, 15-17, 26, 45, 253,  
399, 403, 419, 422, 423  
Zajączkowska 57  
Zak Eugeniusz, właśc. Żak Eugeniusz  
134  
Zaleski August 249  
Zaleski Bohdan 386  
Zamoyska z Ostrogskich Katarzyna 180  
Zamoyski Adam 215  
Zamoyski Jan 176  
Zangs Herbert 400  
Zao Wou-Ki 102, 346, 400  
Zapolska Gabriela  
Zaremba Paweł 423  
Zawadowski Waclaw 142, 411  
Zegalski Jan 223  
Zielenkiewicz Kazimierz Józef, ps.  
Caziel 20, 114- 116, 136, 290, 291, 364-  
372, 402, 405, 406  
Zielińska Barbara 418  
Zieliński, ojciec Karola 121  
Zieliński Karol 121  
Zieliński Krystyn 117, 403  
Zieliński Tadeusz 132, 409, 413  
Zielonacki Zbigniew 157  
Zier Wiktor Kazimierz 391  
Ziółkowski Janusz 393  
Znicz-Muszyński Tadeusz 60, 70, 135,  
136, 161, 224, 393, 394, 409, 417  
Zoffany Johann Joseph 133  
Zola Émile 7  
Zurbarán Francisko, de 374  
Zygmunt August, król Polski 327  
Zygmunt I Stary, król Polski 180, 329



## Ż

Żarin, malarz 313

Żmurko Franciszek

Żuławski Mirosław 410, 425

Żuławski Marek 6-11, 17, 20, 21, 24, 25,  
34, 35, 91, 93, 95, 97, 100, 103, 108, 123,  
147, 148, 186, 243, 261, 396, 397, 399-401,  
403, 404, 406-408, 411-414, 419, 422

Żygulski Roman 81

Żylinski Dymitr 313

Żyw Aleksander 21, 186, 285-287, 290,  
294, 363, 364, 406, 411



## SPIS TREŚCI

Katarzyna Moskała, Mirosław A. Supruniuk, <i>Polska krytyka sztuki w Wielkiej Brytanii w Francji w latach 1940-2000 – wstęp do opisu</i>	5
<b>NOTA REDAKCYJNA</b>	29
<b>LITERATURA</b>	33
<b>AUTÓRZY TEKSTÓW (oprac. Anna Supruniuk)</b>	37
<b>SKRÓTY</b>	50
 <b>WIELKA BRYTANIA</b>	
<b>Stefan ARVAY</b>	
<i>Fotografia</i>	53
<i>Szkola prof. Bohusza-Szyszki</i>	55
<i>Wystawa szkoły malarstwa sztalugowego</i>	58
 <b>Janina BARANOWSKA</b>	
<i>Plastycy w Galerii POSK-u</i>	59
 <b>Jan BIELATOWICZ</b>	
<i>Franciszek Black: współtwórca pomnika grunwaldzkiego</i>	61
 <b>Lesław BOBKA</b>	
<i>Pejzaże Andrzeja Dzierżyńskiego</i>	64
<i>Wystawa malarstwa polskiego</i>	65
<i>Wystawa ceramiki Elżbiety Stanhope</i>	66
 <b>Andrzej M. BORKOWSKI</b>	
<i>Obrazy Janiny Baranowskiej w nowej polskiej galerii</i>	68
<i>Pejzaże w Galerii Jabłońskiego</i>	69
<i>Wystawa Zrzeszenia Plastyków</i>	69
<i>Wystawa Ireny Jakubowskiej w Londynie</i>	70
<i>Artystyczny salon wiosenny</i>	71
<i>Świetliste labirynty Janiny Baranowskiej</i>	73
<i>Poszukiwania Piotra Mleczki</i>	75
<i>Galeria POSK-u</i>	76
<i>Straszliwe pocałunki pod sklepieniami katedr</i>	78
<i>Krakowska grafika w Londynie</i>	80
<i>Niewysłane listy Franciszki Themerson</i>	81
<i>Burgundzkie pejzaże Ewy Wnęk-Webb</i>	83
<i>Zasuszone róże wspomnień</i>	84
<i>W stajniach centaura</i>	85
 <b>Walerian CHARKIEWICZ</b>	
<i>Wystawa malarska Mariana Bohusza-Szyszki</i>	88
 <b>Alicja DRWĘSKA</b>	
<i>Londyński Salon Letni</i>	89

Cztery wystawy polskie	91
Plastycy polscy na wystawie w Londynie	92
Wystawa Topolskiego	93
Wystawa obrazów Potworowskiego	94
Marcoussis	94
Polscy malarze na zbiorowej wystawie londyńskiej	95
Wystawa Haydena i Ruszkowskiego	96
Wystawa Marka Żuławskiego	97
Emalie Stefana Knappa	97
Wystawa malarstwa Halimy Naęcz	98
Ceramiki Adama Kossowskiego	99
Polacy w „London Group” 1956	100
Wystawa: <i>New Vision</i> 1957	101
Inauguracyjna wystawa w Drian Gallery	102
Obrazy Polaków na wystawach <i>Free Painters</i> i <i>London Group</i>	103
Wystawa obrazów Henryka Gotliba	104
Wystawa malarstwa Lułki Pink	104
Opus Mariana Bohusza-Szyszki	105
Peggy i Halima	106
Rysunki Franciszki Themerson ( <i>Galeria Marjory Parr w Londynie</i> )	108
Malarstwo Jana le Wittta	109
W polskich galeriach – <i>Drian Galleries</i>	110
Malarstwo Bonnarða	112
Polskie wiosenne wystawy w Londynie	114
Setna wystawa w Galerii Grabowskiego	116
Jubileuszowa wystawa Mariana Bohusza	117
Malarstwo Janiny Baranowskiej	119
Letnie wystawy polskie	120
Wystawy malarskie w Londynie	122
Malarstwo Piotra Potworowskiego	124
Polskie wystawy w Londynie	126
Wystawy w polskich galèriach	127
Wystawa obrazów Sukiennickiej	129
Wystawa malarstwa Janiny Baranowskiej	130
<b>Stanisław FRENKIEL</b>	
Sztuka żydowska	132
Trzy polskie wystawy	135
Malarstwo Caziela	136
Wystawa Jana Kępińskiego	136
<b>Mieczysław GIERGIELEWICZ</b>	
Wystawa fotografii polskiej w londyńskiej YMCA	138
<b>Henryk GOTLIB</b>	
Wystawy w Londynie	140
Wystawa artystów narodów sprzymierzonych	141
Wystawy londyńskie	142
Wystawy	144
<b>Helena HEINSDORF</b>	
Zarliwość Haliny Korn	147
<b>Czesław JEŚMAN</b>	
Wystawa w „Cassel Gallery” – metody penetracji „P.R.L.”	149
<b>Jerzy Zdzisław KĘDZIERSKI</b>	
Rzeźba Tadeusza Kopera	152
Dwa światy	153

<b>Leopold KIELANOWSKI</b> <i>Poławiacze Piękn</i>	167
<b>Zdzisław KOSIŃSKI</b> <i>Polska Sztuka Współczesna na Obczyźnie</i>	156
<b>Adam KOSSOWSKI</b> <i>Publiczność a sztuka nowoczesna</i>	160
<b>Zofia KOZARYNOWA</b> <i>Hieroglify Henryka Musiałowicza</i>	165
<i>Błądząc wśród rzeźb</i>	167
<b>Karolina LANCKOROŃSKA</b> <i>O Jacku Malczewskim</i>	171
<b>Stefan LEGEŻYŃSKI</b> <i>Wystawa obrazów Jerzego Faczyńskiego</i>	173
<i>Wystawa Halimy Natęcz</i>	173
<i>Wystawa obrazów Wiesława Pilawskiego</i>	174
<i>Sztuka plastyki z papieru – powodzenie papieroplastyki Zygmunta Kowalewskiego</i>	174
<i>W wielkiej agencji reklamowej – Edward Warchałowski projektuje</i>	
<i>wnętrza, wystawy, stoiska i reklamy</i>	176
<i>Obrazy i rysunki Leli Pawlikowskiej</i>	177
<i>Wystawa letnia w Royal Academy</i>	177
<i>Sztuka polska w Paryżu</i>	179
<b>Teodozja LISIEWICZ</b> <i>Wystawa polskich malarzy w Blackpool</i>	181
<b>Aleksander MILKER</b> <i>Niezwykły dar artysty dla lotników</i>	183
<i>Polska architektura w szkicach Jerzego Faczyńskiego</i>	184
<b>Józef NATANSON</b> <i>O propagandę sztuki polskiej</i>	186
<b>Jan OSTROWSKI</b> <i>Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie: pod znakiem plastyki i filmu</i>	188
<i>Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie: powiew wspomnień</i>	189
<i>Polskie życie kulturalne. Rozkwit działalności plastycznej</i>	190
<i>Polskie życie kulturalne: ruch plastyczny i odczytów</i>	192
<i>Hilary</i>	194
<b>Mieczysław PASZKIEWICZ</b> <i>Pustelnik z Paddingtonu</i>	195
<i>Przed wszystkim: „...Jeździec”</i>	196
<i>Powstanie styczniowe w grafice europejskiej</i>	199
<b>Michał PAWLIKOWSKI</b> <i>Wystawa w Konfraterni Artystów – obrazy m. Szyszko-Bohusza</i>	201
<b>Jan PIENKOWSKI</b> <i>Studium Malarstwa Sztalugowego</i>	203

<b>Piotr POTWOROWSKI</b>	
<i>W Tate Gallery</i>	205
<i>Na dwóch wystawach</i>	206
<i>W świecie sztuki: piękny odczyt</i>	208
<b>Ksawery PRUSZYŃSKI</b>	
<i>Rosja Topolskiego</i>	210
<b>Zbigniew RACIĘSKI</b>	
<i>Skarby króla polski</i>	213
<b>Teresa SKÓRZEWSKA</b>	
<i>Wystawa Potworowskiego</i>	216
<i>O sztuce religijnej (na marginesie wystawy M. Bohusza-Szyszki)</i>	217
<b>Grzegorz SOWULA</b>	
<i>Wystawa Solidarności</i>	220
<b>Zygmunt STERMIŃSKI</b>	
<i>Londyński Salon Fotografiki</i>	222
<b>Franciszek STRZAŁKO</b>	
<i>Z życia kulturalnego emigracji – wystawa „Grupy 49”</i>	225
<i>Polska sztuka ludowa (wystawa w R.B.A. Galleries; 6, Suffolk Str., S. W. I.)</i>	225
<i>O malarzach polskich</i>	226
<b>Halina SUKIENNICKA</b>	
<i>Niepokój sztuki</i>	229
<i>Doroczny pokaz Studium Malarstwa Sztalugowego</i>	230
<i>Wystawa prac plastycznych polskiej młodzieży</i>	232
<b>Tymon TERLECKI</b>	
<i>O sztuce malarskiej Henryka Gotliba</i>	233
<b>Zygmunt TURKIEWICZ</b>	
<i>International Colour Woodcut</i>	237
<i>Z Galerii Grabowskiego: Baranowska – Viotto – Dębska</i>	238
<i>Wystawy w Londynie</i>	239
<b>Antoni WASILEWSKI</b>	
<i>Witraże malarza polskiego w szkockim kościele dalmeny</i>	245
<b>Romuald WERNIK</b>	
<i>Rysownik doskonały</i>	247
<b>Anna WITEK</b>	
<i>Świat Stanisława Frenkla</i>	252
<b>Stefania ZAHORSKA</b>	
<i>Historia malarstwa polskiego po angielsku</i>	253
<i>Książka o Montecassino</i>	255
<i>Sztuka symboliczna Bohusza-Szyszki</i>	257
<i>Galeria Grabowskiego</i>	259
<i>Polscy malarze w londyńskich galeriach</i>	261
<i>Piotr Mleczo u Grabowskiego</i>	262

## FRANCJA

<b>Ewa BOBROWSKA</b> <i>Saint-Auvent: Polacy prezentują swoje dzieła</i>	267
<b>Antoni BOGUSŁAWSKI</b> <i>Twórczość Jana Lebensteina (Korespondencja własna z Paryża)</i> <i>„Francuski” sukces Czapskiego</i>	268 269
<b>Marian CZARNECKI</b> <i>Józef Czapski – malarz</i>	271
<b>Maria CZAPSKA (ps. Strzałkowska)</b> <i>Malarstwo Józefa Czapskiego</i>	273
<b>Piotr CZECH</b> <i>Bolesław Biegas (1879–1954)</i>	275
<b>Antoni KALINOWSKI</b> <i>Poeta muzyki kolorów</i>	277
<b>Edmund ERNEST-KOSMOWSKI</b> <i>„Salon des réalités nouvelles”</i> <i>Wystawy malarzy i rzeźbiarzy polskich</i> <i>Czy zmierzchn salonu jesiennego w Paryżu?</i> <i>Polacy w salonie art-libre</i> <i>Paryż pod znakiem polskiej sztuki</i> <i>Artyści polscy we Francji</i> <i>Malarstwo i rzeźba polska na wystawach paryskich</i> <i>Najświętsza Maryja P. w sztuce artystów polskich we Francji</i>	280 281 283 284 286 287 288 290
<b>Ludwik LILLE</b> <i>Wystawy polskich malarzy w Paryżu</i> <i>Polskie wystawy w Paryżu</i> <i>Od francuskich indiennes do polskich malowanek. Pogadanka Ludwika</i> <i>Lillego</i> <i>Afisz w Paryżu</i>	292 294 295 297
<b>Mieczysław LURCZYŃSKI</b> <i>O abstrakcjonizmie</i> <i>Włochy zaczynają się pod Paryżem</i>	300 305
<b>Kajetan MORAWSKI</b> <i>Malarstwo Józefa Czapskiego</i>	307
<b>Andrzej NAKOV</b> <i>Weneckie konfrontacje</i> <i>Plastyka w Paryżu: blaski i cienie paryskich wystaw</i> <i>Polska plastyka w Paryżu – rok 1966</i> <i>Kronika paryskiego anty-prowincjonalisty</i> <i>„Tysiąc lat sztuki w Polsce”</i>	310 315 319 332 325
<b>Krzysztof POMIAN</b> <i>Malarz spalonej ziemi</i> <i>Czas Lebensteina</i>	331 338

<b>Zofia ROMANOWICZOWA</b> <i>Jan Lebenstein</i>	334
<b>Olga SCHERER-WIRSKA</b> <i>Smetanka malarstwa i flaczki po polsku</i>	346
<b>Franciszka TORUŃCZYK</b> <i>Wystawa malarzy polskich w Paryżu</i> <i>Wizyta w Galerii Lambert</i>	348 349
<b>Joanna SZCZEPIŃSKA-TRAMER</b> <i>Sztuka Celnikiera</i>	352
<b>Józef ANDRZEJ TESLAR</b> <i>Po prostu „peinture”</i>	354
<b>Jan ULATOWSKI</b> <i>Raj utracony Fernanda Leger</i> <i>Wystawy paryskie</i> <i>Faun i święty (rzecz o malarzach Cazel i Manessier)</i> <i>Jeden samotny człowiek (rzecz o Konstantym Brandlu)</i>	356 357 364 373
<b>Andrzej VINCENZ (ps. Jan Torosiewicz)</b> <i>Wystawy paryskie</i> <i>Wystawy paryskie</i> <i>Wystawy paryskie</i>	378 379 282
<b>Józef PRUS WIŚNIEWSKI</b> <i>Zygmunt Ponomarew (Serge)</i>	384
<b>Denis WROTNOWSKA</b> <i>Nieznany portret Mickiewicza</i> <i>Pracownia I. Cognieta i artyści emigracji</i>	386 387
<b>PRZYPISY</b>	393
<b>INDEKS NAZWISK</b>	427





