



POLSKA KRYTYKA SZTUKI NA EMIGRACJI 1940–2000

2

MARIAN BOHUSZ-SZYSZKO

„O SZTUCE” I INNE ESEJE



TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ ARCHIWUM EMIGRACJI
MUZEUM UNIWERSYTECKIE W TORUNIU
TORUŃ 2018

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

ARCHIWUM EMIGRACJI
LXII
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

**MARIAN
BOHUSZ-SZYSZKO**

**O SZTUCE
I INNE ESEJE**

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 2

Marian Bohusz-Szyszko: *O sztuce i inne eseje*

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
Druk i oprawa:
Machina Druku sp. z o.o. sp.k.
Szosa Bydgoska 50, 87-100 Toruń
info@machinadruku.pl

MARIANA BOHUSZA-SZYSZKO MÓWIENIE I PISANIE O SZTUCE

Spośród wielu polskich emigracyjnych krytyków sztuki i osób piszących na temat zagadnień artystycznych, w Wielkiej Brytanii, prof. Marian Bohusz-Szyszko zajmuje miejsce szczególne. Wynika to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że pisarstwo swoje, poświęcone niemal wyłącznie sztuce, uprawiał od końca lat 1940, i prawie do śmierci w roku 1995, a gdyby można było zebrać wszystkie jego wystąpienia, pogadanki i wykłady (od razu zaznaczmy, że próba taka skazana byłaby na porażkę, już choćby z tego powodu, że większość pogadanek prowadził „z głowy”), to byłoby ich znacznie więcej niż w dorobku jakiegokolwiek innego polskiego krytyka. A po drugie, ponieważ jak prawie nikt inny na emigracji (może za wyjątkiem Stanisława Frenkla), potrafił łączyć pracę artystyczną, z dydaktyką, krytyką i działaniami organizacyjnymi w obrębie polskiego życia artystycznego, i był we wszystkich tych obszarach wzajemnie spójny: uczciwy i konsekwentny, a wiedza, którą się dzielił z czytelnikami i słuchaczami oraz artykułowane oceny miały swój empiryczny odpowiednik w jego sztuce i rozumieniu twórczości innych. Innymi słowy: wymagał od innych dokładnie tyle ile wymagał od siebie, nie tolerując łatwizny i apologetyzmu.

Dwadzieścia z górą lat po śmierci, dorobek artystyczny i biografia Mariana Bohusza-Szyszko są dostępne w Polsce, tak z racji wydanej biografii, kilku haseł słownikowych i pewnej liczby artykułów mu poświęconych, jak i z powodu obecności jego prac w muzeach i galeriach. Byłoby jednak nieuczciwe, gdybyśmy chcieli powiedzieć, że twórczość jego jest obecna w krajowym dyskursie naukowym czy krytyce sztuki. Bohusz-Szyszko podzielił tu los wielu tysięcy mniej lub bardziej znanych na świecie polskich plastyków i krytyków sztuki, którzy żyli i tworzyli w XX wieku w oddaleniu od ojczyzny. O ile jednak obrazy i rysunki malarza pojawiają się od czasu do czasu na wystawach czy aukcjach, czasem też w reprodukcjach, jako ilustracja do książek, o tyle świadomość roli, jaką odegrało pisarstwo i działalność dydaktyczna Bohusza w Wielkiej Brytanii, jest bliska zeru. Praca Jana W. Sienkiewicza *Artyści Andersa* opisuje działania malarza jako inicjatora powołania szkoły malarskiej przy 2. Korpusie Polskim w Rzymie i jego wpływ na rozwój artystyczny uczniów, młodych malarzy-żołnierzy, jednak nie analizuje już działalności londyńskiej zarówno jeśli chodzi o wkład Bohusza w zachowanie tożsamości i pamięci dawnego Uniwersytetu Stefana Batorego, jak i w odniesieniu do jego sukcesów artystycznych i przede wszystkim pedagogicznych. Tymczasem to tam właśnie, na lekcjach Studium Malarstwa Stalugowego, narodził się Bohusz-Szyszko krytyk i propagator sztuki.

Nie licząc 28 szkiców przedrukowanych w antologii *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000* (Toruń 2006), teksty krytyczne malarza właściwie nigdy nie znalazły się w obiegu czytelnicznym w Polsce. Nie przedrukowano w żadnym z obieguów tomu o *Sztuce* wydanego w 1982 roku, nie doczekały się polskiej edycji antologie wspomnień czy literackie, w których zaznaczył swój udział Bohusz-Szyszko, takie

np. jak *Wyspiański Żywy* (1957), który pomieścił tekst *Wyspiański plastyk, czy Norwid Żywy* (1962), w którym ukazał się szkic *Norwid plastyk*. Nie ma w krajowych bibliotekach tomów „Alma Mater Vilnensis”, wydawanych w Londynie przez Społeczność Akademicką USB, których zeszyt 3 wydrukował Bohuszowy *Zarys dziejów Sztuk Plastycznych na ziemiach W. X. Litewskiego*. Bez echa przeszedł reprint *Pamiętnika Wileńskiego* w roku 2010, w którym znalazł się tekst Bohusza o *Ferdynandzie Ruszczycu*. Nie udostępniły tekstów czy pogadań o sztuce wydane w Polsce antologie paryskiej „Kultury” oraz audycji RWE, traktując je (i słusznie), jako przedruki z prasy londyńskiej. I chociaż biblioteki cyfrowe zdążyły już umieścić w sieci wiele czasopism emigracyjnych, w których publikował Marian Bohusz-Szyszko, z „Wiadomościami” i „Kulturą” na czele, to nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że mamy do czynienia z krytyką sztuki praktycznie w Polsce nieznaną.

W styczniu 1945 r. czołowe brytyjskie czasopismo artystyczne „The Studio”, po pięciu latach wojny wciąż publikujące bogato ilustrowane zeszyty, poświęciło jeden z nich sztuce polskiej w Wielkiej Brytanii. Jako ilustracje posłużyły reprodukcje dzieł Henryka Gotliba, Feliksa Topolskiego, Aleksandra Zywa, Adama Kossowskiego, Marka Żuławskiego, Zdzisława Ruszkowskiego i Rajmunda Kanelby. Kilka miesięcy później zaczęli na wyspy napływać także inni Polacy artyści plastycy z różnych terenów wojny oraz krajów, do których polscy cywile trafili wskutek przymusowych przesiedleń i ekspatriacji. Stanisław Frenkiel przybył z Libanu, Władysław Fusek-Forosiewicz z Niemiec, jeszcze inni uciekali z Polski szukając wszelkich sposobów dotarcia do wolnego świata. W 1947 roku, wraz z żołnierzami Drugiego Korpusu Polskiego, zjawił się w Anglii Marian Bohusz-Szyszko, który w Rzymie uczył polskich żołnierzy malarstwa. Przyplął ze swymi uczniami i niezwłocznie podjął działania na rzecz wznowienia działalności pedagogicznej. Losy szkoły i działalność pedagogiczna będą tematem niniejszego szkicu-wstępu.

Autor wszystkich tekstów w tym tomie, Marian Bohusz-Szyszko, urodził się 15 lutego 1901 roku w Trokiennikach na Wileńszczyźnie, wówczas w zaborze rosyjskim. Pochodził z rodziny ziemiańskiej, ale dzieciństwo i młodość zburzyły mu rozwód rodziców, Antoniego i Stanisławy z Kozieł-Poklewskich, śmierć ojca i ojczyma, a zwłaszcza pierwsza wojna światowa i jej konsekwencje. Formalną edukację rozpoczął po rosyjsku i kontynuował po polsku po upadku carskiego panowania rosyjskiego nad Polską. Po odzyskaniu niepodległości ukończył Gimnazjum Zygmunta Augusta w Wilnie (matura 1920). Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej i najpewniej walczył w bitwie nadniemeńskiej. Po urlopowaniu z wojska w stopniu sierżanta i powrocie do Wilna w styczniu 1921 roku rozpoczął wyższe studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, w pracowniach Ferdynanda Ruszczyca i Mieczysława Kotarbińskiego. Ale po dwóch latach przeniósł się do Krakowa i dyplom otrzymał w 1927 roku już na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, studiując pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Józefa Mehoffera, Feliksa Kowarskiego i Xawerego Dunikowskiego. Wiele lat później, w 1935 roku, uzupełniając wykształcenie pedagogiczne, uzyskał dyplom wydziału nauczania warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W czasie studiów w Krakowie ukończył również matematykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po studiach uczył krótko ry-

sunku i malarstwa w szkole podstawowej w Kobryniu na Polesiu, lecz już w 1929 roku został profesorem matematyki i dodatkowo rysunku w prywatnym koedukacyjnym Gimnazjum Polskim w Wolnym Mieście Gdańsku. Tam, poza obowiązkami dydaktycznymi, rozpoczął karierę artystyczną oraz czynny udział w polskim życiu zawodowym plastyków. Równolegle wystawiał swoje prace i organizował wystawy innym malarzom z Pomorza. Po niewielkiej wystawie w Gdańsku w 1934 roku, w następnym roku pierwszy raz wystawił swoje prace w Galerii Morskiej w Gdyni, będącej własnością znanego marynisty Mariana Mokwy. Odtąd był jednym z najczynniejszych polskich artystów w Gdańsku i Gdyni. Do 1939 r. miał aż osiemnaście wystaw w siedmiu polskich miastach. Jak się wydaje niewiele dzieł z tego okresu przetrwało. Wśród utraconych była obszerna teka prac z czasów dzieciństwa. Źródła informują, że ocalało „Ukrzyżowanie” zawieszona w jednej z bocznych sal klasztoru oo. Jezuitów w Krakowie.

W czerwcu 1936 roku przewodniczył w Krakowie obradom zjazdu delegatów Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, który jednoczył rozproszone po Polsce niezależne oddziały w jeden silny organizm. Po powrocie do Gdańska, w sierpniu 1936 r. wziął udział w wystawie inauguracyjnej Grupy Gdańskich Artystów Plastyków, a wkrótce potem doprowadził do założenia gdyńskiego oddziału ZZPAP. Został jego pierwszym prezesem i współtwórcą dwu gdyńskich salonów zimowych, prezentujących dorobek artystyczny plastyków Pomorza.

W 1939 roku wziął udział w wojnie obronnej Okeswii w stopniu kapitana. Dostał się do niewoli niemieckiej i trafił do oflagu. Przebywał w Oflagu II B Arnswalde na Pomorzu Zachodnim oraz m.in. w Murnau. Przed wojną „tylko” malował i uczył młodzież, w Kobryniu, w Gdyni i Gdańsku; obie te pasje kontynuował przez pięć lat spędzonych w obozach jenieckich w Niemczech. Nie przestawał malować, a zwłaszcza rysować. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu posiada niezwykle sugestywny autoportret powstały w oflagu. Ale sztuka własna nie wystarczała, choć namalował w czasie obozowym ponad 400 portretów współwięźniów. Bohusz-Szyszko wygłaszał w obozie wykłady z zakresu historii sztuki i matematyki, a nadto uczył obozowych kolegów rysunku i malarstwa. Jeśli wierzyć wyliczeniom, tych lekcji było w ciągu pięciu lat ponad tysiąc.

Po wyzwoleniu, dzięki pomocy kuzyna, gen. Zygmunta Bohusza-Szyszko, z-cy komendanta 2. Korpusu Polskiego, dotarł do Włoch, gdzie w sierpniu 1945 roku pod opieką Korpusu powołał do życia wyższe kursy malarstwa w formie tzw. Szkoły Malarzkiej w Cecchignoli pod Rzymem i prowadził pracownię w Rzymie. Był z ramienia wojska opiekunem polskiej młodzieży studiującej sztuki piękne na uczelniach włoskich oraz został kierownikiem Sekcji Plastycznej Wydziału Kultury i Sztuki. Powstanie szkoły miało na celu wyciągnięcie z wojska i uratowanie grupy młodych żołnierzy-malarzy oraz umożliwienie im studiowania sztuki i zapoznania się z dorobkiem historii sztuki. Była to dobrze pomyślana akcja ratunkowa z uwagi na niezmierne straty, jakie poniosła sztuka polska w czasie wojny. Bohusz organizował wycieczki po Włoszech i południu Francji, oprowadzał po muzeach i galeriach, opowiadał, uczył. Znowu był pedagogiem.

W listopadzie 1946 roku, po likwidacji 2. Korpusu w Italii, wespół ze szkołą dopłynął do Anglii. Osiadł najpierw w Sudbury, a następnie w Kingwood Common pod Reading. Po przyjeździe do Anglii grupa 15 studentów plastyków ubiegała się od grudnia 1946 r. o stypendia do Sir John Cass School of Art And Design w Londynie. Z powodu zamknięcia listy stypendystów, brytyjska komisja Interim Treasury Committee for Polish Questions odmówiła przyznania stypendium wy-

żej wymienionej grupie. Tylko nielicznym udało się otrzymać wsparcie materialne i studiować; był wśród nich Marian Kościałkowski. Pomimo niepowodzenia, grupa artystów, pod kierunkiem Bohusza-Szyszko zdecydowała się kontynuować swoje studia. W ramach Obozu Sudbury zorganizowano pracownię malarską. Wśród wykładowców znaleźli się: prof. Wojciech Jastrzębowski, grafik Romuald Nowicki, malarz Stanisław Drozd i inni. Program pracy obejmował malarstwo sztalugowe oraz grafikę użytkową. Podjęto starania o uzyskania podstaw prawnych dla Studium Malarskiego, względnie przyłączenia do Polish University College w Londynie. Do żołnierzy-malarzy dołączali nowi: z obozów DP-isowskich na kontynencie, z Anglii, z Bliskiego Wschodu. Szkoła znalazła opiekę najpierw u władz Zrzeszenia Polskich Profesorów i Docentów Akademickich w Wielkiej Brytanii i w 1947 roku zmieniła nazwę na Studium Malarstwa Stalugowego i Grafiki Użytkowej. Wsparcia udzieliła Polska YMCA w Londynie, której pomieszczenia umożliwiły działalność i wystawy po opuszczeniu obozu. W 1950 roku Studium przeszło pod opiekę powstałej nieco wcześniej Społeczności Akademickiej USB w Londynie.

Społeczność Akademicka USB w Londynie

Pomysł powołania stowarzyszenia, które jednoczyłyby rozsypanych po świecie ekspatriantów, pracowników naukowych, absolwentów i studentów zamkniętego w 1939 roku Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, a jednocześnie tworzyło symboliczną ciągłość tradycji zlikwidowanej wileńskiej uczelni, wysunął profesor Wiktor Sukiennicki (1901–1983) – pochodzący z Wilna wybitny prawnik i ekonomista – na londyńskim zebraniu profesorów i absolwentów USB w początku 1947 roku. Powoływał się przy tym na ideę, że uniwersytety tworzą ludzie, a nie budynki. Miał powiedzieć: „Można zniszczyć instytucję, zlikwidować zakład, rozgabić lub zrabować bibliotekę, czy pracownię, lecz ludzi można tylko zabić. Dopóki żyją, więź zadzierzgnięta trwa. I skoro oni tam w kraju nie mają możliwości swobodnego ujawniania swych myśli i uczuć, obowiązkiem naszym, przebywających w wolnym świecie, jest tę prawdę ujawnić”.

Dla większości dawnych członków społeczności wileńskiego uniwersytetu, wojennych uciekinierów z Wilna, ocalałych z łagiernej poniewierki, informacje te były pierwszą pewną wiadomością o całkowitej likwidacji uczelni i niemożności jej kontynuacji w Polsce. Wiadomość wywołała dyskusję, w wyniku której powstał projekt organizacji szkoły wyższej na obczyźnie, która mogłaby kontynuować nauczanie. Pomysł poddano następnie pod rozagę członkom społeczności USB rozsianym po świecie, w tym również profesorowi Stanisławowi Kościałkowskiemu w Bejrucie (kierował tam Polskim Instytutem Naukowym i dwuletnim Studium Pedagogicznym). Opinia Stanisława Kościałkowskiego o kształcie i zasadności powołania Społeczności była niezwykle ważna. On to bowiem, w grudniu 1918 r. opracował uchwałę wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego, która została przyjęta 28 grudnia 1918 r. i stanowiła podstawę reaktywowania wileńskiej uczelni, która kilka miesięcy później uzyskała nazwę USB. Trudno się zatem dziwić, że entuzjazm Kościałkowskiego spowodował, że prace nad stworzeniem organizacji zintensyfikowano i już na zebraniu gremium 9 sierpnia 1947 r. jednogłośnie zdecydowało o konieczności powołania Społeczności Akademickiej USB, ukonstytuowaniu jej Londyńskiego Koła oraz o utworzeniu Komitetu Organizacyjnego, który doprowadzić miał do pierwszego założycielskiego zebrania Rady Społeczności, przyjęcia statutu i wyboru władz. Niemal 20 lat później, Jan Kowalik nazwie to wydarzenie „wzruszającą i odważną próbą odtworzenia Wszechnicy Wileńskiej poza Wilnem”.

Statut określał „Społeczność” jako instytucję quasi uniwersytecką, ale też stowarzyszenie zawodowe i naukowe, o zadaniach znacznie wykraczających poza możliwości i realia emigracyjne. Trzeba jednak pamiętać, że wielu z założycieli Stowarzyszenia miało w pamięci tak Polski Uniwersytet w Paryżu w roku 1940, jak i polskie instytucje akademickie w Wielkiej Brytanii w latach wojny (były one instytucjami brytyjskimi, np. Polski Wydział Prawa przy Uniwersytecie w Oxford, czy Polska Szkoła Architektury w Liverpool), zatem wskrzeszenie USB na obczyźnie było w ich opinii możliwe. Wzorem organizacyjnym dla nowej instytucji mógł być też wspomniany wyżej Instytut Polski w Bejrucie. Z czasem okazać się miało, że zadania „emigracyjnej szkoły akademickiej” spełnić może instytucja o innym charakterze.

Była więc Społeczność przede wszystkim instytucją jednocząca profesorów, docentów, asystentów i wychowanków *Almae Matris Vilnensis*. Członkami Społeczności, prócz wymienionych w inwokacji, mogli być również absolwenci szkoły akademickiej, którzy przynajmniej rok byli słuchaczami USB, słuchacze Uniwersytetu z lat 1937/38 i 1938/39, a także słuchacze tajnego USB z lat wojny. Społeczność miała działać do czasu odzyskania przez Polskę niepodległości i odtworzenia wileńskiego uniwersytetu. Statut zachowywał hierarchię Społeczności podobną do tej, jaka ukształtowała się w dwudziestoleciu międzywojennym w Wilnie. Zaliczono do niej profesorów, docentów i asystentów, ale też wychowanków ze stopniem naukowym oraz członków zarządów organizacji młodzieżowych takich jak Ruch Młodzieży Akademickiej, Bratnia Pomoc i koła naukowe.

W sierpniu 1947 roku wybrano pierwsze władze Społeczności Akademickiej USB. Seniorem stowarzyszenia – który pełnił rolę „emigracyjnego rektora”, wybrano S. Kościalkowskiego (1881–1960), którego reprezentował Wacław Komarnicki (1891–1954), profesor prawa państwowego i międzynarodowego USB od 1919 roku. W skład Prezydium weszli z mocy statutu, tj. z racji posiadania tytułu profesora lub docenta USB: prof. Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutzowa Jędrzejewiczowa (1885–1967), prof. Zygmunt Jundziłł (1880–1953), prof. Wiktor Sukiennicki, prof. Stanisław Swianiewicz (1899–1997), doc. dr Władysław Wielhorski (1885–1967), oraz z wyboru: Tadeusz Kiersnowski (1896–1971) i dr Halina Sukiennicka (1900–1998), która objęła sekretariat. W roku 1948 dokooptowano prof. Mariana Bohusza-Szyszko, dra Waleriana Charkiewicza (1890–1950), dra Wacława Karnickiego (1904–1963) i Bohdana Podoskiego; później Alfreda Urbańskiego (1899–1983), który został skarbnikiem Społeczności. W roku 1953 roku utworzono Radę Naukową Społeczności, której prezesem był każdorazowo Senior Społeczności. W 1960 roku, po śmierci pierwszego Seniora Społeczności, oba stanowiska objęła C. Jędrzejewiczowa, a po niej w 1967 roku ks. prof. Walerian Meysztowicz (1893–1982). Ostatnim Seniorem i prezesem Rady Naukowej był prof. S. Swianiewicz. Zmieniali się również przewodniczący Prezydium Rady Społeczności; po śmierci W. Komarnickiego w 1954 roku został nim był B. Podoski (który od 1950 r. pełnił funkcję zastępcy prezesa). Funkcję tę pełnił do roku 1978, by przekazać ją M. Bohuszowi-Szyszko.

Jako współtwórca i niezwykle zaangażowany w działalność londyńskiego quasi-universytetu, Bohusz-Szyszko brał udział w wielu wydarzeniach współorganizowanych przez Społeczność. W Konferencji Wolnej Kultury Polskiej zorganizowanej w Londynie między 22–23 czerwca 1957 r., wzięło udział wielu Wilnian. W pierwszym dniu wystąpienia mieli – w sekcji naukowej: W. Wielhorski „Kryzys historiografii krajowej w obecnej chwili” oraz C. Jędrzejewiczowa „Ciągłość i przemiany w kulturze i czynniki świadomego jej niweczenia”; w sekcji literatury, prasy

i sztuki: Leopold Kielanowski „Problemy teatru na emigracji” i M. Bohusz-Szyszeko „Problemy plastyki na emigracji”. Teksty Jędrzejewiczowej i Wielhorskiego zostały opublikowane w wydawnictwie pokonferencyjnym, a tekst Bohusza wiele lat później w „Tygodniu Polskim”.

Kolejne ogólnoemigracyjne zgromadzenie uczonych i ludzi kultury miało miejsce w Londynie dopiero w 1970 r. Kongres Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie zgromadził między 9 a 12 września kilkuset emigrantów z całego świata i był największym tego typu wydarzeniem w dziejach emigracji niepodległościowej aż do 1985 r. Zorganizowany wówczas Kongres Kultury Polskiej na Obczyźnie, z racji mniejszej rangi naukowej, był wydarzeniem przede wszystkim kulturalnym, choć pozostawił jako dokumentację wydarzenia kilka tomów prac i referatów. Kongres z roku 1970 odbył się z niewielkim udziałem Wilnian, najpewniej z racji tego, że najwybitniejsi profesorowie dawnego Uniwersytetu Stefana Batorego już nie żyli. Niemniej, Społeczność Akademicka USB wymieniona została wśród instytucji patronujących wydarzeniu. W Komitecie Organizacyjnym Kongresu, choć nie od początku, znalazło się dwóch przedstawicieli Społeczności: L. Kielanowski, który współkierował Działem Nauk Humanistycznych, oraz M. Bohusz-Szyszeko, kierujący sekcją plastyczną. Wśród uczestników i referentów, których prace wydrukowane zostały w tomie pokongresowym, znaleźli się ponadto: ks. W. Meysztowicz z wykładem „Rzeczpospolita Chrześcijańska” oraz Józef Bujnowski z „Poesia concreta”.

Najpełniej obecność Mariana Bohusza-Szyszeko w pracach Społeczności realizowała się w Powszechnych Wykładach Uniwersyteckich, które były prowadzone od roku 1948. Był jedynym wykładowcą, który nie był ani pracownikiem, ani absolwentem USB; mimo to powierzono mu wykłady akademickie już w roku akademickim 1948/1949. Były to dwa wykłady: „Zagadnienia kierunków w sztuce” oraz „Metoda matematyczna w naukach przyrodniczych”. W latach kolejnych wygłosił cykl wykładów pt. „Wkład Polski do sztuki plastycznej Europy” oraz m.in. „Norwid jako plastyk” i „Ferdynand Ruszczyk”, oba wydane później drukiem. Wykłady powszechne odbywały się wiosną, głównie w Ognisku Polskim i były otwarte dla całej społeczności polskiego Londynu. Gromadziły wielkie tłumy.

Pięć razy M. Bohusz wygłaszał październikowy wykład inauguracyjny Społeczności, wzorowany na inauguracji USB. Rozpoczęcie roku akademickiego odbywało się uroczysto, z udziałem władz państwowych: Prezydenta RP oraz członków rządu, a także zaproszonych gości z uniwersytetów brytyjskich. W 1959 roku Bohusz mówił o „Problemie postępu w sztuce”; cztery lata później prowadził wykład na temat „Sztuka polska na tle 19 stulecia”, a w latach kolejnych wykłady nosiły tytuły: „Monumentalne dzieło polskiej plastyki za granicą” (1967), „Wydział Sztuk Pięknych USB i jego pierwszy dziekan” (1973) i „Jan Matejko – największy malarz Polski porozbiorowej” (1976).

Bohusz-Szyszeko był członkiem Społeczności do końca; wziął udział w ostatnim posiedzeniu Prezydium, które odbyło się w domu prof. S. Swianiewicza 17 listopada 1983 roku. Uczestniczyli w nim, prócz Seniora: twórcy Społeczności – M. Bohusz-Szyszeko, H. Sukiennicka i B. Podoski, oraz W. Grabińska, K. Domaniewska i A. Blum. Podjęło wówczas decyzję o likwidacji Społeczności USB.

Marian Bohusz-Szyszeko – artysta plastyk

Życie Bohusza-Szyszeko podzielone zostało niejako na trzy, a może należałoby powiedzieć cztery osobne życia. Był przede wszystkim malarzem i rysownikiem, dla którego możliwość eksponowania własnych prac było warunkiem rozwoju. Wśród

kilkudziesięciu wystaw indywidualnych i zbiorowych, jakie miał przede wszystkim w Londynie, na uwagę zasługują wszystkie, lecz z racji braku miejsca skupimy się na kilku najważniejszych.

Pierwsza indywidualna wystawa Bohusza-Szyszko w Londynie miała miejsce pomiędzy 19 grudnia 1948 a 10 stycznia 1949 roku. Jej wernisaż połączono z otwarciem Konfraterni Artystów, przy 77 Lancaster Gate, w której sekcję plastyków utworzyli niedawni uczniowie Polskiego Studium. Bohusz pokazał obrazy olejne i rysunki z lat 1939–1949. Wydarzenie to było szeroko komentowane w prasie. Walerian Charkiewicz, przypominając wileńskie korzenie malarza, napisał: „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 wypowiedaniu się czysto malarskim i szuka rozwiązań w dziedzinie *prawdziwego malarstwa*”. W recenzji Alicji Drwęskiej czytamy: „Można było oglądać szkice z obozu jenieckiego w Niemczech, płótna z Italii, wreszcie z Anglii. Przejście od pointylistycznego – powiedzmy – akademizmu do coraz to swobodniejszego wyzwalania 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”.

W sierpniu 1951 roku Ognisko Polskie zaprezentowało cykl rysunków portretowych Mariana Bohusza-Szyszko. Chwilę wcześniej utworzono w Ognisku komitet wystawowy w osobach Stefani Zahorskiej, prof. Bohusza i jednego z członków zarządu Ogniska, którzy selekcjonowali obrazy i kwalifikowali je na wystawy urządzone w kawiarni Ogniska. Pierwsza wystawa miała być szczególna. Alicja Drwęska, pisząc recenzję zauważyła: „Na pierwszy ogień poszły rysunki studiów portretowych prof. Bohusza-Szyszki, które sam autor określił jako ‘łatwe’. Są to portrety rysowane miękko ołówkiem, przeważnie ciemnawe, tylko światło podkreśla formę wyłaniającą się z cienia. Niektóre z tych studiów, rysowanych w ciężkich warunkach obozu wojennego, mają finezję perskich miniatur (mężczyzna z ciemnym wąsikiem w okrągłej czapeczce). Trzy późniejsze szkice mają zupełnie inny charakter – są to portrety imaginacyjne rysowane szeroko o linii pełnej siły i dynamiki wymowy”. Niektóre z tych rysunków znalazły się w tece wydanej nakładem Społeczności Akademickiej U.S.B. w 1953 roku przez Oficynę Stanisława Gliwy w Mabledon Park. Wstęp napisała Stefania Zahorska. Teka zawierała 16 rysunków na osobnych planszach: tematyka religijna, twarze, postacie. „Styl rysunków Bohusz-Szyszki da się związać z rysunkami dwu *fauve’istów*: Matisse’a i Marqueta. Linia matisse’owska, ciągnięta *drutem*, jest także naga, konturowa, pozbawiona jakichkolwiek dodatków, ale jest to, jeśli można tak powiedzieć, linia bardziej kontemplacyjna niż dynamiczna, wyraża nie ruch, ale zamysłenie” – napisał Tymon Terlecki w recenzji.

Okazją do dużej kolejnej prezentacji była wystawa 32 gwaszów, przygotowana we wrześniu 1958 przez Polską YMCA. Udział w wernisażu wziął Edward hr. Raczyński, ambasador rządu RP na Obczyźnie w Wielkiej Brytanii, który otwierał ekspozycję. Recenzująca pokaz Alicja Drwęska zauważyła: „Mają one raczej charakter szkiców wybranych spośród setki namalowanych w czasie jednego miesiąca wa-

kacji – a jednocześnie dają doskonały obraz koncepcji malarskiej artysty. Jest w nich dynamika, ruchliwość i wielka bezpośredniość. Jest w nich romantyczna wybujałość koloru i formy – odbicie romantyczności i temperamentu, przedziwnego połączenia żarliwości religijnej z żarliwością sensualizmu”.

Rok później Galeria Grabowskiego zaprezentowała wystawę malarstwa religijnego Mariana Bohusza. Malarz pokazał 29 obrazów, z czego 22 o charakterze religijnym (reszta: autoportret, dwie martwe natury, trzy portrety i akt). Przedmowę do katalogu napisała Marion Milner. Wystawę otworzył Sir William Coldstream z Slade School of Fine Art przy Uniwersytecie w Londynie. „Świadom faktu, że sekret sztuki religijnej w ciągu ostatniego półtora stulecia zagał, Bohusz-Szyszko mocą drastycznej redukcji wszystkiego co było konwencjonalnym balastem w tej, zdawałoby się, kompletnie wyeksploatowanej dziedzinie dał rzeczy przekonujące i szczerze, klimatem duchowym bliskie działaniu bizantyjskiej ikony. Formalnie te są niepokojące: jest w nich nie zawsze szczęśliwie rozwiązany konflikt dwu przeciwstawnych dążeń: do logicznej harmonijnej konstrukcji obrazu i z drugiej strony do maksimum siły wyrazu” – napisał Stefan Arway. Recenzja wystawy, pióra Erica Newtona ukazała się w „Manchester Guardian”: „Bohusz-Szyszko jest ekspresjonistą. Dominuje u niego pasja i impuls. Te dwie cechy, często nadużywane i pokrywające nieporządek wewnętrzny artysty, przez Szyszko-Bohusza są stosowane nie tylko przekonująco, ale ze szlachetnym gestem wielkiego artysty. [...] Niedostatki malarza są drobne i wybacalne, osiągnięcia zaś godne podziwu, a w kilku wypadkach zadziwiająco świetnością. Szyszko-Bohusz operuje gestem pełnym wyrazu, kolorem, który przyciąga wzrok będąc zawsze trafnie użyty i maluje pociągnięciami pędzla tak szerokimi na ile tylko pozwala technika malarska bez zamazania tematu. Jego prototypem jest Soutine, ale Soutine nigdy nie podejmował się takich wielkich tematów jak ‘Nawrócenie św. Pawła’ albo ‘Zesłanie Ducha Świętego’”. W kolejnej recenzji, w „Time and Tide”, ten sam krytyk dodał: „Wśród współczesnych ekspresjonistów, znam tylko dwóch czy trzech – nie więcej – którzy by potrafili łączyć wizję z techniką na tak poważny użytek i bez większych potknięć. Takie malarstwo wymaga czegoś bliskiego natchnieniu; a natchnienie nie da się odkręcać jak kurek”. Wystawa Bohusza-Szyszko okazała się nie tylko artystycznym, ale też finansowym sukcesem. Najobszerniejsza recenzja ukazała się w „Wiadomościach”, a jej autorką była Stefania Zahorska: „Wystawa w Galerii Grabowskiego skupiła niemal cały życiowy dorobek Bohusza. Była to wystawa owoców *życia bohaterskiego*, poświęconego jednej tylko idei (o dwóch twarzach), prawdziwej *gwiazdy przewodniej*; obrazy Bohusza są równocześnie religijnym wyznaniem wiary i wyznaniem wiary malarskiej”.

Pierwszą retrospektywną wystawę malarstwa miał Bohusz-Szyszko jesienią 1963 roku w Drian Galleries Halimy Nałęcz. Na wernisaż z udziałem E. Raczyńskiego i gen. W. Andersa, przyszło grono przyjaciół malarzy. Recenzje napisali m.in.: Marek Żuławski dla BBC, Zygmunt Turkiewicz dla „Kultury” i Alicja Drwęska dla „Wiadomości”: „Marian Bohusz-Szyszko jest jednym z nielicznych malarzy współczesnych, którzy odważyli się odrzucić zakrzepłe konwencje oraz ckliwy 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 entuzjazm, zamknięte w owych formach symbolicznych, prawie abstrakcyjnych i we wspaniałość barwy, są tak przekonujące, że poddajemy się ich wymowie i ulegamy przemożnej sugestii tego malarstwa”.

W 1973 roku ta sama galeria przygotowała wystawę prac malarskich Mariana Bohusza z okazji złotego jubileuszu pracy artystycznej malarza. I ponownie, wystawa odbyła się pod protektoratem J. E. Ambasadora Edwarda Raczyńskiego. Recenzję napisał S. Frenkiel: „Jak wielu malarzy i poetów romantycznych Bohusz-Szyszko ugania się za majakami, za jakimiś olśnieniami na peryferiach rzeczywistości, poza którymi jak na platformach baroku majaczy mglista wizja nieba... Bohusz nie jest moralistą – nikomu nie obiecuje rajy ani socjalizmu, nikomu nie grozi. Pozostawia widzowi całkowitą swobodę przyjęcia czy odrzucenia arbitralnych i niejednokrotnie irytujących koncepcji ikonograficznych niedbałej techniki i ogólnego zapaćkania powierzchni obrazu skrzepami inkrustacji kolorowych. Tak forma jak treść tego malarstwa jest bezsprzecznie irytująca w sensie folgowania idiosynkrazjom. Wywołuje uczulenia i zgaę estetyczną, przez to, że jest to sztuka sporna, polemiczna i budząca zastrzeżenia przez różne sprzeczności pomiędzy formą, treścią a techniką wykonania: denerwuje ikonologia ‘świętkowa’, jakieś echa ludowości, denerwuje forma ekspresjonistyczna, która kojarzy się z szarganiem świętości, a w istocie je podtrzymuje. Denerwuje zmysłowe i intuicyjne podejście do problematyki malarskiej ze strony człowieka, którego zdyscyplinowany analityczny umysł mógłby spokojnie praktykować logiczny pozytywizm, zamiast po pijanemu uganiać się za Panem Bogiem po nieskończonej autostradzie wstęgi Moebiusa”.

Warto zaznaczyć w podsumowaniu działalności wystawienniczej Mariana Bohusza, że nie doczekał się indywidualnej, monograficznej wystawy po roku 1990 w Polsce.

Marian Bohusz-Szyszko – pedagog i nauczyciel

Z analizy całego dorobku twórczego Mariana Bohusza wyraźnie widać, że nie sposób rozdzielić dziedzin jego działalności: obok artysty-malarza, obok nauczyciela i pedagoga, obok interpretatora i propagatora staje tu krytyk i teoretyk sztuk plastycznych. A wszystkie te dziedziny i wcielenia inspirowane były podróжами i nieprzerwanym oglądaniem, studiowaniem i pojmowaniem sztuki. W malarstwie, w sztuce, jego wypowiedź skłaniała się ku analizie kolorystycznej w ramach tradycji dywizjonizmu. Widać to we wspomnianym wyżej autoportrecie, w którym wizerunek postaci przy całej spoistości formy zamieniony został na zadanie malarskie podlegające gramatyce koloru. Konsekwentnym aspektem twórczości Bohusza-Szyszki i potrzeby dzielenia się doświadczeniami była jego działalność pedagogiczna, która stała się jak gdyby rozgałęzieniem jego pracy jako artysty. Niewiele jest relacji jego uczniów na temat techniki i sposobu nauczania. Wydaje się, że metodę wypracował jeszcze przed wojną w Gdańsku, a „wypróbował” w oflagu ucząc współwięźniów rysunku i malarstwa i później w Rzymie, przyglądając się włoskim uczelniom. Podstawową zasadą studiowania w szkole Bohusza-Szyszko była wolność. Malarz nie ingerował w sposób wypowiedzania się młodych uczniów, a jedynie korygował błędy warsztatowe.

Wszystkie te zasady najpełniej realizowane były w szkole, którą Marian Bohusz-Szyszko prowadził w Londynie pod opieką Społeczności Akademickiej USB w Londynie.

Studium Malarstwa Stalugowego w Londynie, 1950–1985

W początku lat 1950. Społeczność Akademicka USB przejęła opiekę nad Studium Malarstwa Stalugowego, jedynej polskiej szkoły artystycznej na obczyźnie. Dokładny moment tego „przyjęcia” nie jest jasny. W przemówieniu, które Bohusz-Szyszko

wyłosił na obchodzie 400-lecia USB, w czasie uroczystej Inauguracji Akademickiej Społeczności w 1978 r. znalazła się informacja, że Studium przeszło pod egidę Społeczności w roku 1950, niemniej w „Sprawozdaniu” za rok 1950/1951, opublikowanym w „Roczniku Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie” nie ma na ten temat ani słowa. Czy pominięto by taką informację, gdyby owo „przejęcie” nastąpiło przed publikacją „Rocznika”, skoro w analogicznym sprawozdaniu z roku następnego napisano skrzątnie: „Społeczność nadal patronowała Studium Malarstwa Stalugowego w Londynie, nawiązującego do tradycji Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego. Dyrektorem Studium jest prof. Marian Bohusz-Szyszko”. Należy zatem przyjąć, że owo stowarzyszenie Studium ze Społecznością nastąpiło pomiędzy publikacją sprawozdania za rok akademicki 1950/51, a Inauguracją roku 1951.

Studium Malarstwa Stalugowego (zamiennie, a od połowy lat 50. na stałe, używano nazwy „Sztalugowego”) było fenomenem, jedynym w swoim rodzaju. Powstało jako kontynuacja „Rzymskiej Szkoły Malarstwa” założonej przy 2. Korpusie Polskim w 1945 r. dla opieki nad polskimi żołnierzami-studentami rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kiedy w 1946 r. „Szkoła” została wraz z całym Korpusem przeniesiona do Wielkiej Brytanii, jej opiekun prof. Bohusz-Szyszko, za zgodą władz wojskowych i pod protektoratem gen. W. Andersa, powołał najpierw Kompanię Artystów (w obozie Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozlokowania), a następnie, na jesieni 1947 r. Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej. Do Studium dołączyli artyści znajdujący się już w Anglii i wspólnie, kontynuowali studia malarskie. W 1947 r. patronat nad Studium objęło Zrzeszenie Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich. Formalnie nastąpiło to 1 października 1947 r., kiedy Zarząd Zrzeszenia zatwierdził statut Polskiego Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej w Wielkiej Brytanii, „jako instytucji pozostającej pod opieką Zrzeszenia i powołanej do prowadzenia czteroletniego studium o programie dydaktycznym, obowiązującym studentów w Polskich Akademiach Sztuk Pięknych”. Zarząd na październikowym posiedzeniu zatwierdził również skład Rady Nauczania (Naukową) Studium, na którego czele stanął prof. M. Bohusz-Szyszko, obok Karoliny Lanckorońskiej i Kazimierza Pacewicza.

Wręczenie pierwszych 19 dyplomów ukończenia Polskiego Studium i zamknięcie szkoły, działającej w obozie PKPR nastąpiło 21 lipca 1948 r. Uroczystość, w obecności premiera gen. T. Bór-Komorowskiego, gen. W. Andersa, gen. Stanisław Kopańskiego, prof. Władysława Folkierskiego i amb. E. Raczyńskiego, uświetniła wystawa prac dyplomantów. Ze sprawozdania: „Dziwne są zaiste koleje losu tych młodych artystów. [...] Lwia część spośród nich wszystkich, znalazła się w 2 Korpusie we Włoszech pod opieką wojska i polskich profesorów. We Włoszech staje się ich udziałem przywilej, jakby nagroda za lata poniewierki, którego pozazdrościłyby im wszystkie pokolenia młodych polskich malarzy. Stają w obliczu skarbów sztuki włoskiej. Zbliża się ewakuacja do Anglii. Niepewność jutra, tęsknota i poczucie krzywdy politycznej. Profesorowie i studenci nie ustają jednak w wysiłkach. Tym energiczniej, z tym większą pasją pracują. Anglia. Jakże inne warunki. Zwiększenie goryczy. Widmo demobilizacji. Zajęcie pomywacza, górnika, parobka na farmie lub robotnika ostatniej kategorii w fabryce. Ale Anglia to również wspaniałe galerie sztuki współczesnej, to wspaniałe muzea! Więc, do pracy! Nie marnujmy czasu! Nie wytrąca tych ludzi z koleiny zacieklej pracy ani chłód w barakach, ani ciasnota pomieszczeń, ani szykany biurokratyczno-formalistyczne, ani liczne przeprowadzki z baraku do baraku i z obozu do obozu. Malują dosłownie na wazłkach, słuchają wykładów w czasie przeprowadzek, przejazdów, a nawet przy

posiłkach. [...] Dyplomy otrzymali: Tadeusz Beutlich, Ryszard Demel, Kazimierz Dźwig, Janusz Eichler, Filip Kaufman, Napoleon Kołosowski, Tadeusz Muszyński, Henryk Paar, Leon Piesowocki, Kazimierz Stachiewicz, Stefan Starzyński, Alfred Szeliga i Aleksander Werner. Zaliczenie 3-ch lat studiów otrzymali studenci: Antoni Dobrowolski, Stefan Łukaczyński i Alojzy Mazur. Zaliczenie 2-ch lat studiów studenci: Zbigniew Adamowicz, Andrzej Bobrowski i Marian Panas (który posiada już dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie). [...] Profesor Marian Bohusz-Szyszko powitał zebranych i przedstawił w skrócie historię tej dziwnej Akademii malarskiej, podkreślając jej blaski i cienie oraz krótko charakteryzując każdego z dyplomantów. Po rozdaniu świadectw, w ciepłych i prostych słowach przemówił p. Janusz Eichler, dziękując Gen. Andersowi, wielkiemu przyjacielowi i opiekunowi Studium, Radzie Naukowej i w szczególności profesorowi Bohusz-Szyszce za ojcowskie serce i bezprzykładnie ofiarną pracę w tych warunkach, tak nie sprzyjających nauce. Wystawa. Ani przeżycia tych młodych artystów, ani też niezliczone trudności nie mogą wpływać na złagodzenie krytyki, bo oglądającego i znawcę – nic te okoliczności nie obchodzą. Otóż wystawa w Kingwood nie potrzebuje sztucznych stępień ostrza krytyki. Przeciwnie, o ostrą właśnie krytykę się dopomina, bo reprezentuje wartości należące nie do pierwocin, lecz do sztuki. Z czystym sumieniem rzecz można, że wystawa w Kingwood jest wydarzeniem i to dużym wydarzeniem kulturalnym w polskim życiu na uchodźstwie. Prace naszych studentów mogłyby się śmiało znaleźć na wystawach w Londynie, Paryżu lub Rzymie nie tylko wśród prac początkujących, ale nawet wśród prac malarzy, mających wyrobione oblicze twórcze. Widz interesujący się poważnie malarstwem, spostrzeże bez trudu, że w Szkole tej stosowano odmienną metodę kształcenia, niż w wielu akademiach europejskich. Nie wyczuwa się tutaj narzucania doktryn przez profesorów, nie wyczuwa się ich dyktanda i tyranii pedagogicznej”.

Jesienią tego roku Studium przeniosło się do Londynu, do lokalu „Orla Białego” i przeszło pod opieką Zrzeszenia Polskich Profesorów i Docentów Szkół Akademickich w W. Brytanii. Dwa lata później znalazło się w strukturze Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego w Londynie, stając się częścią tej quasi-uczelni i w tej formie funkcjonowało do roku 1978. Weszło wówczas w skład Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie (PUNO), jako jeden z jego wydziałów – Wydział Malarstwa (od 1986 – jako komisja wydziałowa Sztuk Pięknych). Do likwidacji wydało ponad 120 dyplomów, zaś blisko 700 studentów różnych narodowości przeszło w nim naukę. W najbardziej dynamicznym okresie studiowało równocześnie 48 studentów, wśród których było 20 cudzoziemców. Z wielu absolwentów wymienić trzeba Janinę Baranowską, Marylę Michałowską, Helenę Wawrzekiewiczową, Halinę Sukiennicką i Irenę Fusek-Forosiewicz. Szkoła, pomimo międzynarodowych studentów była polska. Wykłady odbywały się po polsku, choć korektę prac studentów nie-Polaków Bohusz-Szyszko robił po angielsku. Wśród wykładowców byli. m.in. S. Zahorska, A. Werner, R. Demel, Józef Piwowar, H. Sukiennicka i Stefan Stachowicz. Zachowano też tradycję wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych, wymagając od studentów – także obcokrajowców – zdawania przed otrzymaniem dyplomu egzaminu z historii sztuki, a także historii Uniwersytetu Stefana Batorego. Zajęcia odbywały się początkowo w Klubie „Orla Białego”, a po pożarze Klubu w 1954 roku zostały przeniesione do siedziby Polskiej YMCA. W 1979 roku pracownia artysty, a tym samym i zajęcia, zostały przeniesione do gmachu Hospicjum Św. Krzysztofa na obrzeżach Londynu (artysta poślubił założycielkę hospicjum Cecylia Saunders). Marian Bohusz-Szyszko nauczał ze skryptów, które sam pisał.

W 1978 r., podsumowując działalność i dorobek Studium, prof. Bohusz-Szyszek powiedział: „W ciągu 28 lat, odkąd Studium znajduje się pod egidą Społeczności, przewinęło się przez nie ponad 600 słuchaczy najrozmaitszych narodowości. Oprócz Polaków najliczniej byli reprezentowani Brytyjczycy, co daje dużo do myślenia o atrakcyjności zdobywania wiedzy w Studium, bo przecież Londyn roi się od szkół plastycznych różnych poziomów i typów. Dotąd Studium wydało 97 dyplomów swym absolwentom, w tym 21 Brytyjczykom, dwóm Ukraińcom i jednemu Włochowi. Każdy cudzoziemiec, dostający dyplom, musi złożyć colloquium ze znajomości dziejów USB”.

Senat PUNO w dniu 23 czerwca 1986 r., na wniosek Komisji Administracyjnej, formalnie rozwiązał Studium i w jego miejsce powołał Komisję Sztuk Pięknych pod tymczasowym kierownictwem prof. inż. arch. Zbigniewa Gąsiewicza. Komisja ta objęła następujące kierunki: Historia sztuki – prof. Mieczysław Paszkiewicz, Malarstwo Sztalugowe – prof. M. Bohusz-Szyszek, Studium Grafiki (Monachium) – prof. dr Leon Jończyk, Teatrologia – p. Irena Delmar. W skład Komisji Wydziałowej Sztuk Pięknych wchodził: Z. Gąsiewicz, M. Bohusz-Szyszek, M. Paszkiewicz, L. Jończyk, prof. dr Czesław Halski, prof. dr L. Kielanowski, I. Delmar. Wraz z jego chorobą i rezygnacją z nauczania, szkoła przestała istnieć.

Marian Bohusz-Szyszek – historyk i krytyk sztuki

Wspomniane wyżej Studium Malarstwa i praca pedagogiczna, wykłady dla studentów i pisanie skryptów nie wyczerpały zaangażowania Mariana Bohusza w mówieniu i pisaniu o sztuce. 22 maja 1949 roku, o godz. 5 popołudniu, miała miejsce pierwsza „wycieczka muzealna” zorganizowana przez londyński Klub Towarzyski Polskiej YMCA do Tate Gallery. Inicjatorem wycieczki był prof. Bohusz-Szyszek. Od tego dnia, przez ponad 30 lat, będą się one odbywać w miarę regularnie co 2-3 tygodnie, a w latach 1960 – co tydzień, i poza kilkoma wyjątkami, przewodnikiem wycieczek będzie zawsze Bohusz-Szyszek. Ich organizacja polegała na wcześniejszym ogłoszeniu, ustaleniu miejsca zbiórki i celu zwiedzania, wspólnym kupowaniu biletów (tańszych dla grup) oraz oprowadzaniem po wystawach, prezentacji zbiorów lub pojedynczych obiektów. Każda wycieczka połączona była z oprowadzaniem i prelekcją Bohusza-Szyszka. Pierwszy wykład dotyczył „Zagadnienia malarstwa”. Wycieczki odbywały się do muzeów i galerii londyńskich i podlondyńskich oraz galerii prywatnych: British Museum, Wallace Collection, Victoria & Albert Museum, Tate Gallery, National Gallery, Royal Academy of Arts, London Museum, Muzeum Wellingtona, Kensington Museum, National Portrait Gallery, Greenwich (muzeum, obserwatorium i parku), Holland Park, St. Albans, z oprowadzaniem po zabytkach miasteczka, Domu Hogartha, Battersea Park, Courtauld Institute, Kenwood Gallery w Hampstead, pałacu w Hampton Court, Science Museum, White Chapel Gallery, Imperial Institute, Art Council of Great Britain, Natural History Museum, Dulwich Art Collection, Westminster Cathedral, Bartholomews The Great Church, Kew Gardens, Windsoru, Southwark Cathedral, War Museum, Commonwealth Institute i galerii Instytutu, Katedry św. Pawła, Pałacu Buckingham, Drian Gallery, Royal Festival Hall, New Zealand House, Tower of London, Soane Museum, Cassel Gallery.

Celowo wymieniamy tu wszystkie instytucje odwiedzane przez wycieczki, by dać wyobrażenie o ogromnie pracy, jaką musiał włożyć malarz w przygotowanie pogadanki i zakresie jego zainteresowań. Wiele z tych pogadanek, jak można się domyślać z tytułów i tematyki, przybrało później formę artykułów prasowych. Inne, najpewniej, wykorzystywał Bohusz w wykładach w Klubie Polskiej YMCA, których

miał setki w latach 1950–1972. Pierwszy wykład odbył się 14 marca 1950 roku i dotyczył „Problemu wartości w sztuce”. W latach późniejszych na uwagę zasługują: cykl „Historia malarstwa polskiego” (1958) i rozpoczęty pod koniec 1963, z inicjatywy kierownictwa polskiej YMCA w Londynie, cykl odczytów Mariana Bohusza-Szyszko pod ogólną nazwą „1000 lat sztuki polskiej”. Bogato ilustrowane odczyty wygłaszane w odstępach miesięcznych z przerwami na okres wakacji letnich i zimowych trwały przez rok 1964, 1965 i 1966. „W cyklu tych odczytów znalazły się opracowania sztuki polskiej – malarstwa, rzeźby i architektury – ujęte okresami stylów, oraz traktujące osobno poszczególne szkoły a nawet i wielkich twórców”.

Jeszcze przed rokiem 1950 rozpoczął malarz odczyty w Instytucie Kultury Polskiej, przy 51 Eaton Place (od 1948) i odczyty w poniedziałkowych spotkaniach „Przy kawie” w Klubie Orła Białego przy 2 Albert Gate, Knightsbridge (od 1949 – pierwszy odczyt nosił tytuł „Kto to jest Picasso?”). W 1950 zainaugurował odczyty w nowopowstałym „Cafe SIM”, w „Żywym dzienniku”, redagowanym przez Stanisława Strońskiego; mówił na temat „Plastyki”. W tym samym roku wystąpił z wykładem w Domu Kombatanta w Manchester, na temat „Sztuka klasyczna a sztuka nowoczesna”, a chwilę później opowiadał w Domu Kombatanta w Edynburgu na temat malarstwa Jana Matejki. Kilka razy występował z cyklem odczytów w Hospicjum im. św. Stanisława, przy 21 Earl’s Court, w Klubie Zrzeszenia Studentów i Absolwentów za Granicą, przy 3 Beaufort Gdns, w Zjednoczeniu Polek i licznych innych klubach organizacji społecznych w Londynie.

Ważną częścią aktywności odczytowej Bohusza były wykłady w instytucjach i stowarzyszeniach naukowych polskich i brytyjskich: Stowarzyszeniu Techników, Instytucie Historycznym im. gen. Sikorskiego, Polskim Towarzystwie Naukowym na Obczyźnie, Instytucie Badania Zagadnień Krajowych, Bibliotece POSK, czy University College w Cardiff, gdzie miał cyklu wykładów pt. „Aspects of Polish Life and Culture”.

Do tego należy dodać wspomniane wyżej wykłady i odczyty realizowane w ramach Społeczności Akademickiej i Studium Malarstwa, nie zaniedbał też otwarcia którejkolwiek wystawy swoich uczniów lub przyjaciół. A było tych wystaw kilka w roku. Szczególną wagę przykładął do aktywności dawanych uczniów z Rzymu, którzy utworzyli w czerwcu 1949 roku „Grupę 49”.

Wystawa inaugurująca działalność grupy odbyła się w Klubie Polskiej YMCA. 13 malarzy pokazało rysunki. Recenzujący ekspozycję Franciszek Strzałko skonstataował: „Nie było na wystawie ani jednej pracy, której można by było postawić jakiegokolwiek zarzuty ze stanowiska malarzkiego. Prof. Bohusz-Szyszko, który z takim zamięłowaniem oddawał się pracy wychowawczej, może być w pełni zadowolony ze swoich uczniów”. Inny recenzent, Jan Ostrowski, dodawał: „Grupa 49 jest przykładem życia artystycznego na emigracji, które rośnie i rozwija się wbrew narzekaniom zgorzkniałych i trudnościom codziennego życia na obczyźnie”.

Grupa 49 wytrzymała 10 lat. Wciąż młodzi plastycy, w grudniu 1959 roku zorganizowali w Galerii Grabowskiego wystawę zamykającą pewien etap ich życia artystycznego. 42 prace pokazało 14 artystów: J. Baranowska, T. Beutlich, A. Bobrowski, M. Szyszko-Bohusz, M. Chojko, R. Demel, A. Dobrowolski, K. Dźwigny, M. Kościalkowski, P. Mleczko, T. Znicz-Muszyński, L. Piesowocki, S. Starzyński i A. Werner. S. Zahorska zauważyła w recenzji: „Grupa 49 przeniosła się niemal cała w dziedzinę abstrakcji. Pamiętam, jej wystawę kilka lat temu: wiele kompozycji figuralnych, pejzaży, martwych natur – rzeczy, a był to już okres pełnego rozbujania abstrakcji. Dziś czas abstrakcji zdaje się mijać i oto z czternastu wystawiają-

cych artystów Grupy może tylko trzech (zresztą bardzo dobrych: Leon Piesowocki, Antoni Dobrowolski, Kazimierz Dźwig) wykazuje ślady obrazowania przedmiotów. Widocznie działa tu mus wewnętrzny, potrzeba wyeksploatowania nowych możliwości. Bo abstrakcja abstrakcji nierówna. Abstrakcja w ujęciu Grupy jest pełna sensu i właściwie tłumaczy abstrakcję – w ogóle. [...] Jeśli nie wszyscy abstrakcjonści polscy, a nawet jeśli nie wszyscy członkowie Grupy 49 wniknęli w tajemne źródła abstrakcyjnej twórczości, to i tak zdumiewające jest, że polskie malarstwo abstrakcyjne emigracji wnika głębiej od innych w jedyny sens, który się w abstrakcji kryje i umie go wyrazić”.

Tolerancyjny i wyrozumiały dla młodych malarzy, studentów Studium Malarstwa Stalugowego, był krytyczny i bezwzględnie uczciwy w ocenie dorobku tych, którzy uzurpowali sobie miano artystów. Robił to jednak nie po to, by wywoływać dyskusje, lecz z braku zgody na fałsz i nieprawdę. Czasem tylko pozwalał sobie na publiczne spory, zarezerwowane z reguły dla pytań po wykładach i prelekcjach. Tak było latem 1963 roku, gdy na łamach „Tygodnia Polskiego” odbyła się dyskusja prasowa pomiędzy Bohuszem-Szyszko a Adamem Arvayem na temat stosunku malarstwa do fotografii. Dyskusję zapoczątkował szkic malarza pt. *Fotografika w oczach malarza* (TP 1963 nr 23); w odpowiedzi ukazało się *Nowoczesne malarstwo w oczach fotografika* (TP 25), a następnie odpowiedź Bohusza pt. *Jeszcze o fotografiach i malarzach* (TP 28). „Proszę sobie wyobrazić dwie duże... kupy. Jedna złożona z tysięcy bezwartościowych bryłek szklanych i kilku diamentów o fantastycznej cenie, a druga z tysięcy autentycznych koralików i kilku pomalowanych czerwono bezwartościowych paciorków. Pierwsza kupa symbolizuje pokazy na dzisiejszym rynku sztuki, powiedzmy – malarstwo, druga – pokazy dzisiejszej fotografiki. Można zaczerpnąć z pierwszej kupy wiele garści i pozostać żebrakiem nie natrafiwszy na rzadki brylant; ale nawet gdy się na taki klejnot natrafi – nic łatwiejszego jak wziąć go za bezwartościowe szkielek, gdy się nie jest jubilerem-znawcą, i wyrzucić jak śmiecie. Ale gdy jest się takim jubilerem dość wytrawnym, można nawet od razu rozpoznać diamenty wśród szkiełek i od razu zostać bogaczem. CZAS np. jest z reguły takim ‘jubilerem’ i w jego wytrawnym oku nie grozi brylantom, aby pomyłono je ze szkielekami, choćby je nawet kiedyś przez pomyłkę wyrzucono na śmietnik – najczęściej jubiler-CZAS i tam je wynajdzie; jak i szkieleka nie mają żadnej szansy, aby w testach jubilera-CZASU uchodzić za brylanty... Przy czerpaniu z kolorowej kupy (fotografika) szansa uchwycenia śmieci do garści jest nikła, ale też i szansa zostania milionerem – żadna. Gdy idę na Bond Street, aby zobaczyć pokazy dzisiejszej plastyki (a czynię to od lat kilkunastu przynajmniej dwa razy w tygodniu) znajduję w tej symbolicznej kupie nieprzebrane mnóstwo bezwartościowych, często potwornych szkiełek, ale zawsze przynajmniej kilka autentycznych diamentów, czasem wielokaratowych, które będą błyszczeć w koronach galerii przyszłych wieków i mówić o sztuce dzisiejszej. Bo tylko one, te diamenty, te nieliczne, ale przecie istniejące dzieła autentyczne, składają się na dzisiejszą sztukę, która *jest*. Nazywanie zaś ‘dzisiejszą sztuką’ tych mas nieprzebranych kiczów, które zrodził snobizm, beztalencie, głupota, spryt imitacyjny, chciwość i zabij-czas – to błąd stawiający znak równania między miazmatami epoki a jej osiągnięciami rzeczywistymi, które przecie istnieją i które pozostaną, gdy po tych miazmatach nawet śladu nie będzie”.

W 1967 roku napisał: „Drodzy czytelnicy może zauważyli, że od wielu miesięcy przestałem wypowiadać się w prasie o wydarzeniach w sztuce dzisiejszej. Po prostu

zaniemówilem. Przyczyna tkwi w niemocy myśli (a stąd bezradności pióra), którą wywołał we mnie widok nieprawdopodobnego chaosu, szarlatanerii, aroganckiej impotencji i kompletnej zatury podstaw sądzenia, które panują, w przytłaczającej większości na pokazach i wystawach we wszystkich wielkich środowiskach kuli ziemskiej”.

Józef Bujnowski, autor jedynej na emigracji próby charakterystyki polskiej krytyki sztuki na obczyźnie, w zbiorowym dwutomowym dziele *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960* (Londyn 1964–1965), napisał, że krytykę polską charakteryzował brak sporów. Przykład Bohusza może sugerować, że wielu z krytyków wołało szukać sposobu na relacjonowanie prawdy postrzeganej jako „opis faktów”, niż wdawać się w polemiki z osobami nieprzygotowanymi do właściwej oceny rozwoju sztuki. Przywołajmy list otwarty Michała Pawlikowskiego, pisarza, do Bohusza, drukowany w „Życiu” w 1951 roku, krótko po szkicu na temat Picassa. „Nie podzielam zupełnie Twojego zdania o Picassie (Tym mniej zresztą dzielam zapatrywania prof. Jundziłła w tym kierunku). Ale dużo byłoby o tym mówić: ważniejszy i aktualniejszy wydaje mi się dziś inny temat [...]. Wpajasz dwie kardynalne zasady twórczości w Twoich uczniach zarejestrowanych i niezarejestrowanych, wpajasz je słowem i czynem. Są nimi: uczciwa, głęboka prawda wewnętrzna człowieka, który ma coś do powiedzenia i oparta na podstawowym uświadomieniu technicznych bezkompromisowa śmiałość twórcza. [...] Nie martw się, że Cię nie wszyscy rozumieją. Ludzie nie tylko bywają niedokształceni, ale i przekształceni. Mam skostnienia zarówno od dołu, jak i od góry. Zbudzi nas prawda, która nie ulega modzie. Ani nie szuka w formie nowości za wszelką cenę, ani się nie trzyma starych patronów. Używa starych form i tworzy sobie nowe jej potrzeba”.

We wstępie do wydanej w Londynie przez Oficynę Poetów i Malarzy książki o *Sztuce*, zawierającej ponad 60 artykułów i szkiców z całego życia malarza, napisał: „W ciągu przeszło 30 lat oprowadzałem miłośników sztuki po muzeach i ośrodkach artystycznych w Londynie. Od 1945 (sierpień) do 1946 (październik) miałem niepospolitą okazję i warunki oprowadzania moich studentów po wszystkich prawie ważniejszych miastach włoskich.

Gdy osiadłem w Londynie znowu zdarzyła się okazja poznania Paryża i Chartres, oraz większej części Francji z jej katedrami.

Poznałem też Monachium i Amsterdam; w Szwajcarii – Genewę i Fryburg. Wielką przygodą była dla mnie Grecja, Kreta i Rodos. Wycieczka do Ziemi Świętej, a zaraz potem do Egiptu; z Kairu samolotem do pierwszej Katarakty, a potem do drugiej i z powrotem statkiem nilowym do Kairu, zatrzymując się w Luksorze, Karnaku i innych miejscach godnych widzenia.

Byłem, dwukrotnie w Ameryce; w Nowym Jorku, w San Francisco, w Philadelphii.

Z tych podróży i z oglądania muzeów, kościołów, świątyń, pomników sztuki oraz wielkich dzieł artystów i z długoletnich rozpraw z moimi studentami, powstała ta książka”.

Była to pierwsza próba zebrania najcenniejszych tekstów rozproszonych w czasopiśmie; summa tego, co Bohusz-Szyszko napisał na tematy artystyczne w latach 1949–1980. Szczególną wartość krytyki Bohusza-Szyszki stanowi to, że łączy ona w sobie analizę, cały ciąg rozbiórów szczegółowych z uogólnieniami, z propozycjami i tezami generalnymi, a co najważniejsze — odnosi się do konkretów: konkretnych twórców, wydarzeń czy dzieł. Można by podzielić dorobek krytyczny Bohusza na dwie części: teoretyczną i konkretną, choć byłby to podział czysto umowny. Teoria

wspiera się na poszczególnych faktach, poszczególne przypadki z odległej przeszłości i z aktualnego życia wspierają prawdy zasadnicze. Razem tworzą harmonijną całość, są źródłem szczególnego, właśnie estetycznego, zadowolenia i poczucia rzetelnej propozycji odbioru oglądanego dzieła.

Bohusz-Szyszek był krytykiem czytany w literaturze o sztuce wielu epok i wielu obszarów, ale – co znacznie ważniejsze – odwoływał się przede wszystkim do osobistego bezpośredniego doświadczenia. Sięgając od porównań ze starożytnym Egiptem czy Grecją, do dzieł w muzeach dwu kontynentów – europejskiego i amerykańskiego – czy do pokazów współczesnych, zawsze był namiętnie prawdziwy i wiarygodny. Poznawanie dzieł sztuki, porównawcze ich badanie stało się dla Bohusza-Szyszki nałogiem, na tyle wszechobecnym w jego życiu, że zmarginalizowało zawód uprawiany jak pierwotny: twórczość malarzką. Jeśli się weźmie pod uwagę liczbę wystąpień publicznych, odczytów, pogadank, audycji czy dyskusji w gronie uczniów, z którymi prowadził zajęcia w Studium, wyda się, że na własną twórczość zostawało malarzowi niewiele czasu.

Szukając przyczyn pisania o sztuce, można zaryzykować stwierdzenie, że Bohuszowi-Szyszek nie wystarczała własna „cela klasztorna”, nie wystarczała codzienna „modlitwa” nad płótnem, codzienne odwiedzanie kościołów sztuki, nie wystarczała wygłaszana co tydzień gdzie indziej homilia przed ołtarzem piękna. Przez wszystkie lata emigracyjne pisał o tej jedynej jego miłości, najistotniejszej treści jego życia, o tym, jak wielkie znaczenie ma bliskość dzieła sztuki. Prawie nie ma periodyku emigracyjnego, który by nie posłużył mu za ambonę, katedrę dla głoszenia i rozszerzania prawdy o sztuce. Jeśli pominiemy czasopisma wojskowe z Italii („Orzeł Biały”), w których ukazało się kilka relacji z polskich i włoskich wystaw, to rozkwit Bohuszowego piarstwa przypadnie na Anglię i polskie czasopisma w Londynie. Gdyby je wymienić w kolejności ważności, to pierwszym byłoby katolickie „Życie”, z którym związał się krótko po przyjeździe do Anglii, niemal najwcześniej i najsilniej. To tam drukowane były pierwsze relacje z odwiedzanych muzeów i galerii, pierwsze pochwały dla talentów i uporu jego uczniów, rozprawy z twórczością przyjaciół i znajomych. Ale też – zaznaczymy to tutaj – pierwsze artykuły odnoszące się do wystaw i malarstwa samego Bohusza. Dalej „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” oraz jego weekendowy, wydawany od 1959 roku „Tydzień Polski”. Nie wolno zapomnieć o „Wiadomościach” Mieczysława Grydzewskiego, w których pomieszczone zostały teksty większe i dotyczące głównie teorii i sztuki światowej. Nie należy pomijać Giedroyciowej „Kultury” oraz młodzieżowych „Kontynentów” i „Merkurusa Polskiego”. I na koniec należałoby wspomnieć o pogadankach w audycjach Rozgłośni Polskiej RWE.

Czytając teksty Bohusza-Szyszka na pierwszym miejscu należy postawić ich język: precyzyjny i konkretny, unikający banału, powtórzeń i ogólników, którymi upstrzone są współczesne krytyki, a z których tak kpił m.in. redaktor Grydzewski w swoim „Silva rerum”. Przywołując XIX-wieczny dykcyjnarzyk Ambrożego Grabowskiego pn. *Słowno nieuctwa moje w znawstwie sztuk pięknych*, przytoczył zwroty używane przez krytyków sztuki, mające „unaukowiec” krytykę: „Kompozycja szeroka – koloryt ciepły – pomysł śmiały – rysunek skończony – bogactwo utworu – z tego obrazu wieje jakieś zimno – głębokie studium – światłocien – pełność mchu – cienie zlewają się – kształty zaokrąglone – wymanierowane – wylizane – wymuskane – konwencjonalne – siła życia – postawy naturalne – postacie niewymuszone – poczucie wierne – układ mistrzowski – wykonanie klasyczne – pędzel wyborny – styl wytorny – praca artystyczna – nacechowane siłą – ogrom

uczuc – wdzięk form – ugrupowanie szczęśliwe – konsekwentność w działaniu i układzie – ton ciepły w kolorycie – szerokość konturów – poprawność rysunku – śmiało i szeroko narysowane”. Nietrudno znaleźć tego rodzaju „wytrychy” także w pracach innych, współczesnych Bohuszowi emigracyjnych krytyków.

Zatem język. Dalej precyzja w opisie dzieła sztuki, niemal plastyczne wizualizowanie, podparte doskonałą znajomością technik i tajników malarskich, graficznych, rzeźbiarskich. Ta cecha jest charakterystyczna wyłącznie dla spełnionych malarzy, także innych emigrantów (że wymienimy tu Stanisława Frenkla, Henryka Gotliba, Marka Żuławskiego czy Zygmunta Turkiewicza) i niemal nieobecna u literatów czy historyków sztuki, którzy nigdy nie trzymając pędzla, dłuta czy rylca w rękę nie potrafią dostrzec niedoskonałości warsztatu. Dzięki powtórzeniom, coraz bardziej precyzującym sformułowaniom wbijającym się w głowę czytelnika, opis daje niemal dotykalne poczucie oglądanego dzieła. Można sobie jedynie wyobrazić, co czuli uczestnicy cotygodniowych wycieczek z Bohuszem-Szyszką do muzeów brytyjskich, organizowanych od 1949 roku pod auspicjami Polskiej YMCA, gdy malarz, ustawivszy słuchaczy przed grecką rzeźbą w British Museum opowiadał ze znawstwem, jak Fidasz zdejmując warstwy kamienia, by odsłonić nagość człowieka.

Język i precyzja opisu stają się kodem porozumienia między artystą i krytykiem, między artystą i szeregowym odbiorcą sztuki, stwarzają wspólny język. Krytyk staje się kimś w rodzaju alchemika, który z elementów często bezużytecznych i niezrozumiałych osobno, tworzy nową spójną całość, atrakcyjną i pożyteczną. To i owo z ustaleń Bohusza-Szyszki może dziś wzbudzać dyskusję i wymagać korekty, ale jego typologia głównych kierunków sztuki i jego ogólna teoria sztuki, a zwłaszcza rejestr kryteriów wartości są dorobkiem trwałym i powinny być zwrócić uwagę specjalistów z historii sztuki w Polsce. Tak się jednak nie stało. Ani wydanie książki w roku 1982, które dostrzegł zaledwie jeden recenzent w prasie podziemnej w Polsce, ani biografia wydana w roku 1994, ani hasła w słownikach czy encyklopediach, ani wreszcie przedruk garści szkiców w tomie *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, nie ułatwiły percepcji dorobku krytycznego Mariana Bohusza-Szyszki w Polsce.

Nie mogąc przywołać żadnych tekstów, które omawiałyby dorobek Bohusza, przychodzi nam zacytować fragment recenzji z prasy emigracyjnej:

„Bohusz-Szyszko daje wyraz ostrej świadomości powszechnego kryzysu kultury, zachwiania podstawowych wartości. [...] nie chce bynajmniej zrobić ze sztuki wiedzy dla wybranych. Artysta-intelektualista podkreśla nieustannie, że w sztuce, w jej tworzeniu i w jej odbiorze ważniejsza jest intuicja, wrażliwość niż intelekt, ale sam po latach trudów badań, rozmyślań domaga się od konsumenta sztuki pokory, pokornego poddania się, nasłuchiwanie sygnałów, które wysyła w naszą stronę każde rzetelne dzieło sztuki, odczytywanie, odcyfrowywanie znaków boskiego szyfru, którym są pisane twory artysty. Wskazuje narzędzia, które to mogą ułatwić, które mogą otworzyć drzwi do tajemnic objawiających się w sztuce.

Ma Bohusz-Szyszko swój ideał, który odnosi do mitu o Prometeuszu, wykradającym ogień bogom. Ma też ideały osobowe, wcielone w genialne osobowości ludzkie, żeby wymienić kilka najgłębiej rozumianych i najwymowniej interpretowanych jak: Cézanne, Rouault, Bonnard i Rembrandt i także – Picasso. Ktoś, kogo ciągle straszy po nocy to nazwisko, powinien uważnie przeczytać co o nim napisano. Będzie spał spokojniej.

W swoim panteonie ma Bohusz-Szyszko także Polaka, polskiego świętego, Jana Matejkę, co u tego modernisty może zaskoczyć, ale tylko na mgnienie oka. Autor dzieła o *sztuce* żywi głęboki podziw, żarliwy kult, który nie tłumi krytycyzmu. [...]

Bohusz-Szyszko składa dowody niezależności i odwagi sądu w całej serii omówień zbiorowych wystąpień polskich i obcych takich jak *1000 lat sztuki w Polsce, Wystawa polskiej sztuki ludowej*, pokazy Royal Academy w Londynie, jak retrospektywa włoska, jak gigantyczna wystawa Holendrów, wśród których porusza się ze swobodą jak wśród swoich współczesnych. Brytyjskiej sztuce oficjalnej dostają się ciągi, ciosy na odlew i mordercze ukłucia dowodzące, że polski malarz i krytyk nie czuje się w stolicy byłego imperium uległym i zastraszonego wypędkiem”.

Wszystkie te uwagi wypadnie odnieść do niniejszego tomu. Dodajmy ponadto, że znalazł się w książce jeden z najpełniejszych opisów działalności polskich współczesnych Bohuszowi artystów-emigrantów mieszkających w Wielkiej Brytanii: kilkaset nazwisk, które wciąż jeszcze nie mogą się przebić do świadomości historyków sztuki polskiej. Dla Bohusza, gdy pisał o ich wystawach, byli młodzi, dopiero odkrywający arkana warsztatu i talentu. Z reguły też, owi najmłodszy byli jego uczniami. Rzeczowość, ale i czułość z jaką pisał o nich i ich sztuce znamionują nie tylko wielką kulturę, ale też rzadki stosunek mistrza do ucznia. Dziś już prawie żaden z nich nie żyje i mało kto wie, i mało kto o nich pamięta.

Był Bohusz obok Stanisława Frenkla jedynym krytykiem i historykiem sztuki, który starał się postrzegać środowisko polskich artystów w Wielkiej Brytanii jako całość, jako jeden wspólny organizm. Tak rozumiany pozwalał dostrzec niezliczone kolory i ogromną różnorodność we wspólnych wystawach, współpracy z polskimi galeriami i działalności organizacyjnej w ramach Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii.

Po raz ostatni Marian Bohusz-Szyszko wystąpił publicznie 16 maja 1989 roku na wernisażu w Galerii POSK w Londynie. Otwierał wystawę malarstwa Janusza Ziółkowskiego. Ciężko chory zmarł wśród swoich obrazów w założonym przez żonę Dame Cicely Saunders Hospicium św. Krzysztofa pod Londynem 28 stycznia 1995 roku.

LITERATURA

- Teczka studenta Mariana Bohusza-Szyszko, Archiwum USB, Litewskie Centralne Państwowe Archiwum (LCVA) w Wilnie, USB, F.175;
„Marian Bohusz-Szyszko – materiały”, teczki, Kartoteka artystów, Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji;
- Bohusz-Szyszko Marian, „Społeczność Akademicka Uniwersytetu Stefana Batorego (skrót przemówienia prof. Mariana Bohusza-Szyszko na obchodzie 400-lecia Uniwersytetu Wileńskiego)”, k 2., mps, b.d. [1978], Instytut Józefa Piłsudskiego w Londynie, archiwum B. Podoskiego – kolekcja 107, teczka 12.
- Podoski Bohdan, „Dzieje Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego”, mps, 1984, s. 7-8, Instytut Józefa Piłsudskiego w Londynie, archiwum B. Podoskiego – kolekcja 107, teczka 12.
- Michejda Kornel, *Sprawozdanie z działalności Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie w roku akademickim 1935/36*, Pamiętnik Wileńskiego Towarzystwa Lekarskiego 1936 R. XII, z. 4-5.
- Konferencja Wolnej Kultury Polskiej w Londynie, 22 i 23 czerwca 1957 roku*, Londyn 1960.
- Kongres Kultury Polskiej na Obczyźnie, Londyn 14-20.9.1985. Informator*, Londyn 1985.
- Przegląd działalności naukowej towarzystw naukowych i instytucji, oraz innych placówek polskich na obczyźnie 1951-1952*, RPTN R. 1951-1952, Londyn 1952.
- Przegląd działalności naukowej towarzystw naukowych i instytucji, oraz innych placówek polskich na obczyźnie 1952-1953*, RPTN R. 1953-1953, Londyn 1953.
- Bohusz-Szyszko Marian, *Jeszcze o fotografikach i malarzach*, TP 1963 nr 28.
- Bohusz-Szyszko Marian, *O sztuce*. Londyn 1982.
- The Art of Marian Bohusz-Szyszko*, Drian Gallery, London 1977.
- A[rvay] Stefan, *Marian Bohusz-Szyszko i syn*, TP 1959 nr 18.
- B[ednarczyk] Cz[esław], *Dziwne pokolenie malarzy*, Ż 1948 nr 29(62).
- Bujnowski Józef, *Szkic literacki i krytyka artystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940-1960*, t. 1, praca zbiorowa pod red. Tymona Terleckiego, Londyn 1964.
- Blum A., *Społeczność Akademicka USB*, DPDŻ, 19.10.1987.
- Ch[arkiewicz] W[alerian], *Wystawa malarska Mariana Bohusza-Szyszko*, LW 1949 nr 102.
- Drwęska Alicja, *Gwasze Mariana Bohusza-Szyszko*, DPDŻ, 6.10.1958.
- Drwęska Alicja, *Opus Mariana Bohusza-Szyszko*, w 1964 nr 7(933).
- Drwęska Alicja, *Półroczny bilans malarski*, OB 1949 nr 30(368).
- Drwęska Alicja, *Wystawa „Grupy 49”*, DPDŻ, 2.08.1951.
- D. [Drwęska] Alicja, *Wystawa w Kingwood-Common u absolwentów Studium Malarstwa i Grafiki*, DPDŻ, 26.07.1948.
- Draus Jan, *Oświata i nauka polska na Bliskim i Środkowym Wschodzie 1939-1950*. Lublin 1993.
- Frenkiel Stanisław, *Kozuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór Jarosław Koźmiński, Toruń 1998.
- Grodyński Tadeusz, *Zrzeszenie Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich w Wielkiej Brytanii (1940-1956)*, Nauka Polska na Obczyźnie 1961 z. 3.
- Grydzewski Mieczysław, *Silva rerum*, wybór Jerzy B. Wójcik, Mirosław A. Supruniuk, Warszawa 2014.
- Kostynowicz K., *Marian Szyszko-Bohusz w Galerii Grabowskiego*, OT 1959 nr 32.

- Kowalik Jan, *Czasopiśmiennictwo*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940-1960*, t. 2, praca zbiorowa pod red. Tymona Terleckiego, Londyn 1965.
- Lanckorońska Karolina, *Prace Mariana Bohusza-Szyski*, OB 1949 nr 4.
- J.O. [J. Ostrowski], *Grupa „49”*, TI 1949 nr 11.
- Podoski Bohdan, *Dzieje Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego*, KK 1987 z. 117-120.
- R.P.O., *Prof. Bohusz-Szysko*, LW 1949 nr 99.
- Sienkiewicz Jan W., *Artyści Andersa: continuita e novita*, Toruń-Warszawa 2013.
- Sienkiewicz Jan W., *Marian Bohusz-Szysko. Życie i twórczość 1901-1995*. Lublin 1995.
- Sienkiewicz Jan W., *Szysko-Bohusz Marian*, PSB 2014/15 t. L.
- Społeczność Akademicka USB*, KK 1977 z. 80 i 81, 82 i 83.
- Strzałko Franciszek, z życia kulturalnego emigracji. *Wystawa „Grupy 49”*, Ż 1949 nr 33(112).
- Supruniuk Mirosław A., Moskała Katarzyna, *Społeczność Akademicka Uniwersytetu Stefana Batorego w Londynie 1947-1983 (1987) oraz Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie*, Toruń 2017 (w przygotowaniu do druku).
- Terlecki Tymon, *Rysunki Bohusz-Szyski*, w 1954 nr 9(413).
- Wystawa w Konfraterni Artystów. Obrazy M. Szysko-Bohusza*, DPDŻ 1948, 23.12.
- Zahorska Stefania, *Wystawa Bohusz-Szyski*, w 1959 nr 25(690).
- Zahorska Stefania, *Wystawy londyńskie*, w 1960 nr 8(725).

NOTA EDYTORSKA

Tom niniejszy, zatytułowany o *Sztuce i inne eseje*, jest pierwszą próbą udostępnienia czytelnikowi w Polsce krytyki artystycznej Mariana Bohusza-Szyszko i stanowi niejako wstęp do badań nad jego dorobkiem pisarskim. Nie jest to *oeuvre complete* wybitnego historyka i krytyka sztuki, a jedynie poszerzony wybór z kilkuset jego artykułów, recenzji, notatek i not prasowych. Obejmuje też wyłącznie teksty drukowane po polsku, w prasie emigracyjnej w Wielkiej Brytanii (oraz w paryskiej „Kulturze”), pomijając artykuły z okresu włoskiego, pisane po angielsku, skrypty radiowe i materiały rękopiśmienne.

W całości przedrukowany został tom londyński o *Sztuce* z 1982 roku, jako że wartość tych tekstów zweryfikował sam autor, wyrażając zgodę na pomieszczenie ich w książce. W tym wydaniu uzupełniony został o kilkadziesiąt tekstów wybranych z najważniejszych czasopisma emigracyjnych: „Wiadomości”, „Życia”, „Dziennika Polskiego” i „Tygodnia Polskiego”. Przedrukowano także niezwykle ciekawą analizę życia artystycznego i organizacyjnego w Polsce w okresie stalinowskim, którą Bohusz przygotował do „krajowej edycji” paryskiej „Kultury”.

Układ tekstów został zmieniony w porównaniu z wydaniem z roku 1982. W książce londyńskiej artykuły podzielone zostały niejako na cztery części: osobno te dotyczące zagadnień teoretycznych, osobno teksty poświęcone sztuce światowej, dalej sztuce polskiej do 1939 roku i na końcu – polskiej sztuce emigracyjnej. Ze względu na to, że materiał dodany stanowi więcej niż połowę tekstów całości niniejszego tomu, oraz z racji tego, że wiele z nich ma charakter sprawozdań z wystaw nieco lżejszego formatu, uznaliśmy, że najwłaściwiej będzie przedrukować całość w układzie chronologicznym. Tekst najstarszy pochodzi z roku 1946, a ostatni ukazał się w „Dzienniku Polskim” w końcu roku 1990. Nie udało się odnaleźć niczego, co wyszłoby po tej dacie.

Teksty autorstwa Mariana Bohusza-Szyszko uzupełnione zostały o przypisy zawierające informacje o opisywanych wystawach, ale przede wszystkim opinie innych krytyków na ich temat. Konfrontujemy w ten sposób krytyki Bohusza z piarstwem emigracyjnym w szerszym zakresie, ale też – w zamierzeniu – dajemy obraz polskiej krytyki, pokazując, że pisanie o wydarzeniach artystycznych nie było w żaden sposób ograniczane czy sterowane, a każde czasopismo starało się niezależnie od siebie dać obraz i własną ocenę. W przygotowaniu przypisów wykorzystaliśmy niedrukowany materiał pt. „Polskie życie artystyczne w Wielkiej Brytanii w latach 1900–2000”, a także zbiór wycinków prasowych znajdujących się w zasobie Towarzystwa Przyjaciół Archiwum Emigracji w Toruniu.

SKRÓTY

Skróty tytułów czasopism wykorzystanych w przypisach do opracowania tekstów.

AE - Archiwum Emigracji, BUMK
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
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)
PP - Przegląd Polski
PSB - Polski Słownik Biograficzny
PW - Polska Walcząca
RPTN - Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie
S - Syrena
TI - Tygodnik Ilustrowany
TP - Tydzień Polski
T-P - Tygodnik Polski
W - Wiadomości
WD - W drodze
WPPL - Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie
Ż - Życie

OLGA BOZNAŃSKA

Obok Berty Morisot, obok Zuzanny Valadon – Francuzek, których nazwiska określają znaczące miejsce kobiece w ciągu rozwojowym malarstwa europejskiego w ostatnich latach siedemdziesięciu, nazwisko Olgi Boznańskiej ma brzmienie mocne i odrębne. Czyż można twierdzić, że tylko trzy, wymienione tu kobiety, odegrały wybitniejszą rolę w malarstwie w drugiej połowie XIX i XX wieku? – Jeśli zastosujemy bezwzględna miarę wartości, odpowiedź wypadnie: niewiele więcej; nie uwzględniamy przy tym licznej plejady kobiet, u nas i za granicą, które są obecnie w pełni rozwoju twórczości malarskiej i których wkład do sztuki współczesnej nie może być jeszcze zsumowany. W każdym razie: stosując najostrzejsze kryteria w wyborze reprezentacji kobiecej malarstwa nowoczesnego – nie wolno pominąć nazwiska Olgi Boznańskiej.

Rodowód jej malarski niewątpliwie wywodzi się z impresjonizmu, od Maneta, Moneta, Pissarra, poprzez Renoira i Carrièr'a, a jednak Boznańska nie jest epigonem impresjonizmu: posiada ona własną koncepcję w stosowaniu techniki dywizjonistycznej (tak znamiennej dla impresjonistów), operuje, typowymi tylko dla niej, szaro-perlistymi tonacjami, wypracowała niezależną metodę malarskiego wiązania form rysunkowych z barwnym układem obrazu. (Technika dywizjonistyczna w malarstwie polega na kładzeniu obok siebie grudek, kropek lub przecinków itp. czystych barw, bez uprzedniego mieszania ich na palecie; w pewnej odległości do płaszczyzny obrazu, te barwy cząstkowe, rozdzielone – stąd „technika” dywizjonistyczna od *diviser* – dzielić, – zlewają się w oku widza, dając żadaną „wibrację” tonacji).

Urodzona w roku 1865 (według niesprawdzonej wiadomości umarła w czasie obecnej wojny w Paryżu), Boznańska nie uległa, modnym i popularnym u nas na przełomie stulecia, wpływowi szkoły monachijskiej, wpływom, które tak bezlitośnie manierowały i marnowały szereg wybitnych naszych talentów malarskich (wśród nich np. Anny Bilińskiej). Nieomylny instynkt malarski kazał jej od razu szukać tradycji plastycznych tam, gdzie one naprawdę wtedy istniały w formie nieskażonej: w Paryżu. W tej mekce artystów spędza Boznańska kilkadziesiąt lat w nieustannej gorączce twórczej, w samozaparciu i abnegacji w stosunku do wszystkiego, co jej osobiście dotyczy, a nie jest sztuką... Prawdziwa zaś indywidualność ostrzegała ją przed niewolniczym naśladowaniem wielkich Francuzów, czego nie uniknęli jakże liczni cudzoziemcy (wśród nich Polacy), wdrapujący się na Olimp Montmartre'u.

Głównym tematem malarskiej wypowiedzi Boznańskiej jest portret. Silne wyuczucie charakteru modela w znaczeniu psychologicznym wiąże się u niej zawsze z rozwiązaniem konsekwentnie przemyślanego problemu malarskiego. „Tworząc, stajemy wobec natury, jako chcąca ją zdemaskować wola” – mówi wybitna polska pisarka. Każdy portret Boznańskiej jest ilustracją tej myśli: aktem woli, demaskującym fragment świata zewnętrznego zgodnie z temperamentem i konstrukcją duchową twórcy. Rzeczywiście: twarz człowieka w dziełach Boznańskiej jest syntezą

zmiennych wyrazów, które malarka stwierdzała w modelu, syntezą obiektywnych spostrzeżeń narzuconych przez modela i ich subiektywnych interpretacji – przez twórcę. To od strony psychologicznej. Od strony formalnej – malarka ujmuje modela jako plamę, o miękkich, subtelnie zlewających się z tłem konturach, plamę mądrze i świadomie zbudowaną przez zestawienie zimnych i ciepłych elementów barwnych.

Poczucie przestrzenności, trójwymiarowości wizji zewnętrznej wyraża Boznańska na płaszczyźnie obrazu, stosując „modulację kolorem” obok „różnicowania walorowego”, to znaczy: każdej różnicy w natężeniu światła, która występuje na formie interpretowanej w obrazie – artystka przyporządkowuje różnicę barwną nie tylko ilościową, ale i jakościową. Nie znajdziemy w „zacienionych” miejscach jej obrazów żadnych dziur, zalanych „sosem monachijskim”; obrazy te posiadają zawsze konsekwentnie sformułowaną gamę barwną i, opowiadając o przestrzenności wizji, trzymają się płaszczyzny.

Boznańska buduje zawsze plamę kolorową analitycznie, kładąc ostrym pędzlem drobne kropki barw dopełniających obok siebie. Mimo drobiazgowej analizy plamy, obraz Boznańskiej nigdy nie jest drobiazgowy w wyniku, przeciwnie: jest on zawsze dowodem, że twórca panuje nad całością plastycznej koncepcji.

Mimo jednolitej metody w rozwiązywaniu olbrzymiej ilości zagadnień portretowych w ciągu długiej malarskiej kariery Boznańskiej – realizacje jej nigdy nie stają się nudne: ma ona styl, a nie manierę.

Wśród kobiet malarek zeszłego pokolenia Olga Boznańska zajmuje u nas miejsce czołowe.

„Ochotniczka”, październik 1945

MALARSTWO PARYŻA – DZISIAJ

Nie ma miasta na kuli ziemskiej, któremu można by sprawiedliwie nadać tytuł stolicy literatury światowej; nie ma też miasta, które by mogło pretendować do godności stolicy np. muzyki europejskiej... Kto by chciał wyciągnąć z tych stwierdzeń wnioski uogólniające – omyliłby się. – Paryż był i pozostał stolicą malarstwa współczesnego nie tylko dla Francji, ale dla całego świata.

Powierzchnowemu obserwatorowi mogłoby się wydawać, że rytm artystyczny Paryża osłabi dzisiaj wyraźnie; nieporównana werwa Montparnassu znikła gdzieś bez śladu. La Rotonde przypomina dawną świetność chyba pasmami różnorodnych kiczów (w skali paryskiej), które po staremu zapełniają jej ściany. Malarzy wśród publiczności, która obsiada jej stoliki – ani śladu. Nie widać ich też ani w La Coupole, ani w żadnych innych knajpach Montparnassu. Mniej zmian widocznych w tempie wieczornym na Montmartrze, na placu La Pigalle – ale i tam uderza zastój.

Otóż twierdzę, wbrew licznym zdaniom znawców przedwojennego Paryża, że zastój takiego nie ma w pracowniach malarzy paryskich, ani na wystawach, ani w zainteresowaniu sztuką intelektualnych mas paryskich. Przeciwnie! Wokół malarstwa awangardy – kipi. Jak pisano przede mną na tych łamach, na otwarcie wystawy awangardowej „Cent Chefs d’Oeuvres” publiczność dobić się nie mogła! Salon „Art Français contemporain” w Musée du Luxembourg jest przepełniony gorąco dyskutującą publicznością, to samo w „Salon des réalités nouvelles”, to samo w salonach wspaniałej wystawy „Tapisseries”, która udowadnia, że malarstwo współczesnej Francji związało się na powrót z życiem i z przemysłem. Obok komnat

z nieporównanymi gobelinami francuskimi z wieków XIV, XV, XVI, XVII i XVIII widzimy olbrzymie sale, wypełnione tkaninami wykonanymi przez francuskie warsztaty tkackie według projektów największych współczesnych artystów Francji. Nie brak tu Picassa, Braque'a, Matisse'a; taki Dufy – chyba właśnie w tkaninach wypowiada się najpełniej: dopiero na tym polu jego fraza plastyczna, groteskowa i manieryczna w obrazach stalugowych unaturalniła się, znalazła właściwą glebę. W tych tkaninach widać właśnie najoczywiściej jaki olbrzymi, dodatni, zapładniający wpływ miały poszukiwania współczesnego „czystego malarstwa” w dziedzinie zastosowań dekoracyjno-zdobniczych. Ta jedna wystawa potrafi przekonać sceptyka dobrej woli, że niesłuszną legendą jest twierdzenie o oderwaniu się plastyki współczesnej od życia.

Podkreślałem już gdzie indziej dziwną właściwość artystyczno-plastycznego laboratorium Paryża: najbardziej awangardowymi, a więc najbardziej „młodymi” malarzami tego środowiska są twórcy, których wiek zbliża się do osiemdziesiątki lub ją przekracza. Bonnard, Picasso, Braque, Matisse – rzeźbiarz Despiau... Naprawdę wspaniałe zjawisko. – Po to się pracowało pięćdziesiąt lat, aby zdobyć szczyty, z których widok jest najszerszy, na których oddech jest najpełniejszy, z których się najlepiej widzi drogi przyszłe i najsprawiedliwiej ocenia własną przeszłość, poznaje błędy i wykorzystuje zdobycze! Czyż może coś bardziej zachęcać do nieustępliwego trudu życia, bardziej krzepić wiarę w jego produktywność jak taka wystawa zbiorowa Bonnarda (w prywatnej willi Bernheima młodszego). Pierwszy obraz z roku 1895, ostatni z 1946! Wielki portret rodziny z 1901 roku już potwierdza rękę dojrzałego mistrza, determinuje odrębną indywidualność przy najgłębszym wyciąganiu wniosków z „minionego” impresjonizmu. Przez pięćdziesiąt lat Bonnard rozwijał się w nieustannej walce o nowy wyraz koloru, koloru, który ma być czynnikiem zasadniczym, wiążącym obraz kompozycyjny, mimo najbardziej, zdawałoby się, przypadkowych układów rzeczy malowanych. Monet chwycił przypadkowy kawałek natury razem ze światłem, powietrzem i ruchem; Bonnard narzuca pokornie obserwowanej przypadkowości zjawiska – żelazną logikę kompozycyjną, której głównym spoiwem jest świadoma żonglerka masami barwnymi (jak to? Logika – żonglerka? Toż to sprzeczność – nie u Bonnarda!).

Z całej twórczości Pabla Picassa najmocniejsze wrażenie zrobiły na mnie prace jego od roku 1941 w górę. Dopiero teraz stało mi się prawie uchwytnie, czym jest Picasso. Nigdy nie mogłem pogodzić się z jego formistycznymi eksperymentami, w których lekceważył malarskość (np. chore na pseudofantiasis akty na wystawie „Cent Chefs d'Oeuvres”). W ostatnich pracach, w których przedmiot zewnętrzny, zapładniający wyobraźnię malarza, został prawie roztopiony w próbach syntez abstrakcyjnych – Picasso jest mimo to *par excellence* malarski (barwa, materia, faktura), a rzeczy te dają, przynajmniej mnie, wprost dramatyczne napięcia uczuciowe. Ciekawy jest fakt, że wszelkie reprodukcje ostatnich obrazów Picassa całkowicie zawodzą. Znałem szereg z nich, zdawałoby się zupełnie dobrych; oglądanie oryginałów wykazało, że nie miałem o nich żadnego pojęcia! Dzieje się to zapewne z powodu wyrafinowanej roli, jaką odgrywa w ostatnich pracach Picassa ich materia.

Na wystawie „dzieł sztuki zrabowanych przez Niemców” – w Orangerie, na jednej ze ścian wiszą obok siebie trzy obrazy: Braque'a, Picassa i Matisse'a. W tej samej sali – Renoiry, Monet, nawet mały Cézanne, zaraz obok najwięksi mistrzowie wieków ubiegłych ze szkół francuskiej, holenderskiej, flamandzkiej, hiszpańskiej, niemieckiej. Konfrontacja dzisiejszości z wczoraj. I znowu, wbrew licznym powierzchownym sądom, wydaje mi się, że „dzisiaj” wychodzi z tej próby bez kompromitacji. Wielkie malarstwo współczesnego Paryża nawiązuje w sposób ciągły do zdo-

byczy wieków ubiegłych, nie jest epigoniczne, jest naprawdę twórcze. Trzy płótna współczesnych mistrzów w Orangerie wyróżniają się odrębnym, mocnym, a nie dysonansowym dźwiękiem w orkiestrze najwyższej przecież klasy. To mówi za siebie.

Czy można ująć w jakimś krótkim zdaniu najistotniejsze tendencje dzisiejszej sztuki paryskiej? Wydaje mi się, że sloganem dnia jest: „Precz z wszelką niewolą wobec natury”. Najwięksi, starzy wiekiem, młodzi inwencją i zapalem, zdają się opowiadać za zerwaniem wszystkich pęt krępujących wizję, ale bez utraty związku z przedmiotem w naturze. Dotyczy to nawet Picassa, najbardziej chyba abstrakcyjnego spośród tu wzmiankowanych wielkich malarzy. Liczna grupa młodych z „Salon des Realités Nouvelles” obrała sobie slogan przydatny dla każdego obrazu: *non figuratif!* Po wyjściu z tego przeglądu o tendencji zupełnego oderwania się od wizji przedmiotu w naturze, ma się wrażenie ciekawych eksperymentów wzrokowo-mózgowych – i żadnego przeżycia malarskiego. Przynajmniej ja nie doznałem. Odwrotnie przy obcowaniu z Picassem. Jego ostatnie kreacje zachwiały przekonaniem, któremu dawałem wyraz kilkakrotnie w ciągu ubiegłego dziesiątka lat, że próby stworzenia abstrakcyjnego malarstwa („Sen” Kandinskyego) skończyły się fiaskiem.

Streszczając: malarstwo dzisiejszego Paryża, podobnie jak się to dzieje od stu pięćdziesięciu lat, to wielki warsztat, w którym się wykuwa mozolnie, w ciągłym zbiorowym a nieustannym wysiłku, nową wizję rzeczywistości.

„Orzeł Biały” 1946 nr 38(223)

WYSTAWA ZDZISŁAWA RUSZKOWSKIEGO

Istnieją dwa zasadnicze typy wystaw zbiorowych jednego artysty: takie, których głównym celem jest, za wszelką cenę, zwrócenie na siebie uwagi w rozgwarze współczesności – i takie, których myślą przewodnią jest uzewnętrznienie rzetelnego dorobku twórczej pracy, nieuznającej żadnych kompromisów i tanich efektów. Trudno o dobitniejszy przykład tego drugiego właśnie typu, jak wystawa prac Zdzisława Ruszkowskiego (Rolland Gallery, 19, Cork Street, London W. 1, przy Old Bond Street)¹.

Po dwudziestokilkuletniej pracy w malarstwie, rozpoczętej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kontynuowanej od roku 1937 aż do wybuchu wojny w Paryżu, a potem, po kilkuletniej przerwie z powodu służby wojskowej – w Londynie, dopiero teraz zdecydował się Ruszkowski wystąpić ze zbiorową wystawą swoich dzieł. Sztuka Ruszkowskiego wypływa w sposób ciągły z tendencji, które zostały zdeterminowane w nowoczesnym malarstwie europejskim przede wszystkim przez mistrzów francuskich od początku wieku XIX aż do chwili obecnej. Angielski wstęp do katalogu wystawy wymienia Daumiera i Bonnarda jako ulubionych mistrzów Ruszkowskiego. Istotnie, analiza prac artysty potwierdza, jak wiele zawdzięcza on tym właśnie malarzom, nigdy zresztą nie stając się ich epigonem.

W bitwie toczonej właściwie na przestrzeni całego malarstwa europejskiego o przewagę jednej z dawnych tez: czy obraz musi być płaski, czy też ma

¹ Styczeń–luty 1948, Rolland, Browse & Delbanco Gallery, 19 Cork Street, Old Bond Street, Londyn. „Paintings by Ruszkowski” – Wystawa 18 obrazów olejnych i 6 grafik Zdzisława Ruszkowskiego. Wspólnie z ekspozycją „French Drawings of the 19th and 20th Centuries” (Modigliani, Pissarro, Latour, Picasso, Maillol, Guys, Derain, Degas i inni).

interpretować przestrzeń – Ruszkowski, podobnie jak i Cézanne, staje po stronie tezy ostatej. Obrazy jego są przestrzenne, plamy w nich są zaznaczone dobitnie, a (przeźren tę, znowu zgodnie z tezą cezanne'owską (i zgodnie ze świadomymi lub nieświadomymi tendencjami wszystkich prawdziwie wielkich szkół europejskich) buduje Ruszkowski kolorem, to znaczy, że plamy w obrazie występują u niego nie przez różnice w natężeniu światła, ale przez odpowiednie, dobrane jakościowo różnice kolorów. Wrażliwość Ruszkowskiego na barwę jest bardzo wielka. Jak wszyscy wybitni koloryści współcześni przeszedł on okres dywizjonizmu (rozbiecie plamy na drobne elementy barw zasadniczych), ale dziś posługuje się wyłącznie plamą szeroką, syntetyczną, a przecież zawsze dźwięczną i bogatą, co osiąga przez naprawdę głębokie zrozumienie kontrastów mas barwnych. Wszystkie swoje obrazy maluje Ruszkowski z natury; postawa abstrakcyjna w malarstwie jest obca jego organizacji twórczej. Ale element swobodnej modyfikacji, wizji naturalistycznej, która wypływa częściowo z założeń kompozycji całego obrazu – występuje u Ruszkowskiego zupełnie wyraźnie; cecha ta łączy nicią wspólną twórczość Ruszkowskiego z dzisiejszymi tendencjami formalno-abstrakcyjnymi w malarstwie.

Wśród prac wystawionych wyróżnia się spokojem, siłą, wytwornością koloru i zwartością kompozycji „Martwa natura z ogórkami”; fioletoy w środku obrazu, niespodziewane, głęboko wyszukane są zwornikiem jego kompozycji. Jestem pod urokiem pejzażu pt. „Lato”. Różowawa plama postaci kobiecej w lewym rogu obrazu równoważy subtelnie wyszukaną, wielką masę zielonych drzew w górnej części kompozycji; najprostsze środki, efekt wyrafinowany i głęboki.

Rodzina daje artyście niewyczerpane źródło podniet malarskich. Portret żony artysty może służyć jako dobitny przykład wiązania formy kolorem w pracach Ruszkowskiego. Charakterystyka o zacięciu prawie Daumierowskim.

„Dzieci w kąpeli” ciepłymi szarawo-różowymi plamami kontrastują z bogactwem łamanych białości na wannie... Harmonia spokojna, wyszukana i przekonywająca. Ruszkowski dba bardzo o powierzchnię obrazu. Faktura w jego pracach jest bogata, a równocześnie zdyscyplinowana i konsekwentna.

Akwatinty i miękkie werniksy Ruszkowskiego określają go jako rasowego grafika i świetnego rysownika. Wpływy Daumiera, w najlepszym znaczeniu tego słowa – widoczne.

Ogólne wrażenie: autentyczność wizji, głęboka kultura, pełna odpowiedzialność za każdą wypowiedź plastyczną; przy dojrzałości – wielkie widoki rozwoju na przyszłość.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 3.03.1948

WYSTAWA TADEUSZA POTWOROWSKIEGO

Zgadając się z Tytusem Czyżewskim, że autentyczna twórczość w malarstwie jest rzeczą wyjątkowo rzadką – nie mamy wątpliwości, że wobec tak rzadkiego zjawiska stajemy, patrząc na obrazy Potworowskiego.

Ostatnia jego wystawa w galerii Gimplów była jednym z donioślejszych zdarzeń nie tylko w płaszczyźnie polskiej².

² Peter Potworowski: *Exhibition of Oils with gouaches, by Giorgio Cipriani, Dec.-Nov. 1948* [folder]. London 1948; Wystawa trwała jednak do początków 1949, Gimpel Fils Gallery, 50 South

Zgodnie z tezą, że ciągłość jest nieodłącznym atrybutem ewolucji w sztuce – wiąża Potworowskiego wywodzi się od wielkich kolorystów, którzy budowali malarstwo nowoczesne: od impresjonistów, poprzez Cézanne’a i Bonnard. Z Bonnardem łączy Potworowskiego duże pokrewieństwo duchowe; pokrewieństwo – nie epigoniczne naśladowanie! Podobnie jak Bonnard – kolorem narzuca Potworowski żelazną logikę kompozycyjną przypadkowym układom form, zanotowanym bezpośrednio w naturze; podobnie jak Bonnard – lubuje się w zestawieniu wytwornie wyrafinowanych odcieni barwnych; podobnie jak Bonnard – dochodzi do syntezy swoich obrazów przez mozolną (a przecież nigdy nieprzemęczoną) analizę; malarstwo Potworowskiego, jak i malarstwo Bonnarada, jest malarstwem przestrzennym, w którym plany są determinowane jakościowymi różnicami koloru.

W pejzażu („The Farmyard”) widać jasno, jak formy przedmiotów uginają się logicznie pod ciśnieniem otaczających płam barwnych, aby stworzyć całość w sobie zamkniętą, dziwną a dobitną. Jakże przekonującymi rytmami barwnymi, rytmami pozbawionymi wszelkiej przypadkowości stają się, wtopione w łamaną fioletami zieleń, te wozy, kury, drzewa, kontrasty baraków, plamy rozwieszanej bielizny, podłużne akcenty żerdzi na środkowym i słupów na pierwszym planie!... „Pejzaż” nr 3 („Haystack Landscape”) jest wyjściem w fazę, którą nazwałbym neorealizmem Potworowskiego. W najściślej, niemal pokornej obserwacji gry słońca na białych domków wsi angielskiej (jak są zróżnicowane te biele w obrazie!), w olbrzymiej pierwszoplanowej zielonej plamie trawy, zrównoważonej niespodziewanymi synkopami barwnymi, podpartej w górnej części obrazu płamą nieba – przekonywa nas artysta bez reszty, że można pogodzić formułowanie bezpośredniej obserwacji natury z najbardziej oderwanymi tęsknotami wizji współczesnej. Nie wydaje mi się celowe przegadywanie na język literacki wszystkich trzydziestu obrazów z tej świetnej wystawy.

Obrazy te, często trudno czytelne w znaczeniu przedmiotowym, są zawsze jasne w znaczeniu czysto malarskim. Mają też one cechę każdej wielkiej realizacji w sztuce: im dłużej i częściej się z nimi obcuje, tym głębsze i radośniejsze dają nam wzruszenie. Np. o skali tonów niebieskich Potworowskiego, którym przeciwstawia on niespodziewaną żółtość, szarawy fiolet lub przedziwnie łamaną czern – można by chyba pisać, mając tak sprawne pióro jak pędzel malarza.

Faktura i materia obrazów Potworowskiego jest mistrzowska: zawsze najbardziej zdyscyplinowana, nigdy nieschematyczna; każde dotknięcie pędzla jest zdarzeniem celowym i mającym własny charakter zgodny z rytmiką całej powierzchni obrazu.

„Wiadomości” 1949 nr 8 (151), s. 4

OBRAZY I RYSUNKI J. LASKOWSKIEJ-IDZIKOWSKIEJ

Wystawa prac malarskich i rysunków Janiny Laskowskiej-Idzikowskiej w Klubie Towarzyskim Polskiej YMCA w Londynie, otwarta w ub. tygodniu, obrazuje dorobek artystki z ostatnich dwóch lat pobytu w Anglii³.

Molton Street, Londyn. Była połączona z ekspozycją gwaszów Giorgio Cipriani. Zob. też: A. Drwęska, *Wystawa obrazów Potworowskiego*, DPDŻ, 6.12.1948 s. 3.

³ Zob. też: A. Drwęska, *Półroczny bilans malarski*, Orzeł Biały 1949 nr 30 (368) s. 7.

Janina Laskowska-Idzikowska rozpoczęła swoje studia artystyczne na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. Ksawerego Dunikowskiego. Po wieloletniej pracy w rzeźbie, po przejściu zmiennych losów w okresie wojny (deportacja do Rosji, służba w 2. Korpusie, Anglia), artystka znalazła w sobie konieczność wypowiedzi w malarstwie.

Zasadniczą cechą tych olejów (7), akwrel (3) i rysunków (10) jest szczerłość i brak wszelkiej akademickiej maniery. Artystka czuje kolor i wyżywa się w nim. W martwej naturze nr 1 złocista plama śledzi na białym talerzu światłości przeciwstawia się dziwnym i pięknym zieleniom oraz szarawym niebieskościami w górnej części obrazu.

„Niebieska Pani” dobitnie a prosto kontrastuje się z lekkimi czerniami tła, a subtelna (po malarsku!) różowość jej twarzy zamyka logicznie harmonię obrazu.

Do najlepszych prac należy też „Martwa natura” nr 2 z białym imbrykiem i pomarańczą na tle czerwonych i zielonych draperii miękko się harmonizujących dopełniającymi tonami.

Ciekawie i szeroko skomponowany „Portret Pana J.” wykazuje pewne niekonsekwencje i niepokój, wynikające z rozbieżnych stylowo traktowań tła i głowy.

Rysunki, wykonane bądź to piórem, bądź ołówkiem odznaczają się subtelnym wyczuciem kreski i linii, są świeże i urocze (np. rysunek chłopca w kubraczku). Wystawa tej młodej przecież na polu malarstwa artystki jest wartościową i ciekawą zapowiedzią jej możliwości – na przyszłość.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 22.03.1949

MŁODZI MALARZE POLSCY W KINGLEY GALLERY

Wystawa grupy młodych artystów plastyków (Young Artists Association w Kingley Gallery) jest faktycznie wystawą grupy młodych polskich plastyków⁴. Wśród dwudziestu czterech wystawców jest bowiem dwudziestu trzech Polaków i Anglik (Philip Brown). Z radością stwierdzam: na ogół wystawa jest „na poziomie”. Jest to dość rzadkie zjawisko wśród wystaw tego typu na tutejszym terenie.

Zbigniew Adamowicz jest prawdziwą niespodzianką! z pełnych pierwocin w ciągu jednego roku wyłania się malarska indywidualność, pełna zapowiedzi na przyszłość! Spośród czterech ciekawych prac tego artysty chcę podkreślić „Maski”, obraz mocny w kolorze, wykazujący tendencje do operowania szerokimi masami barwnymi, dobrze leżący na płaszczyźnie, o swoistej rytmice deformacyjnej.

Tadeusz Beutlich, jeden z najmocniejszych wśród grupy, również posunął się poważnie w ciągu ostatniego roku w kierunku pełniejszego wyrazu swojej malarskiej osobowości: „Sąsiedzi”, „Dwie kobiety”, „Chłopak z matką” – są kompozycjami, w których treści narracyjne są podporządkowane zupełnie oryginalnym i niewymuszonym, a jednak zupełnie nieoczekiwanym deformacjom, wynikającym z dyktanda ciężarów barwnych i z wielkiej dbałości o zachowanie płaszczyzny obrazu.

⁴ 23 marca-13 kwietnia 1949, Kingly Gallery, One Kingly Street, Piccadilly Circus, Londyn. Wystawa grupy młodych polskich artystów plastyków zrzeszonych w The Young Artists' Association (oraz „Grupa 49”): *First Annual Exhibition - Paintings, Drawings, Sculpture*. YAA powstała w 1948 roku z inicjatywy grupy młodych studentów szkół malarskich. Inicjatorem i prezesem stowarzyszenia był Stefan Knapp. Nazwa użyta przez M.B-Sz. w tekście jest niepoprawna.

Rysunki Filipa Browna (jedyne go Anglika), szczególnie „African Figure”, dobrze mówią o jego możliwości na przyszłość. Ryszard Demel wystawił tylko jeden mały, ale wartościowy obraz „Złożenie do Grobu”, wyróżniający się spokojem kompozycji i gamy barwnej. Kazimierz Dźwig wysuwa się na czoło wystawy kompozycjami „Wenecja” i „Trzej Królowie”. Inwencja, syntetyczność plam barwnych, głębokie jakości koloru – zadziwiają u tak młodego malarza. Talent zapowiadający się zupełnie wyjątkowo!

Janusz Eichler lubuje się w zestawieniach o małych a subtelnych rozpiętościach barwnych, prace jego są pełne spokoju i bardzo osobiste. Należy podkreślić rysunek Stanisława Frenkla „Pieta”, ciekawy w układzie kompozycyjnym, o przyjemnie rozplanowanych czerniach. Rzeźba Knappa należy do serii ciekawych prób tego artysty, wykorzystanie kształtów naturalnych korzeni drzewnych dla zapłodnień kompozycyjnych.

Jedyna praca młodej malarki Danuty Lux – pejzaż, wykazuje wyczuwanie koloru w zestawieniach głębokiej zieleni z łamanymi czerniami. Tadeusz Znicz-Muszyński jest najciekawszy w swojej abstrakcyjnej kompozycji pastelowej. Prace Henryka Paara wykazują poważny postęp w ciągu ostatniego roku. Leon Piesowocki wykazuje dużą inwencję w swoich kompozycjach, kolor bardzo ostatnio uszlachetnił i „wyczyścił”. Prace Stefana Starzyńskiego (kwiaty i pejzaż) należą koncepcyjnie do postimpresjonizmu i wśród niewielu obrazów tego typu na wystawie wyróżniają się konsekwencją i wrażliwością kolorystyczną.

Aleksander Werner, wyjątkowo zdolny grafik, wystawił szereg doskonałych linorytów (znany z wystawy w Kingwood „Mojżesz” i dziś wybija się na plan pierwszy). Spośród dwóch olejów Jana Wieliczki „Westmoorland Farnyard” jest lepszy od martwej natury – ale zaznaczam, że widziałem już głębsze prace tego zdolnego, młodego malarza. Wystawione rzeźby Andrzeja Bobrowskiego również nie są na poziomie możliwości tego utalentowanego artysty.

Wystawiają poza omawianymi: Blasiak (rzeźba), M. Buchardt (rzeźba w drzewie i prace ceramiczne), J. Galuk (który zupełnie nie wykazał tu swoich możliwości), E. Lubaczewska, A. Pawłowska (rzeźba), Z. Wysocka i T. Zieliński (rzeźba).

Ogólne wrażenie z wystawy: Grupa tych młodych zdaje sobie sprawę z zasadniczych tendencji sztuki nowoczesnej i rzetelnym wysiłkiem stara się dać im wyraz. Są naprawdę zdolni. Przyszłość powinna to potwierdzić wielokrotnie.

„Dziennik Polski Dziennik Żołnierza”, 13.04.1949

POLSKA RELIGIJNA SZTUKA LUDOWA

Roślina, wynik niezliczonych, tkwiących w jej załączku, krzyżowań i szczepień, rozwija się nieświadomie dla siebie samej, ale praw, które rządzą jej wzrostem i życiem, nie wyczerpią i nie zgłębią w ciągu wieków badania uczonych.

Podobnie ze sztuką ludu. – Owoc jej wyrasta z duszy ludzi prostych, nasyconych sokami tradycji, wytwarzanymi przez całe pokolenia; a badacz, który życie strawił na wykrywaniu niezmiennych praw, rządzących twórcami sztuki w pieśni, na płaszczyźnie i w bryle – znajdzie w dziele niepiśmiennego górala tajemnice, które, zdawałoby się, można wyryć tylko na szczytach twórczej myśli ludzkiej.

Oto ogólne reminiscencje po zetknięciu się z polską ludową sztuką religijną. Entuzjastyczne wypowiedzi najtęższych znawców i artystów (Picasso), towarzyszyły tej wystawie w podróży przez Belgię, Szwajcarię i Francję (a np. Paryżowi niełatwo zaimponować ...).

Wystawa, o której już była mowa w „Życiu”, zawierała około dwustu eksponatów, rzeźb w drzewie i glinie, malowideł na szkle i na papierze, drzeworytów⁵.

Reprezentowane były, niestety, tylko niektóre dzielnice Polski, przede wszystkim okolice Krakowa i Rzeszowa, Śląsk, było trochę prac z Lubelszczyzny, kilka z Mazowsza. Nie ma, oczywiście, Wileńszczyzny, Polesia, Podlasia, Małopolski Wschodniej, Wołynia, Podola... Ale nie było też Pomorza (Kaszubszczyzny!) i zachodnio-północnych Ziem Odzyskanych.

W badaniu zjawisk, narzuconych naszej myśli przez wystawę, należałoby uwzględnić dwa punkty widzenia: 1) Problemy najogólniejszych, powszechnych praw tworzenia plastycznego, które na tej wystawie prac ludu polskiego narzucają się patrzącemu z wyjątkową mocą! 2) Problemy dotyczące specjalnego charakteru, odrębności polskiej sztuki ludowej; tutaj należałoby wyróżnić dwa warianty badań: „wewnętrzny” i „zewewnętrzny”. Wariant wewnętrzny polegałby na wykrywaniu i formułowaniu cech różniących plastykę poszczególnych regionów naszego kraju. Wariant zewnętrzny – na wykrywaniu cech charakterystycznych, odróżniających sztukę polską jako całość od twórczości ludowej innych narodów.

Bardziej wyczerpujące uwzględnienie każdego z tych punktów widzenia oczywiście stokrotnie przekracza możliwości tego szkicu.

Streszczając ogrom zagadnień, należących do punktu pierwszego – powszechnego prawa tworzenia w plastyce – podkreślimy w dziale malarskim wystawy: zagadnienie koloru, a w ogólności – tworzywa i tematyki.

Płaskość plamy barwnej, tj. takie położenie koloru, że nie daje on złudzenia „pofałdowania” powierzchni obrazu, ale głosi jego wizualne „trzymanie się płaszczyzny” – jest doprowadzona w tych wszystkich pracach, najczęściej niepiśmiennych artystów, do szczytu doskonałości.

Doskonałość w prostocie; wyrafinowany, „szkolny” malarz, który czasem miesiącami pocił się nad związaniem swego obrazu z płaszczyzną, potrafi dopiero odcinić, z jakim cudem intuicji mamy tu do czynienia. Jest tu nam udzielona lekcja odwiecznej prawdy: wszelki gwałt nad naturą rzeczy (w tym wypadku nad płaskością powierzchni obrazu) jest zabłądzeniem w korytarz bez wyjścia, w korytarz, w który z reguły włązą epoki dekadencji w sztuce. (Zaznaczam, że teza płaskości plamy barwnej na obrazie nie jest w żadnej sprzeczności z interpretowaniem przestrzeni na nim; zagadnienie to trudne nawet dla fachowców musimy pominąć).

Zdumiewała również jakość zestawień barwnych w malowidłach na szkle. Mają one jędrność, świeżość, radość pierwszego dokonania, jak niezachwaszczona miejskimi naleciałościami mowa ludu.

⁵ 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 szkle 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 Antoniego Słonimskiego, dyrektora Instytutu Kultury Polskiej; 01.1950 – Leamington Spa (Birmingham), Leeds, Glasgow (13.03-4.04.1950). Zob. też: *Polskie wystawy w Anglii*, Tygodnik Polski (Londyn) 1950 nr 4 s. 4; *Wystawa Polskiej Sztuki Ludowej w Glasgow*, Tygodnik Polski (Londyn) 1950 nr 11 s. 6.

Zieleń i czernie, szarość, żółcie i czerwienie, granat i biel układają się w geometryczne skosy i krzywizny, tworząc układy o niewymownej świeżości ornamentacyjnej; a równocześnie dochodzą tu treści jakże różne w swoim bogactwie od tych, które zamierzył Boży artysta, zarysowując postacie Jezuska, Najświętszej Panny, świętych, apostołów i przedmioty składające się na świętość.

Nowe harmonie, które chciałoby się rejestrować, utrwalić, przyswoić. Nadaremnie. Można z nich tylko czerpać soki ożywcze, tak właśnie jak z przyrody, z własnej ziemi.

I malowidła, i rzeźby wykazują pokorne poddanie się nakazowi tworzywa — szkła, farby, drzewa, gliny... Jedno z odwiecznych praw sztuki, które nigdy bezkarne nie śmie być gwałcone.

Te świątki drewniane, rzezane kozikiem w rytmach cięć i żłobień, w szorstkości włókien, zachowują tajemniczy urok wątku: gruszy, klonu, sosny, a równocześnie ujmują w kształty przedziwne proste dusze ich twórców. I forma, i tematyka tych dzieł, poświęconych bez reszty odczuciom religijnym, jest oczywistym dowodem, jak głęboko kultem katolickim przesiąknięta gleba, z której wyrosły.

„Życie” 1949 nr 50 (129)

PRZEGLĄD PLASTYCZNY

W kawiarni „Ogniska” jest stała wystawa rysunków młodych polskich malarzy z „Grupy 49”. Wystawiają: Tadeusz Beutlich (monotypia z ludźmi i ptakami), Andrzej Bobrowski (rysunek piórem — „Rybak”), Antoni Dobrowolski (rysunek piórem — „Rybacy”), Kazimierz Dźwig (rysunek piórem — „Przyjęcie”), Janusz Eichler (rysunek piórem — „Pastwisko”), Henryk Paar (linoryt — dwie postacie). Leon Piesowocki (rysunek piórem z zalewami — „Port w Danii”), Aleksander Werner (Linoryt — Kompozycja). Podkreślamy wyjątkowo wysoki poziom tych prac i gratulujemy Zarządowi Ogniska pomysłu urządzania małych wystaw w Kawiarni, wystaw na poziomie, które przekreślają znane dotąd szablony...

W Muzeum Victorii i Alberta warto zwiedzić, uzupełnioną niedawno, wystawę angielskich rzeźb religijnych z alabastru (od XIV do XVI wieku). Zwracamy uwagę na piękną „Pietę” (pośrodku ściany naprzeciw wejścia); w tejże sali doskonale popiersie króla Henryka VII w polichromowanej terakocie, dzieło mistrza florenckiego Pietro Torrigiano, pracującego w Anglii w pierwszej połowie wieku XVI. W wielkiej sali gotyku włoskiego, wśród wielu wspaniałych eksponatów, wyróżnimy „Ukrzyżowanie” Barnaby de Modena (wiek XIV) — jedno z najpotężniejszych dzieł malarstwa włoskiego z tego okresu, które posiada Londyn.

Osobną wycieczkę do Muzeum Victorii i Alberta⁶ warto poświęcić na dokładne oglądnięcie monumentalnej kompozycji malarskiej (kilkadziesiąt spojonych ze sobą, większych i mniejszych obrazów) z ołtarza, dziś już nieistniejącego, kościoła św. Jerzego w Walencji. Jest to jeden z najświetniejszych przykładów sztuki hiszpańskiej z przełomu wieków XIV na XV. Małe obrazy na szlaku u dołu kompozycji, przedstawiające poszczególne etapy Męki Pańskiej; są arcydziełami siły wyrazu i kolorytu.

⁶ w roku 1949 Marian Bohusz-Szysko rozpoczął swoje, realizowane przez ponad 30 lat, „wycieczki artystyczne” pod auspicjami Polskiej YMCA. Jedną z pierwszych wycieczek, w lipcu 1949 roku, prowadziła do Victoria & Albert Museum. Por.: M.A. Supruniuk, *Polskie życie artystyczne w Wielkiej Brytanii, 1900-2000*, mps., b.d., cz. 49: (1949), s. 48.

W dniu 10 grudnia została otwarta w salach Akademii przy Piccadilly Str. wystawa pejzażu francuskiego (dzieła największych mistrzów) z okresu czterech stuleci 1500–1900; obszerna recenzja ukaże się w poświęconym numerze „Życia”.

Na Bond Str. zanotujemy w Marlborough Gallery (17–18 Bond Str.) 2 rysunki Cézanne’a, kilka dawniejszych Picassa, Toulouse Lautrec’a i Boudin’a. W Galerii Roland (Cork Street) w ramach wystawy „Wnętrze za Regencji” wisi mały obraz Whistlera, przedstawiający postać w stroju hiszpańskim; – najpiękniejszy obraz tego malarza, jaki zdarzyło mi się widzieć. Obok, w Redfern Gallery, jest interesująca wystawa litografii współczesnych malarzy angielskich i niektórych Francuzów (np. piękny Braque, Rouault, Renoir); w sali na dole warto zobaczyć trzy obrazy Mathew Smith’a, dość brutalne, ale soczyste w kolorze. W Galerii Mathiesen (Bond Str.) wystawiono „Narodzenie Pańskie” Josè Ribera (1588–1656), wybitnego malarza hiszpańskiego. Tamże „Koronacja Najświętszej Panny Marii”, obraz szkoły włoskiej z XV wieku i mały, bardzo piękny obraz Bicci di Lorenzo z XIV wieku (Szkola Toskańska).

W Galerii braci Gimpel (50, South Molton Str.) – kilka ciekawych obrazów mistrzów francuskich z XIX wieku – „Autoportret” Gauguin’a, „Portret Pani”, Degas’a, „Kwiaty na wodzie” Claude Monet’a i „Pejzaż” Derain’a (XX wiek).

„Życie” 1949 nr 51–52 (130–131)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA A KONFLIKT EPOKI

Nie ma dziś chyba myślącego człowieka, który by nie zdawał sobie sprawy, że przeżywamy epokę jednego z największych kryzysów moralnych ludzkości, jakie notowała historia. To fakt tak oczywisty, tak szeroko dyskutowany, że mówienie o nim powoduje zażenowanie, jakie towarzyszy świadomie sformułowanemu banałowi.

Jest też pewnością wkraczającym w komunał, że przeciwstawne obozy polityczne, będące głównymi wykładnikami sił narastającego konfliktu, rosyjski komunizm i amerykański kapitalizm, nie pokrywają się z zakresami dwóch zasadniczych obozów ideologicznych, stających do walki: materializmu (w szczególności filozofii marksistowskiej dialektyczno-materialistycznej w dzisiejszym jej wydaniu) i spirytualizmu (w szczególności chrześcijaństwa, którego najpotężniejszym tronem jest katolicyzm)⁷. Walka tych sił przeciwstawnych wkracza w pełny obręb myśli i sił twórczych człowieka, i nie ma właściwie dziedziny związanej z jego ekspansją, która by tymi zagadnieniami, na śmierć i życie, nie była już, lub nie musiała być następnie – objęta.

Dotyczy to w pierwszym rzędzie sztuki – miary potencjału duchowego epoki i jej duchowego oblicza.

⁷ Od Autora: Używając terminu „spirytualizm” dla przeciwstawienia „materializmowi” zdaje sobie sprawę, że może on wywołać pewnego rodzaju nieporozumienie. Pragnę wyjaśnić, iż chodzi mi w tym przypadku o kierunek chrześcijaństwa, stronę Bytu Najwyższego, który jest Duchem czystym; który po prostu JEST. Wiem, że katolicyzm najlepiej można określić terminem realizm duchowy, przyjmuje on bowiem zarówno cały porządek naturalny, przyrodzony, a więc materialno-duchowy; i nadnaturalny, a więc nadprzyrodzony-duchowy porządek Łaski.

Dlatego też właściwa ocena zjawisk, należących do sztuki, jest rzeczą tak zasadniczą, jak znajomość terenu, warunków i środków walki dla żołnierza. Otóż wydaje mi się, że np. wielu szermierzy obozu katolickiego ocenia zjawiska zachodzące w sztuce dzisiejszej – opacznie, a w wyniku tej błędnej oceny – traci jedną z potężnych pozycji w toczącej się walce.

Ponieważ ujęcie problemu w pełnym zakresie literatury, muzyki i plastyki przekraczałoby ramy tego artykułu (i możliwości jego autora), ograniczymy się tutaj tylko do trzeciej z wymienionych domen – do plastyki.

Nie ma wątpliwości – główną tendencją, kształtującą wizję nowoczesną na Zachodzie, jest w praktyce tendencja do zbudowania sztuki abstrakcyjnej, sztuki bądź to całkowicie oderwanej od przedmiotu spotykanego w zewnętrznej rzeczywistości (*l'art non figuratif*), bądź to poddającej ten przedmiot radykalnym deformacjom, określającym świat wizji twórczej, możliwie najbardziej odległej od dyktanda normalnego świata zewnętrznego. Picasso, niewątpliwie jeden z najpotężniejszych przedstawicieli plastyki dzisiejszej, nie jest bynajmniej najsakrajniejszym przykładem tych tendencji abstrakcyjnych.

Ciekawe, że teoretycy wojującego rosyjskiego komunizmu i liczni przedstawiciele światopoglądu katolickiego zgodnie określają tendencje sztuki abstrakcyjnej jako sprzeczne z ich ideologią, a wodę na młyn przeciwników.

Dla komunistów abstrakcjonizm w sztuce to wymysł reakcyjnej, zdegenerowanej burżuazji kapitalistycznej; wyznają oni „realizm socjalistyczny” (proszę przeczytać ostatnie enuncjacje Sokorskiego, wyraz reżymowego stanowiska pod tym względem w Polsce). Dla szerokiej rzeszy katolików – te tendencje abstrakcyjne to „żydowsko-komunistyczny” wymysł, godzący w kryteria wartości cywilizacji chrześcijańskiej.

Popularnym argumentem, popierającym tę tezę, jest wskazywanie na Picassa, będącego symbolem najsakrajniejszych ekstrawagancji w sztuce (niesłusznie!), a który przecież opowiedział się jako komunista. Sądzę, że zachodzi tutaj zasadnicze nieporozumienie. Przede wszystkim Picasso w ramach artystycznej ideologii komunistycznej – to intruz skrajnie groźny, intruz, którego sztuka jest chyba najradykalniejszym protestem przeciwko temu, co właśnie ta ideologia głosi. Oto bowiem jej hasła: budujemy wielki „realizm socjalistyczny”, sztukę dostępną, zrozumiałą dla szerokich mas, sztukę im służącą i głoszącą w formach dostępnych dla każdego, chwałę człowieka pracy, chwałę państwa komunistycznego, sztukę polityczną (!), sztukę, której każdy akt jest propagandą idei marksistowskiej. Nic bardziej obcego tym tendencjom jak oparta o wysublimowany indywidualizm intelektualny i estetyczny właśnie sztuka Picassa. Oni żądają sztuki, która byłaby równaniem w dół, a właśnie wczoraj sztuka Cézanne’a, dziś Picassa, Bonnarda, Matisse’a, Rouaulta jest sztuką, która żąda od człowieka myślowego i duchowego równania w górę.

Ostatnie zdanie może wydać się czytelnikowi demagogicznym, upraszczającym sprawę frazesem, który ponadto godzi złościwie w jego (czytelnika) tęsknotę do sztuki właśnie „ogólnie zrozumiałej”, w swoich tendencjach raczej pokrywającej się, po pewnych poprawkach tematawo-kierunkowych, z postawą ideałów wspomnianej estetyki komunistycznej. Nieporozumienie...

Dawno wypowiedziano we Francji prawdę niewątpliwą: „Istnieje sztuka ludowa, nie ma sztuki dla ludu”. Jest też najgłębszym nieporozumieniem (opartym o powszechny brak u nas elementarnych wiadomości o sztuce) przekonanie, że istniała kiedykolwiek wielka w swojej istocie sztuka dla wszystkich zrozumiała i wszystkim dostępna. – Kiedy? w Egipcie? w Grecji? w średniowieczu? Sztuka Giotta? Może Rafaela? Może Rembrandta? Bacha? Chopina? A może dostępna dla każdego jest

właśnie sztuka ludu (prawdziwa sztuka), np. taka sztuka polska, której wspaniała zaiste wystawę widzieliśmy przed miesiącem w Londynie?

Powtarzam, co już pisałem na łamach „Życia” innymi słowami na temat polskiej sztuki ludowej. Sztuka wyrasta jak roślina z gleby epoki i dusz ludzi prostych, prymitywnych, wyrasta też z gleby epoki i dusz o najwyższym potencjale kultury, intelektu i ducha. Kwiaty tej rośliny obdarzają barwą i wonią każdego, maluczkich i wielkich (pod warunkiem, że czuli są na barwę i zapach), ale poznać cud praw jej wzrostu i rozwoju, poznać głębię jej doskonałej harmonii, wzbogacić siebie tą treścią bezcenną — może człowiek tylko na miarę własną, na miarę wykutą pracą ducha... Jakaż jest rozpiętość darów duchowych, którą otrzymują słuchacze np. muzyki Bacha, zależnie od swego przygotowania do jej odbioru! Jakaż jest rozpiętość darów, którymi obdarza nas obraz Rembrandta, a nawet malowidło na szkle prostego górala, zależnie od naszego przygotowania do jego odbioru.

Przeciętny człowiek gotów uznać ogrom skali odbiorczej, wynikającej z różnych wrażliwości, z różnych dyspozycji, otrzymanych od natury (powszechnie znane są np. różnice „słuchu” muzycznego), nie docenia natomiast ogromu skali wynikłej z różnic nabytej kultury apercypcyjnej (niedoceniając to jest szczególnie jaskrawe w plastyce).

Twórczość artystyczna jest analogiczna do procesów promieniotwórczych: człowiek nie dysponuje siłami, które by normalny proces rozpadu jąder atomowych, np. niektórych izotopów uranu, mógł wywołać sztucznie, przyspieszyć lub zmienić rodzaj emitowanego promieniowania; najwyżej jest on w stanie wysublimować spośród innych takie właściwe rodzaje izotopów, które są promieniotwórcze. Podobnie nie ma sił ludzkich, które mogłyby podyktować w jednostce lub w pewnym środowisku ludzkim promieniowanie artystyczno-twórcze, lub narzucić tym emanacjom (jeżeli istnieją) inny charakter niż leżący w ich naturze. Nacisk zewnętrzny może najwyżej wywołać procesy pseudotwórcze, nic niemające wspólnego z prawdziwą sztuką (jak to się działo np. w umarłych w naszych oczach totalizmach, nazistowskim i faszystowskim, a dzieje się w bolszewickim); można też twórczość z prawdziwego zdarzenia naciskiem zewnętrznym wypełnić lub zdegenerować — nigdy nie da się jej wytworzyć sztucznie programem jakiegokolwiek piatiletki. Jeżeli powyższe tezy są poprawne, musielibyśmy przyjąć tendencje abstrakcyjne, istniejące w sztuce nowoczesnej, jak powiedzieliśmy wyżej, za fakt niedający się zmienić; pozostałaby tylko kwestia, czy jest to zjawisko, które należy zapisać na dobro obozu o spirytualistycznej bazie światopoglądowej, czy też przeciwnego? A może jest ono w bieżącej rozgrywce „obojetne”? Może być wykorzystane bądź to przez ten lub przeciwstawny mu obóz?

Wypowiadam twierdzenie, że tendencje abstrakcyjne w sztuce współczesnej są, często nieświadomie dla twórców, którzy im podlegają, wielkim protestem przeciwko utylitaryzmowi w postawie życia, a materializmowi w dialektyce filozoficznej, którą głosi komunizm w wydaniu bolszewickim; co więcej, wydaje mi się, że tendencje te są wielkim prekursorem epoki głoszącej odrodzenie światopoglądu spirytualistycznego, że są naturalnym sprzymierzeńcem chrystianizmu, a katolicyzmu w szczególności.

Cóż bowiem leży u podstaw tendencji abstrakcyjnych w sztuce? — Wiara, że twórczy duch człowieka jest w stanie budować własną rzeczywistość wizualną, że jedynym równaniem jednostek i zespołów ludzkich, które odpowiada sensowi sztuki, jest równanie w górę, a nigdy w dół.

Plastyka, która wyrasta w ramach myśli katolickiej, ma w swoim dorobku dokonania najwyższe: mozaiki Rawenny, Wenecji i Rzymu (rozpiętość od V do XIII wieku), dzieła epok romańskiej i gotyckiej, jedne z najwspanialszych wśród zespołowych czynów ludzkich, ma również szczytowe w potęgde materializację indywidualnego geniuszu człowieka w epoce odrodzenia. Jeszcze architektura i malarstwo baroku stworzą rzeczy wiekopomne w ramach kultu katolickiego, po czym od drugiej połowy XVII wieku rozpoczyna się degeneracja sztuki kościelnej i w ogóle religijnej. Duchowieństwo, które gospodarzy kościołami, popada w zupełne strupieszenie smaku; znajdują uznanie tylko formy pseudopaseistyczne; polityka artystyczna w ramach zewnętrznego kościoła hołduje najbardziej zacofanym gustom imitacyjno-naturalistycznym (rzekomo!), będącym w najradykałniejszej sprzeczności z polem myśli i ducha chrześcijańskiego. Na tych właśnie łamach ukazał się niedawno artykuł, omawiający twórczość pewnego hinduskiego malarza, który rzekomo stwarza podwaliny dla sztuki katolickiej w swojej ojczyźnie, opierając się na wzorach rodzimych... pożał się Boże! – Artykuł, cytujący entuzjastyczne wypowiedzi o tej sztuce „znawców” i „powag”, dołącza równocześnie reprodukcje prac tego malarza: – szczyty niedołęstwa, słodkawej secesyjnej maniery, plastycznego bezsensu...

Rok temu byłem wstrząśnięty na wystawie zmarłego niedawno znakomitego malarza Jankla Adlera, polskiego Żyda, artysty o wyjątkowo głębokiej i uduchowionej osobowości – obrazem pod tytułem „Treblinka”⁸.

W formach zupełnie abstrakcyjnych, w krzywiznach linii, w kontrastach barwnych zamknięta rozpacz i męka ofiar potwornego obozu, rozpacz i męka rozchwiana w ciszę i spokój zaświatów.

Adler opowiedział treści, które umykają słowu; zdawało mi się dotąd, że tylko muzyka mogłaby je oddać... Czy to nie nowe widoki dla twórczej potęgi ludzkiego ducha, czy to nie zapowiedź południa wielkiej sztuki jutra, świecącej blaskiem, którego przebłyski widzieliśmy w tym obrazie Adlera?

Streszczając:

1. Abstrakcyjne tendencje wielkiej sztuki współczesnej są naturalnym sprzymierzeńcem obozu walczącego o prymat ducha. W obozie zbudowanym na bazie dialektyczno-materialistycznej mogą one odgrywać, choćby podświadomie, tylko rolę konia trojańskiego (i takim koniem jest tam Picasso).

2. Sztuka abstrakcyjna, w malarstwie prymat koloru (który odgrywał w każdym wielkim malarstwie na przestrzeni wieków rolę decydującą), nie tylko nie wyklucza treści narracyjnych, ale jak to wskazuje przykład obrazu Adlera, może im dać niespodziewaną głębię i działanie emocjonalne.

3. Degenerująca się coraz bardziej od wieku XVII kościelna sztuka zdobnicza może odzyskać siłę i blask wielkich epok rozwoju po odrzuceniu strupieszających uprzedzeń i fałszywych interpretacji, dotyczących zjawisk w dzisiejszej plastyce.

„Życie” 1949 nr 51–52 (130–131)

⁸ Chodzi najpewniej o wystawę: 20 marca–19 kwietnia 1947, Gimpel Fils Gallery, Londyn. Wystawa ankiela Adlera – *Exhibition of temperas, drawings & c. including studies for Kafka's works*. W roku 1948 nie odnotowano wystawy Adlera.

PEJZAŻ W SZTUCE FRANCUSKIEJ

Wystawa pod powyższym tytułem otwarta 10 b.m. w Royal Academy jest pierwszą wielką imprezą, w znaczeniu ilościowym i jakościowym, rozpoczynającą realizację programu zawartej ostatnio umowy o współpracy kulturalnej anglo-francuskiej. Wystawa obrazuje rozwój francuskiego malarstwa pejzażowego – pośrednio w ogóle malarstwa w okresie czterech wieków, od roku 1500 do roku 1900. Do zupełności obrazu sztuki francuskiej w zakresie pejzażu brak więc ostatnich, płodnych i doniosłych pięćdziesięciu lat, oświetlonych blaskiem takich nazwisk, jak Bonnard, Matisse, Utrillo, Derain, Vlammick.

Mimo to, wystawa obecna daje obszerny przegląd zjawisk w sztuce europejskiej (bo sztuka francuska od XVII wieku w górę jest sztuki europejskiej najświetniejszym wykładnikiem), jaki rzadko daje się widzieć w jednym wydaniu. W sali pierwszej króluje kompozycja François Cloueta (1520–1572) – „Diana w kąpeli”. Wielki portrecista potrafi, jak widać, nieomylnie operować „przedmiotami” pejzażu; soczyste, łamane czernią, zielenie drzew i krzaków, kontrastują ostro, a przecież harmonijnie z ciepłą, białą-szarawą plamą nieba, z blado różowymi ciałami kobiet i oliwkowymi akcentami faunów... Geometryczne tendencje w upraszczaniu form (drzew, ciał, draperii), modelunek kolorem i ściśle rozłożenie planów w obrazie przez umiejętnie niwelowanie kontrastów zimnych i ciepłych przy posuwaniu się w głąb (obrazu) – każe nam pomyśleć o Cézanne’ie, który trzydzieści lat później będzie zwycięsko walczył o tak podobne zdobycze.

„Żniwa”, obraz szkoły Fontainebleau (połowa XVI wieku), bezpośredniością obserwacji i wycuciem powietrza rzuca rękawicę problemom, które rozwiążą w wieku XIX wielcy pejzażyści francuscy (Corot, Courbet, Barbizończycy).

Duży obraz Niccolo Dell’Abbate (1521–1571) – pejzaż z wplecioną anegdotą, przedstawiającą śmierć Eurydyki, ma w układzie kompozycyjnym elementy, które rozwinie sto lat później Poussin, a np. w kolorystycznie subtelnych przejściach nieba odczytujemy pokrewieństwa z wizją Watteau.

Sale o numerach II, III i IV obejmują państwo Claude Lorraina (Claude Gelée, 1600–1682) i Nicolas Poussina (1594–1665). Obaj ci malarze są osobistościami o ogromnym znaczeniu dla rozwoju nowoczesnego malarstwa europejskiego. Z Claude’a wywodzą się bodaj wszystkie tendencje po wietrzno-światliste (cała twórczość Turnera!); „matematyk malarstwa” Poussin będzie – obok Rafaela – jednym z ideałów Ingesa przy kształtowaniu wizji początków XIX wieku, a Cézanne jego nazwiskiem się posłuży w lapidarnym programie własnej twórczości: *Refaire Poussin sur la nature!*

Obraz „Pałac zacczarowany” może najdobitniej syntetyzują dzieło Claude’a. Stopienie form jednolitym fluidem atmosfery, zniwelowanie różnic kolorów lokalnych przez działanie jednorodnego światła, odrzucenie przypadkowości układów naturalistycznych na rzecz przemyślanej kompozycji ze starannie zamaskowanym schematem... Pierwszy Claude Lorrain wysuwa dramat światła na czoło zagadnień obrazu. Postawę tę przejmuje Turner, potem impresjoniści.

Wśród licznych na tej wystawie Poussinów, na czele postawiłbym „Sakrament Chrztu”. Zachwycający tryumf myśli malarskiej! Subtelne, brunatno-szare tony różnicują się w nieskończoność, zdawałoby się mnogości, na ciałach, szatach, ziemi i drzewach, wszystko ujęte w żelazną dyscyplinę porządku na obrazie, podparte chłodami rozrzuconych rytmicznie plam niebieskich, o dziwnych jakościach – na ubraniach

i niebie. W prawym rogu obrazu majster umieścił niespodziewaną dominantę: jaskrawo-krwistą płamę szaty jednego z uczestników misterium.

W pierwszej chwili wydaje się, że akcent ten burzy monumentalny spokój i równowagę obrazu, po dłuższej kontemplacji – tak przywiązujemy się do tej synkopy malarskiej, że bez niej kompozycja straciłaby swój zwornik.

Ten obraz Poussina można chyba postawić obok najdonioślejszego z jego obrazów – „Cztery pory roku” w muzeum Luwru.

Wiszący po drugiej stronie tej samej ściany „Chrystus wręczający klucze Piotrowi” jest już daleko twardszy i mniej subtelny w kolorze.

Natomiast na przeciwnej ścianie obraz „Mały Mojżesz w koszu zostawionym na wodzie” jest typowy dla srebrzystoszarych tonacji Poussina. Pochodzi z tego samego okresu co sławny „Pejzaż z wężem” w National Gallery.

Sala V poświęcona doskonałym malarzom rokoka – Jean Antoine Watteau (1685–1721) i Jean Honoré Fragonard (1732–1806) – mimo kilku perełek wymienionych mistrzów, raczej blado charakteryzuje ten świetny okres malarstwa francuskiego (w szczególności pejzażu). W Wallace Collection można np. oglądać monumentalniejsze obrazy Watteau. Tutaj podkreślimy „Les Plaisirs du bal”, utrzymany w srebrzystym tonie, z tłumem figur, pełnych gracji nie sylwetkowej tylko, ale przede wszystkim malarskiej. Cóż za cudne wtopienie niebieskiej postaci tańczącego pana i perłowej partnerki w zamglony pejzaż łą.

Również wyjątkową wartość posiada mały pejzaż Watteau z Bievre (jakże bliski postawie Corota!) i obrazek „La fête champêtre” jasno-brązowo-szary.

Nie ma natomiast ani jednego Fragonarda godnie reprezentującego jego mistrzostwo... A prawdziwą niespodzianką jest pejzaż Bouchera (1703–1770), oparty o dobitną, bezpośrednią obserwację, śmiały w tłustej technice olejnej, subtelny i niezmanierowany w kolorze! Praca ta dowodzi, jak wielki instynkt malarski posiadał Boucher, mimo swoich niezliczonych manierycznie dekoracyjnych *panneaux* plafonów, malowanych na zamówienie dworu.

W sali VI malarze XVIII wieku wyglądają raczej nieatrakcyjnie. Wyróżniłbym tutaj pejzaż Hubert Robert’a, przyjemny, w szarych zieleniach.

Corot (Jean Baptiste Camille, 1796–1875) jedna z pierwszorzędných inwencji w sztuce francuskiej, jest tego reprezentowany w sali VII.

Cóż za bezpośredniość i ostrość widzenia w „Le pêcheur de Ligne”, jako prostota przy niezawodnym instynkcie malarskim w „Rue de Saule”, „Montmartre”.

Typowy dla studium porannego światła u Corota jest „Castel Gandolfo” w szarawo-perłowej tonacji.

W sali tej wisi też kompozycja Delacroix (Eugène 1798–1863) „Zabawa Arabów” na tle pejzażu. Nieduży ten obraz, charakteryzujący geniusz Delacroix, jest tym bardziej cenny, ponieważ wybitniejszych dzieł tego malarza nie można widzieć w Londynie. Cóż za wspaniałe wyczucie koloru i charakteru tworzywa – farby olejnej, zgranie tysięcy elementów barwnych w całość jednolitej gamy, zbudowanej nie przez analogie, lecz przez kontrasty! Ten obraz jest jednym z klejnotów wystawy. Mały pejzaż morski Delacroix zapowiada późniejsze zdobycze impresjonizmu.

Courbet (Gustave, 1819–1877), potężna postać sztuki francuskiej w wieku XIX, nie jest należycie reprezentowany w sali VIII. Tate Gallery posiada bez porównania mocniejsze jego obrazy. Z wystawionych tutaj płócien wymienimy „Falę” ze śmiałym kontrastem oliwkowej zieleni morza i różowego nieba. Natomiast świetnie jest pokazany wśród Barbizończyków Daubigny (Charles François 1817–1878), „Chata”, „La Frette”, „Sekwana” – wszystkie prace o dużym wyczuciu nastroju, bez cikliowości, dobre w kolorze.

Theodore Rousseau (1812–1867) charakteryzuje tylko przyjemny pejzaż znany z Tate Gallery. Najlepszym obrazem Milleta (Jean François, 1814–1875), znanego (ponad zasługę) twórcy obrazu „Anioł Pański”, jest pejzażem zwartym w masach barwnych i przesyconym światłem. Inne prace tego malarza, nie wyłączając sławnego „Żniwa”, są bez porównania słabsze.

Ostatnie czterdzieści lat XIX stulecia zapisały się w historii malarstwa – a pejzażowego w szczególności – kartami wyjątkowej doniosłości. To przecież lata impresjonizmu i bezpośredniej na niego reakcji (Cézanne’a, Van Gogha, Gauguina); okres ten jest tu ilustrowany doskonale w salach IX (wczesny impresjonizm) i w XI (postimpresjonizm).

Salę IX otwiera Pissarro (Camille, 1830–1903) wielkim obrazem „Marne”, który nazwałbym mostem wiodącym od Courbета ku nowej wizji. Wyjątkowa zwartość i soczystość elementów barwnych, siła obserwacji i konsekwencja techniki olejnej godnie opowiadają o malarzu, którego wielki Cézanne nazwie swoim mistrzem (*Le colossal Pissarro*). Obraz ten przoduje wśród innych ośmiu prac tego samego autora.

Najlepszym biletem wizytowym Maneta (Edouard, 1832–1883) jednego z głównych twórców impresjonizmu (Monet, Pissarro, Sisley) jest nieporównana w kobaltowych szafirach, kontrastowanych czerniami „Sekwana”. Również mocny jest obraz „Naprawiacze drogi w Rue de Berne”. Najwszechstronniej spośród impresjonistów jest reprezentowany Monet (Claude, 1840–1926) piętnastoma obrazami o dużej rozpiętości okresów pracy i koncepcji.

Od szarego „Le Pont neuf”, przez niebiesko-różowawe „Topniejące lody”, do sławnych „Skał pod Varangeville” i takich nasyceń radością „impresjonistycznego widzenia”, jak „Le grand Canal w Wenecji”. Ten ostatni obraz może najpełniej definiuje osobistą, dojrzałą wizję Moneta. Zupełna swoboda w operowaniu techniką dywizjonistyczną (kładzenie czystych kolorów w małych plamach obok siebie, które zlewając się z pewnej odległości w oku widza, dają silniejszą wibrację plamy barwnej), siła kontrastów lokalnych i równoczesne stopienie obrazu w kolorowej, świetlistej mgłę gubiącej kontury przedmiotów. Ale tego ostatniego zdania doskonałą ilustracją jest obraz „Charing Cross Bridge” z roku 1902, gdy sześćdziesięciodwuletni Monet bawił w Londynie.

Ciekawe jest porównanie tych barwnych, roztopionych w świetle wizji mone-towskich z prawie analogicznymi koncepcjami Turnera w ostatnich dwudziestu latach jego twórczości (umarł w roku 1851). Różnica: Monet operuje światłem opartym o kolor, Turner tworzy luministyczne efekty raczej kolorkowe. W ostatnim okresie życia! Bo pamiętajmy, że u szczytu swego rozwoju Turner umiał np. namalować taki obraz, jak „Koniec Temmerrairea” z National Gallery, który nie tylko można by uznać za prekursora wizji impresjonistów – ale wytrzymuje on z pewnością konfrontację z ich kryteriami twarzą w twarz!

Wśród czterech bardzo dobrych obrazów Sisleya podkreślam „Pejzaż nad Sekwaną”, gdzie pełny, radosny kolor służy wiernej obserwacji bez wrogich zamieszek...

Nie zachwycają mnie pejzaże Renoira (Pierre-Auguste, 1841–1919) na tej wystawie. W klasie wielkich mistrzów, jakich przedstawicielem jest on przecież *par excellence* – rzeczy tutaj pokazane zaliczyłbym do poprawnych.

Żaden z trzech dobrych obrazów Berthe Morisot (1841–1895) nie charakteryzuje tej pięknej gwiazdki kobiecej na niebie impresjonizmu francuskiego, jak niewystawiony tutaj pejzaż z paniami na tle Sekwany z Tate Gallery. W sali XI królują Cézanne (15 obrazów) i Gauguin (7). Jest niestety tylko jeden mały obraz Van Gogha,

ale wystawę zbiorową tego mistrza widzieliśmy przecież w Tate Gallery przed rokiem.

Do nieporównanych pejzaży Cézanne'a (Paul, 1839–1906) z kolekcji Courtauld, które podziwialiśmy również niedawno w Tate Gallery, doszły tak monumentalne (jakościowo) prace, jak „Dom Zoli w Medan” i „Pejzaż prowansalski” oraz szereg mniejszych prac z wczesnego okresu twórczości mistrza. (O malarstwie Cézanne'a i jego znaczeniu epokowym dla sztuki współczesnej piszę osobno dalej).

Dzieł Gauguina (Paul, 1848–1903) na terenie londyńskim widzieliśmy mało, toteż zbiór siedmiu jego tęgich prac na tej wystawie ma tym większe znaczenie. Wszystkie one odznaczają się monumentalną dekoracyjnością i wyjątkowo przejrzystym rozkładem mas barwnych na strefy, działających gwałtownie na siebie. „Młyn w Bretanii” – krzyczy siłą oranżów, łamanych kobaltem, kontrastów chłodnej i gorącej zieleni – w przestrzeni z pasją dekoracyjną rozpląszczoną na płótnie.

„Bretońskie dziewczęta na tle morza” wielkimi płacami uproszczonych form wnikają w pasma zielonych wzgórz nadmorskich, w szafiry morza, w perlistą masę piasku na pierwszym planie. W „Pejzażu bretońskim” szerokie rytmu wzgórz, chat, poprzecinane jesiennymi, odartymi z liści łożami, zamykają się niespodziewaną formą kobiety i wiejskiego chłopaka w prawym rogu obrazu. Jak u Poussina w „Sakramencie Chrztu”, gdzie akcent niespodziewanej czerwieni zwierca całą kompozycję, tak tutaj równie nieoczekiwany biały czepiec bretoński zaspakaja naszą tęsknotę do malarskiej zupełności obrazu.

W sali zwanej „Architectural Room” warto zanotować prace dobrego malarza Boudin (Eugène Louis, 1824–1898), który wywarł swego czasu wpływ na impresjonistów i którego twórczość leży na bliskich peryferiach ich dążeń.

Bogaty zbiór rysunków Poussina, Claude Lorraina, Watteau, Corota (jakie rysunki!), Cézanne'a, Degasa i wielu innych dopełnia tę niecodzienną zaiste wystawę.

„Życie” 1950 nr 1(132)

TROCHĘ ŻÓŁCI NA MARGINESIE WYSTAWY „LONDON GROUP”

Przyznaję: trudno się dziwić szerokim masom publiczności, które z najwyższym sceptycyzmem, a nawet jawną wrogością odnoszą się do tego, co nazywamy sztuką nowoczesną (*art modern*). – Bo też trudno o większy chaos w przejawach tego zjawiska i, gdyby nie było polityki, dzierżącej berło załgania w sposób niedający się zakwestionować, należałoby je oddać tym, którzy świadomie lub nieświadomie (to ostatnie najczęściej) podrabiają się pod nowoczesną twórczość plastyczną.

Właśnie wyszedłem z wystawy London Group w nowo otwartym lokalu przy Old Burlington St. pod protektoratem Art Council of Great Britain – a więc, zdawałoby się, instytucji dostatecznie autorytatywnej, aby nie podejrzewać jej o humbug lub nieuctwo⁹.

⁹ 19/20 grudnia 1949–17 stycznia 1950, New Burlington Galleries, Londyn. *The London Group Exhibition of Contemporary Drawing, Painting and Sculpture* z udziałem nowo przyjętego Tadeusza Potworowskiego („Landscape”, „The Bedroom”). Poza tym wystawili: David Bomberg, Bernard Meninsky, Christine Kamienska, Henryk Gotlib („Paradise”), Rajmund Kanelba („Fairy Tale”). Zob.: *The London Group. Visual arts from 1913. Celebrating 90 years commitment to the visual arts*. Ed. J. Humphrey. London 2003, s. 173.

Kilkaset malowideł... Czy jest tam coś na serio? Owszem, jest; – aby ostro przeprowadzić granicę demarkacyjną między twórczością a bezwładem, między kompetencją a nieuctwem, między powagą a humbugiem – wspominam na wstępie rzeczy, które istotą swoją umykają wszystkiemu, co napiszę później. Oto te wyjątki: (a proszę wierzyć – nie stronniczość narodowa każe mi umieścić wśród nich właśnie nazwiska prawie wszystkich tam wystawiających Polaków). – znakomity artysta, Tadeusz Potworowski dał pejzaż w szarawych, specyficznych dla tego malarza, zieleniach, przecięty niebieskawą plamą wody w kształcie kontury podwójnego stożka, z dwiema białawo-perlistymi plamami postaci wtopionych w trawniki. (Obraz zyskuje na równowadze wizualnej, gdy odetniemy od prostokąta kompozycji kilkanaście centymetrów z prawej strony.) Wybijając się ponad wszystkie pozostałe eksponaty na wystawie – ten obraz Potworowskiego nie należy, mimo śladów lwich pazurów, do współczesnych tendencji, od surrealizmu poczynawszy na skrajnym abstrakcjonizmie skończywszy, wszystkie, i bez wyjątku, będące zaprzeczeniem jakiegokolwiek sensu plastycznego w ogóle, a elementarnej samodzielności twórczej – w szczególności.

Patrzyłem na to z prawdziwym smutkiem, z gniewem, wprost – z żalem. Jakże żądać, powtarzam, od widza najlepszej woli, aby mógł się orientować w labiryncie prądów współczesnej plastyki, tak bardzo głębokich, ciekawych i autentycznie twórczych, jeżeli na wystawie pod protektorem Art Council of Great Britain karmią go takimi przykładami?

Jest miejsce osławione w Londynie, miejsce, na które psioczy z obowiązku każdy rzetelny plastyk i krytyk: to: Salony (wiosenny, letni, jesienny, zimowy...) Royal Academy; – symbol zacofania, epigonizmu, beztreści twórczej; ależ – na Apollina – przecież to, co pokazano na London Group, pretendującej do ambasadorstwa tendencji postępowych w Londynie – to ani o jotę nie lepsze, a w formach zewnętrznych chyba obrzydliwsze – i w każdym razie na pewno szkodliwe. „Oto wasza nowoczesna sztuka” powiada adept, który z najlepszą wolą chciałby uwierzyć, że sztuka taka, przez wielkie S, istnieje. A na informację, że to, z małymi wyjątkami, przejaw współczesnego humbugu, a nie sztuki właśnie, zapytuje: „Jak to, chce mi pan twierdzić, że Art Council of Great Britain nie umie odróżnić wartości od bezwartości w sztuce?”. Rzeczywiście – trudno na to znaleźć przekonującą odpowiedź. Szczególnie, jeżeli się twierdzi, że właśnie Art Council zorganizowało i organizuje szereg najbardziej wartościowych imprez, propagujących wielką plastykę światową (choćby wystawa obecna „Pejzaż francuski” w Royal Academy, choćby liczne wystawy pierwszorzędnej jakości w lokalu przy St. James’ Square).

Było rzeczą ogólnie znaną, że w Polsce z ciągu ostatniego pięćdziesięciolecia rozbieżność między kulturą odbiorczą społeczeństwa a między poważnymi tendencjami i realizacjami plastyki narodowej pogłębiała się zastraszająco. Zdaniem moim, przyczyn należało szukać w wadach programów naszego szkolnictwa średniego, które właśnie plastyki w kulturze ogólno-artystycznej nie umiało należycie uwzględnić. Drugą przyczyną był zupełny brak uporządkowanej krytyki plastycznej w prasie. Obok rzadko notowanych piór z prawdziwego zdarzenia w tej dziedzinie (Tytus Czyżewski, Józef Czapski, Stefania Zahorska...) pisał o plastyce kto chciał i jak chciał, w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach duby smalone, wbrew oczywistej prawdzie, że plastyka, podobnie jak na przykład muzyka czy literatura, wymaga kompetencji, aby o niej pisać; że wiedza o sztuce jest właśnie wiedzą, a nie domem pisu dla nieuctwa i spryciarzy pióra.

Stwierdziliśmy z pewnym zdziwieniem, że ta choroba rozdźwięku między poważnymi tendencjami w plastyce a odbiorczością społeczeństwa jest bodaj głębszą w Anglii niż u nas. Jest to tym bardziej dziwne, jeżeli uwzględnimy, że na przykład kultura literacka (i odbiorcza również) jest w Anglii powszechniejsza i wyższa od naszej, jeżeli przypomnimy, że Anglia nie miała kataklizmów politycznych (począwszy od XVII wieku), które by ciągłość jej kultury artystycznej mogły niszczyć, że miała ona ponadto wiek swojej poważnej szkoły malarzkiej (której my nie mieliśmy...), trwającej od czasów Hogartha do śmierci Turnera (1851). Jeszcze bardziej stanie się ten rozdźwięk zdumiewający, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że Londyn jest jednym z najwspanialszych środowisk, jeżeli chodzi o możliwość oglądania dzieł sztuki wszystkich wieków, a współczesnej w szczególności i że, pod tym względem, nie ustępuje on nawet Paryżowi!

Jak interpretować w takim świetle fakt, że nie tylko jedna z grup plastycznych, ciesząca się opinią przodującą (London Group), robi wystawę o takim poziomie w stolicy, ale że na przykład w zbiorach Tate Gallery, w zbiorach zawierających olśniewające sale współczesnego malarstwa francuskiego, jest sala poświęcona rzekomej twórczości współczesnej angielskiej, w której kicz wisi obok, nad i pod kiczem właśnie...

A może nie ma w ogóle malarzy angielskich na serio z wczoraj i dzisiaj? A może Anglicy są w ogóle ślepi na kolor? Otóż nie! Po wielkim stuleciu rozwoju (Hogarth, Bonington, Constable, Turner...) mimo zastojów, było „wczoraj” z Sickertem i Christopherem Woodem, dziś są: Mathew Smith, W. Scott, W. Pasmore, Ben Nicholson i szereg innych malarzy z prawdziwego zdarzenia, a na przykład wystawa sztuki dziecka angielskiego wykazała, że dziecko to jest również obdarzone zdolnościami twórczymi, jak i każdy inny, pełen inwencji naród Kontynentu. A więc? Należałoby może przyjąć, że ci ludzie twórczej Anglii nie są w stanie przełamać z powodu konserwatyzmu, bierności i flegmy angielskiej kupy zacofańców i ślepców malarskich, którzy, zdobywszy autorytet, po prostu kompromitują szkolnictwo angielskie i angielskie plastyczne wystawy.

Że nie jest to czczy frazes, wystarczy zanotować wystawę sztuki angielskiej w muzeum Jeu de Pomme w Paryżu w roku 1946. — Pióro wypadło z ręki świetnych krytyków francuskich, gdy chcieli napisać o tej wystawie... Toteż napisali o niej tylko pompierzy krytyki, o typie naszego przedwojennego kurierkowego Dienstał-Dąbrowy... A Wielką Brytanię było stać na wystawę, jeżeli nie rewelacyjną, to poważną — na pewno.

Oto myśli, które skupiają się na peryferiach tych rozważań:

1) w uzewnętrznianiu przejawów twórczości współczesnej w plastyce panuje chaos i może on być tylko odpowiednikiem ogólnego chaosu świata w innych dziedzinach, chaosu, który pobił swoim zakresem wszystkie znane dotąd, a trudne do pobicia, konkurencje.

2) Nie wynika z tego, że wielkiej sztuki współczesnej nie ma. Przeciwnie: ona istnieje, ale przyznajemy raczej adeptowi, gdy z rozpaczą rozkłada ręce, nie mogąc się w tym chaosie zorientować; a jednak zachęcamy go do szukania trudnej, ale przecież istniejącej, drogi do wielkiej świątyni sztuki współczesnej.

3) Do wszystkich pokazów sztuki nowoczesnej należy podchodzić z wyostrożonym krytycyzmem po uprzednim stwierdzeniu, że nas na taki krytycyzm stać. „Wierzenie własnym oczom” zawodzi w plastyce jeszcze częściej niż słuchanie nakazów tak zwanego „zdrowego rozsądku” w fizyce lub matematyce.

„Życie” 1950 nr 2 (133)

PAWEŁ CÉZANNE

„My z niego wszyscy” powiedział Krasiński o Mickiewiczu. To samo może dziś powiedzieć o Cézanne’ie każdy wybitniejszy malarz współczesny. Bonnard, Matisse, Picasso, Rouault. Szukając nazwiska Cézanne’a w encyklopedii, najczęściej przeczytamy: malarz francuski ze szkoły impresjonistów (tak go na przykład określa *Le Petit Larousse*). Zdanie o tyle prawdziwe, że Cézanne istotnie wyrósł z impresjonizmu i zawdzięczał mu szereg elementów swojej wizji. Ale wystarczy wyjść z sali impresjonistów i stanąć przed ścianą Cézanne’a na obecnej wystawie „Pejzaż francuski” w Royal Academy, aby zobaczyć, jaka olbrzymia odległość dzieli samotnika z Aix od Moneta, Sisleya, Pissarra, Renoira, ci wszyscy to świetne samodzielne talenty; słowo Cézanne nie przystaje w mojej intuicji do epitetu „talent” i jemu jednemu, wśród najpotężniejszych malarzy szkoły francuskiej z ostatnich lat stu pięćdziesięciu (nie wyłączając Delacroix, Courbeta, Van Gogha), ośmieliłbym się przyporządkować tytuł geniusza.

Paweł Cézanne urodził się w 1839 roku jako syn prowincjonalnego bankiera w mieście Aix, w Prowansji francuskiej. Od lat najwcześniejszych marzył o drodze Sztuki, a równocześnie nie wykazywał żadnej zręczności w operowaniu ołówkiem lub pędzlem, zręczności, która z reguły bywa utożsamiana z talentem, a tak często nie ma z nim nic wspólnego. Ojciec Pawła, praktyczny i rzeczowy bankowiec, wzruszał ramionami na artystyczne aspiracje syna, karmiąc go zdrową sentencją: „Chłopcze, uderz się w głowę – z talentem się umiera, z pieniędzmi się żyje!”. Z nakazu ojca młody Cézanne jedzie do Paryża, aby rozpocząć studia prawnicze. Tam też zawiązuje się przyjaźń Cézanne’a z Emilem Zolą. Po powrocie do Aix Cézanne staje za kantorem ojcowskiego banku, aby po kilku miesiącach zerwać z tym zajęciem raz na zawsze i, ku rozpaczy ojca, pogрузić się w malarstwo. I w samotności przez przeszło czterdzieści lat, odludek z Aix, opętany manią sensu wizji barwnej, otoczony obojętnością i lekceważeniem najbliższych, kolegów i „znawców”, na setkach płócien będzie toczył zajadły, systematyczny, wydający się jemu samemu rozpaczliwy, bój o równowagę między notatką oka a pokwitowaniem myśli – między wrażeniem a refleksją.

Siedzieli kiedyś przy stoliku zadymionej kawiarni malarze-nowatorzy, impresjoniści, między nimi Cézanne i Monet. Ten ostatni powiedział: „Sztuka to natura widziana przez temperament artysty”. Pyknął kilka razy z fajeczki Cézanne i dodał: „Przez zorganizowany temperament”.

Jak bardzo był samotny w swoim wysiłku, niech świadczy takie zdarzenie. Dawny druh, Emil Zola, zdobył po latach sławę, powodzenie i oto zjechał z odczytem do Aix. Odszukano Cézanne’a, malującego gdzieś w polu. Cézanne zostawił zaczętą pejzaż na sztalugach i pobiegł powitać przyjaciela.

– Nie idź do niego – powiada spotkany znajomy – przed chwilą przypomniało Zoli, że tu właśnie jesteś; wzruszył ramionami: „Nie chcę znowu widzieć tego truposza”.

– Idiota, złoto go wydeło! – wykrzyknął, z oczami pełnymi łez, Cézanne. A Zola nie był pierwszym lepszym matolem... Już wtedy miał za sobą zwycięską bitwę, którą stoczył z opinią francuską o uznanie rzetelnych wartości impresjonistów... Rozdźwięk, który nastąpił między Zolą a Cézannem, miał również głębszy podkład. Zola był wojującym antyklerykałem – Cézanne był katolikiem z przekonania, a w ostatnim dziesiątku lat swego życia – katolikiem praktykującym.

Gdy Cézanne umierał w roku 1906, istniało już nieliczne grono ludzi, którzy niemal zdawali sobie sprawę, kim był on właściwie.

A dziś po czterdziestu czterech latach od jego śmierci, gdy powszechna sława opromienia jego nazwisko, jest tak jak zawsze bywa z dorobkiem wielkich twórców: tylko nieliczni i wybrani rozumieją jego dzieło naprawdę.

Na czym polega istota tego dzieła? W malarstwie (i sądzę – w ogóle w sztuce) istnieją prawa niezmiennie, prawa, które obowiązywały (i obowiązują) we wszystkich wielkich szkołach malarskich: w Egipcie, w Chinach, w Indiach, w Persji, w Bizancjum, w sztuce włoskiej od Giotta do Tintoretta, w szkole holendersko-flamandzkiej od wieku XV do XVII włącznie, w hiszpańskiej w wieku XVII (Velazquez, El Greco i Goya na przełomie XVIII i XIX wieku) w niemieckiej od XV do XVI włącznie, w ikonach rosyjskich z wieku XVIII, w szkole francuskiej, która rozwijała się w sposób ciągły od wieku XV do dzisiaj... Oto niektóre z tych praw. Pierwsze: obraz nie może łamać, paczyć wizualnie płaszczyzny, z którą jest zrośnięty zgodnie z naturą rzeczy. Drugie prawo (zresztą wiążące się z pierwszym) głosi, że zasadniczym elementem malarstwa, realizującym je w znaczeniu formalnym i emocjonalnym (!), jest kolor (przez duże K).

Ostatnie zdanie łatwo jest zrozumieć opacznie, bo niezmiernie jest trudno rozłożyć na pojęcia prostsze, „wytłumaczyć” przedmiot tego zdania – właśnie kolor. Pojęcie to, w znaczeniu intuicyjnym, jest dane większości ludzi – i, wrażliwość malarska (odpowiednik „słuchu” w muzyce), reakcja na kolor i zdolność konstatowania jego istnienia lub nieistnienia („kolor” nie jest identyczny z kolorowością! Jest bodaj zaprzeczeniem tego ostatniego pojęcia) – jest warunkiem koniecznym (choć niedostatecznym) rzeczowego stosunku do malarstwa w ogóle. Historia sztuki zna choroby, degeneracje w ujmowaniu koloru w malarstwie, paczące i manierujące całe środowisko kulturalne, niegdyś świetnie się rozwijające... W taką chorobę wpadło na przykład wielkie malarstwo włoskie (od wieku XIV do XVI przodujące w inwencji plastycznej świata) w początkach wieku XVII, a jednym z ognisk tej choroby była szkoła Bolońska, z Akademią założoną przez Caraccich. Choroba ta w interpretacji koloru polegała na zatraceniu różnic barwnych w miejscach zacienionych. W tym malarstwie, tak zwanym „walorowym” – miejsca ciemne, na przykład na draperii czerwonej i zielonej, stały się takim samym bezsmacznym (a raczej o obrzydliwym smaku) sosem brunatnym... Zaraza przeniosła się z wyjątkowym nasileniem do Niemiec (Monachium, Düsseldorf) i do cna wyplenila z inwencji na trzy przeszło wieki – XVII, XVIII, XIX, XX sztukę niemiecką i te „sztuki” narodowe, które z Niemiec brały zapłodnienie, na przykład rosyjską lub niektóre gałęzie polskiej, oparte na Monachium... Wielką, oczyszczającą reakcją na tę zarazę, która też zagnieżdżyła się w akademickich środowiskach Francji, była rewolucja, dokonana przez impresjonistów. Są oni, mimo swoich wad, „prawowierną” szkołą malarską, bo opartą na prymacie koloru. Ale impresjonizm „rozpylił” przedmioty w barwnej mgłę powietrznej, zatracił umiar przemysłowej kompozycji w radosnym zachłyśnięciu się zewnętrzną wibracją świata. *L'oeil, seulement l'oeil, mais mon Dieu, quel oeil!* (Oko, tylko oko, ale – na Boga – jakie oko!), wykrzykuje o Monecie Cézanne. Rewolucja impresjonistyczna została bodaj owocniej i płodniej wykorzystana przez Cézanne'a niż siedemdziesiąt lat przedtem rewolucja polityczna przez Napoleona.

Oto zasadnicze postulaty, które podkreśla dzieło Cézanne'a.

1.) Zgodnie z tradycją wizji europejskiej, obraz mistrza z Aix nie jest płaską dekoracją. Z reguły interpretuje on przestrzeń, ale zawsze w myśl zasady „modelo-

wania kolorem, a nie walorem" (to jest światłocieniem). Zdanie powyższe wygląda na pewno niezrozumiałe dla laika. Oto parę uwag, które to trudne pojęcie starają się wytłumaczyć – trójwymiarowość bryły (na przykład kuli) można pokazać na płaszczyźnie w jednokolorowym obrazie przez różnicowanie światłocienia. Ci, którzy „cieniowali” gipsy w swych latach szkolnych, wiedzą o tej prawdzie doskonale. Otóż, przechodząc z interpretacji jednobarwnej do koloru, można pokazać plany w obrazie, można „modelować” (to jest pokazać przestrzenność) nie przez różnicę światłocienia, ale przez różnicę zestawień barwnych w znaczeniu jakościowym (a nie tylko ilościowym).

Nie będę wchodził w szczegóły tego naprawdę trudnego zagadnienia. Proponuję zainteresowanym, aby udali się na przykład do Tate Gallery i tam, w pejzażu ze skałami Cézanne’a, stwierdzili, że na przykład formy na horyzoncie, a więc na tylnym planie obrazu, są tak samo mocno zarysowane, jak i formy na planie pierwszym. A jednak czujemy, że właśnie leżą one w tym planie dalekim, a nie w bliskim na obrazie! Nawet laik to zobaczy, a gdy skonstatuje, że tak jest właśnie – niech pomyśli, jak artysta osiągnął ten efekt! Zapewniam, że będzie to pole do dłuższych i zajmujących rozmyślań...

Nie znaczy to, aby Cézanne nie uznawał walorów (światłocienia). Odrzuceniem walorów (tak zwaną „dezintegracją obrazu”) posługiwali się liczni jego epigoni lub ideowi następcy. Cézanne zna walor i „używa go”, ale tak jak to czynili wszyscy wielcy twórcy w niezdegenerowanym malarstwie (na przykład Wenecjanie: Bellini, Tycjan, Veronese, Tintoretto) – wiążąc z różnicą w nasileniu światła odpowiednią różnicę w jakości (a nie tylko w ilości) koloru... Ale po raz pierwszy kapitalna teza: „modelować kolorem, a nie tylko walorem”, uświadomiona intuicyjnie przez wielkich malarzy europejskich przed Cézannem, została przez niego wypowiedziana wyraźnie. Nadmieniam, że jedynie realizacja tej tezy w malarstwie przestrzennym nie gwałci postulatu związania obrazu z płaszczyzną, w znaczeniu wizualnym.

2.) Cézanne pierwszy nauczył nas, że kolor i rysunek w malarstwie są organicznie nierozdzielalne. Masa barwna wywiera bowiem „ciśnienie wzrokowe” na kształty je otaczające i jakość koloru, wypełniającego namalowany przedmiot, równie decydująco wpływa na jego odbiór przez wzrok, jak i kontur oddzielający przedmiot od innych. Stąd te słynne „deformacje” Cezannowskie; w znaczeniu geometrycznym i perspektywistycznym walące się butelki, wykrzywione twarze i postacie ludzkie, które, gdy nie przykładamy do nich cyrkla, wag i miary – dają wzrokowe wrażenie nieporównanej statyki i monumentalności.

W myśl tej zasady Cezannowskiej jest więc nie do pomyślenia, aby można było narysować obraz, a potem go namalować. Przecież dochodzący kolor rozsądza kontury! Gdy systematycznie budujemy wizję kolorową w obrazie, wizję opartą na obserwacji świata zewnętrznego – to, co nazywamy kształtem, dojrzewa organicznie wraz z dojrzewającym kolorem. I gdy kolor jest u szczytu – kształt jest u szczytu! Nie może więc być dobrze namalowany obraz równocześnie źle narysowanym. Są natomiast obrazy „dobrze narysowane”, a źle namalowane.

3.) Idąc po linii odwiecznych tęsknot człowieka do znalezienia uproszczonego sensu w bezmiarze kształtów zewnętrznych, Cézanne twierdzi, że każdą formę, najbardziej skomplikowaną wzrokowo, można sprowadzić do kombinacji najprostszych brył geometrycznych: stożka, sześcianu, kuli... Gdy widzimy Cezannowskie drzewa, owoce, fałdy draperii, kształty ludzkie – wszędzie odkrywamy tę geometryczną upraszczającą tendencję, upraszczającą – nigdy banalizującą. Proszę na przykład przypomnieć sobie obraz „Gracze w karty”, wystawiony przed rokiem

w Tate Gallery na wystawie Instytutu Courtauld. Bo Cézanne nie uznaje spekulacji w ogóle, a geometrycznej w szczególności, bez ciągłej, bezpośredniej kontroli obserwowanej z pasją maturo. *Refaire Poussin sur la nature* – powiada, a osobowość malarska Poussina jest dla niego symbolem geometrycznie uporządkowanej wizji malarskiej.

4.) Przetopić wizję zewnętrzną natury przez myśl, bronić się przed jałowością i manieryzmem myśli w malarstwie przez oparcie się na stałym, oczyszczającym działaniu obserwacji – oto zasadnicza postawa Cézanne’a.

Do jakich granic odpowiedzialności przed sobą samym był doprowadzony ten bój bezpardonowy Cézanne’a z naturą, niech świadczy jego studium z Prowansji, na którego odwrocie jest wymieniona liczba kilkunastu posiedzeń – a na samym pejzażu jest niezamalowane miejsce z notatką: „tej plamy nie potrafiłem znaleźć”...

Po prawie pięćdziesięciu latach samotnych zmagani powstał świat malarstwa Cézanne’a. Wcielenie koloru – jedno z najświetniejszych, jakie zna sztuka ogólnoludzka. Świat, w którym nie ma zręczności, a jest zawrotna głębia. Świat, w którym nie ma realizacji zdania: „udało mi się” – a ciągle się ucieleśnia inne: „zbudowałem!” Świat trudny, ale gdy stać nas, aby wejść do niego po raz pierwszy – już nigdy nie zrezygnujemy z pragnienia, aby wkraczać weń po raz setny i tysięczny, i zawsze znajdować widoki poprzednio nawet nieprzeczuwane.

I trawestując zdanie Norwida, może powiedzieć o sobie mistrz z Aix: „syn minie obraz, lecz ty zatrzymasz się przed nim, wnuku”.

„Życie” 1950 nr 4 (135)

PRZEGLĄD PLASTYCZNY

W dniu 11 bm. w lokalu klubu Polskiej YMCA (6, Cadogan Gdns.) została otwarta wystawa obrazów i rysunków Grupy 49¹⁰. Wystawiają Zbigniew Adamowicz, Tadeusz Beutlich, Andrzej Bobrowski, Ryszard Demel, Antoni Dobrowolski, Janusz Eichler, Tadeusz Znicz-Muszyński, Henryk Paar, Leon Piesowocki, Aleksander Werner. Członkowie tej samej grupy wywiesili nowe, bardzo interesujące, rysunki w Kawiarni Ogniska (55, Princes Gate).

W muzeum Wiktorii i Alberta są otwarte dla publiczności zbiory dzieł sztuki Islamu. Wspaniałe dywany i tkaniny perskie i tureckie z wieków XVI i XVII. Ceramika i naczynia metalowe z tych samych kultur od XI do XVII wieku. Ponadto szereg wybitnych dzieł sztuki zdobniczej z Syrii, Mezopotamii, Turkiestanu, Egiptu... Wyjątkowo piękne przykłady introligatorstwa perskiego i egipskiego. W salach poświęconych sztuce Kontynentu wystawiono przeważnie przedmioty, należące do dekoracji wnętrz, i meble, ceramikę, tkaniny z Francji, Holandii, Włoch i Niemiec, przeważnie z XVI i XVII wieku. Rzeźby Algardiego i Berniniego (np. wybitny „Portret Anglika”). W tymże muzeum, w związku z wielką wystawą w Royal Academy, otwarto salę również poświęconą pejzażowi w sztuce francuskiej: – Dzieła: Mikołaja Poussina, Ludwika le Nain (nic nie ma żadnego z braci le Nain na wystawie w Royal Academy!), Lancreta (wyjątkowo piękny obraz – „Na huśtawce”), Bouchera (portret markizy de Pompadour), Delacroix (dwa świetne szkice olejne: „Rozbitkowie

¹⁰ 11–25 stycznia 1950, Polska YMCA, 6 Cadogan Gardens, Londyn; w Klubie Towarzyskim Polskiej YMCA – wystawa obrazów i rysunków „Grypy 49”.

z Don Juana" i „Dobry Samarytanin”), Corota, Courbeta (dwa duże pejzaże, wśród nich piękne „Morze”), Teodora Rousseau, Milleta (doskonały obraz „Piłujący drzewo”), Díaza i innych.

W sali wejściowej muzeum (od Cromwell Rd.) należy zatrzymać się przed pięknym obrazem Correggia „Chrystus w Ogrójcu” (obecnie odrestaurowany; sławny ten obraz został darowany narodowi angielskiemu przez księcia Wellingtona: Vasari bodaj słusznie, uważał to dzieło za szczytowe osiągnięcie mistrza z Parmy).

Na wystawie akwarel w galerii Agnew and Sons (43 Old Bond Str.) można wykryć kilka dobrych akwarel Turnera i równocześnie zapoznać się z gustem angielskim, notując czerwone kółeczka na obrazach sprzedanych.

W Leger Gallery, w pierwszej sali, obok szeregu banałów malarskich z przeszłości, jest piękny obraz D. Teniersa – „W karczmie”. Wystawa Maksa Chapmana typowa dla dość płytkich poszukiwań dzisiejszych.

W Roland, Browne and Delbanco Gallery przy Cork Str. – szereg ciekawych obrazów współczesnych malarzy angielskich, np. Methew Smith, Walter Greaves, John Napper, Graham Southerland; obok nich wyróżnia się kulturą malarską martwa natura Zdzisława Ruszkowskiego. Na pierwszym piętrze kilka miłych obrazów z XVII wieku, a na drugim podkreślimy rzeźbę, portret B. Shaw’a, dzieło Epsteina.

W galerii Mathiesen (142 New Bond Str.), w ostatniej sali można oglądać szereg wartościowych szkiców mistrzów francuskich: Toulouse-Lautreca („Jeźdźcy”), Pissarra, Guysa, Maillola, Deraina, Vlammicka, Vuillarda.

W galerii Twenty Brook Street (nazwa jest równocześnie adresem) są wystawione obrazy Renoira, Daumiera, Rodina, Rousseau, Picasso (piękny realistyczny portret – „La belle Hollandaise”), Maneta, Cézanne’a (nieznany szkic – „Kąpiące się kobiety”), Foraina, Rouaulta, Boudina.

W galerii Gimpel Flis (52. South Molton Str.) – wystawa współczesnych litografii francuskich. W oknie – piękny pejzaż Tadeusza Potworowskiego („Las”).

„Życie” 1950 nr 5 (136)

KRYTERIA W SZTUCE

Czy kryteria takie istnieją, a jeżeli tak – w jakim zakresie czasu i przestrzeni mogą obowiązywać?

Czy jest do pomyślenia, by istniały niezmiennie zasady dokonań w sztuce, te same dla twórców rysunków w jaskiniach Altamiry, przeszło dziesięć tysięcy lat przed naszą erą, co dla Egipcjan: na trzy tysiące lat przed Chrystusem, te same dla Chińczyków, Persów, Hindusów, Greków, co dla sztuki wczesnochrześcijańskiej, dla średniowiecza, dla odrodzenia, dla Giotta, Rafaela i dla Picassa? Odpowiedź twierdząca na to pytanie wydaje się przeczyć bezpośredniemu doświadczeniu życia, którego wyrazem są maksymy w rodzaju: „nie to ładne co ładne, lecz to, co się komu podoba”, „są gusty i guściki”, itp. Ponadto wiadomo powszechnie, że to co w życiu codziennym u nas uchodzi za piękne, smaczne i wytworne, u Papuasów np. może być uznane za brzydkie, odpychające i ordynarne; i odwrotnie. Czyż to nie dowód, pomyśli ktoś, że kryteria wartości w sztuce, która przecież jest materializacją naszych marzeń o „pięknie”, muszą być tak samo względnymi funkcjami naszej kultury, epoki, gustu, dyspozycji, jak są nimi niewątpliwie określniki „ładne” i „brzydkie”, doczepiane do rzeczy antypodalnie różnych?

Otóż pogląd taki jest równie niesłuszny, jak na przykład ze stanowiska katolickiego, twierdzenie, że przeciwstawne kierunki „dobro”, i „zło” zależą tylko od naszych wrodzonych lub nabytych dyspozycji. Nauka, która nie uznaje żadnego wnioskowania *a priori* i dla której decydujący jest zawsze wniosek wynikający *a posteriori*, jako konsekwencja dokonanych badań, stwierdza, na podstawie studiów nad minionymi i istniejącymi kulturami, że w twórczości plastycznej człowieka, mimo wielkiej rozpiętości różnic, będących funkcją tych kultur, istnieją prawa niezmiennie, stale się powtarzające. Ustalenie tych praw jest podstawą do wykrycia bezwzględnych kryteriów w sztuce.

Wyliczam poniżej kilkanaście, spośród wielu istniejących, takich praw powszechnych. Niektóre z nich odnoszą się do wszystkich rodzajów sztuki (a więc i do literatury, muzyki, choreografii...), inne są prawami, które rządzą w ograniczonej domenie sztuk plastycznych.

1. „Prawo całości” orzeka o konieczności podporządkowania szczegółów ogólnej koncepcji dzieła. Szczegół nie może „wyrwać się” z organicznej budowy przedmiotu sztuki, nie może narzucać się naszej uwadze kosztem wyrazu ogólnej kompozycji. Dzieło może być wykończony najbardziej drobiazgowo, a przecież działać odbiorczo jak uderzająca armia, w której każdy żołnierz słucha jednego rozkazu, jest wyszkolony według tego samego regulaminu i, będąc niezależną indywidualnością, świadomie, w myśl dyscypliny wewnętrznej, podporządkowuje się wodzowi. Przykład: portrety Holbeina, na których malarz wypracował poszczególne nitki w tkaninie, a które działają jak potężne syntezy barwne.

2. „Prawo tworzywa” głosi konieczność pokory artysty względem nakazów materiału, z którego dzieło powstaje. Inaczej musi być pomyślana bryła kuta w twardej granicie, inaczej w kruchym marmurze, inaczej cięta w drzewie, inaczej lepiona w glinie, inaczej odlewana w brązie. Obraz malowany olejno winien tkwić w prawkach tego tłustego wątku i różnić się będzie w koncepcji formalnej od wodnistej akwareli lub sypkiego pastelu. Naśladowanie jednej techniki za pomocą innej jest zawsze poronieniem w sztuce, aktem fałszu, który jest zaprzeczeniem istotnej twórczości. W epokach degeneracji występują popisy superwirtuozji, widzimy eksperymenty gwałcące materiał, eksperymenty, które zdają się krzyczeć do nas: „patrzcie, na przekór największym trudnościom, potrafiłem to i tym zrobić!” Ulegają tej chorobie często nawet genialne talenty, jak to było np. z Berninim. W rzeźbie jego „Apollo i Dafne” w willi Borghese, w Rzymie, publiczność zachwyca się listkami drzewa bobkowego, które są wykute w marmurze z nieprześcignionym naturalizmem. Widz jest zdumiony, że kruchy marmur wytrzymał taki eksperyment. Otóż podziw ten, nie ubliżając ogromnemu talentowi Berniniego, nie odnosi się do sztuki, ale do sztuczki. Dzieło to jest przykładem niewłaściwego użycia materiału i dla wyrobionego widza jest przykre. Z prawem materiału najściślej wiąże się „prawo narzędzia”, które głosi, że musi być ono użyte zgodnie ze swoją naturą. Ślad konsekwentnego użycia właściwego narzędzia we właściwym materiale jest jedną z cech tęgich dzieł plastyki. Błacha, kuta młotkiem, z radością dla wzroku i dotknięcia odbiorcy, nosi na sobie ślady uderzeń młotka, a sztuczne ich wygładzanie wyjaławia smak dzieła.

3. „Prawo transpozycji” jest wyrazem tezy, że udane dzieło nigdy nie jest imitacją natury, ale nawet w skrajnych wypadkach naturalizmu – jej twórczą interpretacją. Już drugie wspomniane tu prawo, konieczność poddawania się nakazom tworzywa, determinuje słuszność wyżej sformułowanej tezy. Wielu artystów, w okresach największego rozkwitu sztuki, wierzyło, że oni tylko wiernie odtwarzali

naturę w swych dziełach. Otóż nie ma wypadku, aby w dziele naprawdę wielkim zachodziło „odtworzenie”, równające się wytworzeniu złudzenia, że mamy przed sobą nie twór sztuki, ale właśnie natury. Imitacjonizm znajdujemy tylko w gabine- tach figur woskowych, albo w panoramach – ale one, spełniając ilustracyjno-dy- daktyczną, często pożyteczną, rolę – nic z prawdziwą sztuką nie mają wspólnego. Ciekawe, że prawo transpozycji jest powszechnie rozumiane w zakresie muzyki, a tak rzadko w zakresie plastyki. Cóż byśmy pomyśleli o pianiście, który by usiadł przy fortepianie i uderzając w klawisze, dałby nam wierne złudzenie dźwięku dzwo- nów lub śpiewu słowika? Bilibyśmy mu brawo i odesłali do... cyrku. Ale jakże często słyszymy w formie pochwały, że „te kwiaty jak żywe wychodzą z ram”, a „to jabłko jest tak świetnie namalowane, że można je wziąć do ręki...” Na czym polega twór- czy naturalistyczny realizm niech świadczą dzieła Vermeera van Delft: warto stanąć przed jego obrazami w National Gallery, a potem wyobrazić sobie, jakby te wnętrza, przedstawione na obrazach, wyglądały, gdyby nie były namalowane, lecz były odbi- ciami w lustrze. Mały wysiłek wyobraźni, oparty na doświadczeniu codziennym (bo co dzień przecież widzimy wnętrza w lustrze) wykaże nam różnicę między twórczą, realistyczną interpretacją, będącą jedną z podstaw widzenia artystycznego, a imita- cjonizmem. W myśl prawa transpozycji, śmiertelnymi grzechami są np. próby wy- wołania złudzeń ornamentyki rzeźbiarsko-architektonicznej środkami malarskimi, lub udawanie przestrzeni na ścianie za pomocą ludzko namalowanej perspektywy. A taki śmiertelny grzech popełnił nawet Rafael ze swymi uczniami w willi Farnesina w Rzymie!

4. „Prawo wielkich mas” naucza nas, że w dziele sztuki, podobnie jak w stra- tegii, wielkie zespoły części, składających się na uderzenie, nie powinny rozdrabniać się na drobne „szpilkowate” ukłucia szczegółików. Intuicja odbiorcza od razu oceni, co to są „duże masy” w proporcji do danego dzieła. Spójrzcie na kreacje Michała Anioła; oto przykłady działania wielkimi częściowymi masami w ramach całości. Mojżesz! Niedokończone posągi jeńców z Akademii Florenckiej!

5. „Prawo energii” stwierdza, że w dziele sztuki wahanie się, niezdecydowanie akcentu, wątpliwość koncepcji jest na przeciwnym krańcu pewnej, twardo określonej decyzji, bez której nie ma udanej realizacji. Cóż za analogia – znowu ze strategią, a jeszcze szerzej z prawami życia! Błędem w rozumieniu tego prawa byłoby identyfi- kowanie brutalności z siłą decyzji (znowu, jak w życiu!), lub słabości z subtelnością. Dzieła Watteau lub Chardina są przecież przykładem energii i decyzji w ramach naj- głębszej subtelności twórczej.

6. „Prawo rytmu”, odpowiednik powtarzającego się następstwa stanów w przyrodzie (dnia i nocy, bicia serca, oddechu...), ucieleśnia się w udanym dziele uporządkowanym rozłożeniem, podobnych, a przecież indywidualnie różnych ele- mentów powierzchni, krzywizn, akcentów barwnych. Jest ono realizowaniem tezy „jedności w różnorodności”.

7. „Prawo proporcji” odpowiada tajemniczemu faktowi, że pewne układy mas, przeciwstawione sobie w znaczeniu ilościowym, natura człowieka przyjmuje jako „przyjemne”, inne jako „przykre”. Takim „przyjemnym” układem apercpcyjnym jest układ oparty na regule „złotego podziału”: całość ma się do większej części jak większa część do mniejszej. Głębsze badania wykazały, że prawo to, najczęściej pod- świadomie, znajduje swoją chwałę w realizacjach twórczych wszystkich, dotąd po- znanych, kultur plastycznych świata. Prawo „wielkich mas” jest w ścisłym związku z „prawem proporcji” właśnie.

8. „Prawo ekonomii” mówi nam, że w sztuce to samo działanie, osiągnięte mniejszą ilością pokazanych środków – jest tym samym wartościowsze. Przeciwno prawu ekonomii grzeszą z reguły początkujący artyści, niechący zrezygnować nawet ze świetnego akcentu na rzecz całości, która winna być jak najbardziej zwięzła, bez straty dobitności wyrazu. To prawo tłumaczy, dlaczego rysunek, świetnie oddający charakter modelu, traci swą siłę, gdy do niego dodamy szereg szczegółów które zdawałoby się nic temu charakterowi ująć nie mogą. W sztuce element niekonieczny – to element destrukcyjny!

9. „Prawo kontrastu”, jedno z najogólniejszych i najważniejszych, spełnia taką rolę, jak punkt oparcia w mechanice. „Wielkie” i „małe”, „jaskrawe” i „łagodne”, „gwałtowne” i „spokojne” – to terminy, o których istnieniu przesądza kontrast. Całe malarstwo jest zbudowane na idei kontrastu tonów dopełniających (np. czerwony – zieleń, żółty – fiolet, niebieski – pomarańczowy, i ogólnej równowagi kontrastowych tonów „zimnych” i „ciepłych”. Realizacja prawa kontrastu przeciwstawia się dokonaniom, określonym jako „nudne”, „mdłe”, „monotonne”.

10. „Prawo jednolitości” albo „stylu” nakazuje, aby elementy dzieła należały do tej samej rodziny. Nie jest rzeczą łatwą określić analitycznie, na czym ten „związek rodzinny” polega, ale intuicja prawie bez pudła pozwala nam wykrywać takie „bękartie” elementy, niepoddające się charakterowi całości.

11. „Prawo inwencji” głosi, że forma twórcza musi być formą nową, niebędącą plagiatem form stworzonych poprzednio. Prawo inwencji można by nazwać „prawem zdziwienia”. Powiedział ktoś, że w dobrym wierszu słowa leżą obok siebie, jakby się dziwiąc własnemu sąsiedztwu. – w każdym prawdziwym dziele sztuki poszczególne jego elementy sąsiedzkie tak samo „dziwią się” swojej wzajemnej obecności, a my radujemy się, że właśnie takie niespodziewane sąsiedztwo nastąpiło... Prawo inwencji jest prawem oryginalności.

Poza wyżej wymienionymi, i innymi najbardziej ogólnymi prawami sztuki, istnieją równie niezmiennie prawa, właściwe tylko określonym dziedzinom twórczości. Takim prawem w malarstwie jest np. „prawo płaszczyzny”. Obraz nie może stwarzać wrażenia, że powierzchnia, na której leży jest pofałdowana, że jest „dziurawa”. Malarze nazywają to prawo konieczną płaskością obrazu, ale nie trzeba sądzić, że ta płaskość jest w sprzeczności z koncepcją przestrzennej wizji malarskiej, typową dla poszukiwań europejskich (patrz moje artykuły o polskiej sztuce ludowej i „Paweł Cézanne” w numerach „Życia” z dn. 11.12.49 i 22.1.50). Również w moim artykule o Cézanne’ie pisałem o innym prawie powszechnym malarstwa, które nazwiemy prawem „prymatu koloru”.

Nic bardziej błędnego jak urojenie sobie, że poznanie praw wyżej wymienionych, powszechnie obowiązujących w sztuce, daje nam narzędzie niezawodne do klasyfikowania i wartościowania dzieł sztuki. To tak, jakby ktoś twierdził, że w chirurgii używane są takie a takie narzędzia, a nawet przeczytał o sposobie ich użycia i był pewien wobec tego, że jest zdolny do wykonania operacji.

Poza tym prawa tu wymienione nie wyczerpują nawet małej części ogromu zagadnień, które wiążą się z problemem wartościowania w sztuce.

Czyż mała broszurka, choćby prawdziwie informująca, może dać wybierającemu się w podróż po dziewiczym kontynencie wyczerpujące wskazówki o trudnościach takiej podróży i o charakterze kraju puszcz i bezdroży, które zwiedzać będzie?

„Życie” 1950 nr 8 (139)

JAK OCENIAĆ DZIEŁA SZTUKI

Po oddaniu do druku artykułu o *Kryteriach wartości w sztuce* uświadomiłem sobie nagle, że wszystko, co tam było napisane, może prowadzić do zasadniczych nieporozumień; ktoś, kto nie zajmował się głębiej fenomenem działalności człowieka, fenomenem któremu na imię „Sztuka” — gotów wywnioskować z nieporadności mego pióra, że wartościowanie przejawów tego fenomenu sprowadza się do kilku racjonalistycznych formuł. I nie tylko racjonalistycznych, wystarczy przegłębłą prawa kształtowania plastycznego, wymienione przeze mnie w tamtym artykule, aby stwierdzić, że wszystkie one mają charakter czysto formalny. Czyż nie można stąd wnioskować, że wartość dzieła sztuki, a plastycznego w szczególności, sprowadza się do mniej lub więcej udanej formy i nic ponadto? Wydaje się nam przecie, że sztuka obrazuje najdoskonalej całą osobowość twórcy-człowieka, że jest ona materializacją prądów duchowych, wierzeń, konfliktów, upadków i wzlotów, które dają wyraz charakterowi epoki, środowiska i jednostki. Jakże więc analiza dzieła, oparta tylko na badaniach jego formy, może przesądzać bez reszty o jego wartości?

Oto mamy przed sobą obraz przedstawiający „Ukrzyżowanie Chrystusa”. W pierwszej chwili nie potrafilibyśmy określić potencjału jego wartości artystycznej i szukamy pomocniczych narzędzi oceny w kryteriach wartości, które wymieniamy wspomniany artykuł w „Życiu”. Przypuśćmy, że obraz omawiany wszystkim tym kryteriom uczynił zadość. Czy z tego wynika, że jest on wielkim dokonaniem w sztuce religijnej, albo szerzej: w ogóle w sztuce? Na pierwsze z tych dwóch pytań od razu potrafimy odpowiedzieć przecząco: — Przymiotnik „religijna” wyodrębnia z olbrzymiej domeny zjawisk, określonych słowem „Sztuka”, tylko te spośród nich, które tematem i tendencją dają bezpośredni wyraz religijnym uczuciom człowieka. Kryteria czysto formalne nie mogą więc przesądzać o należeniu danego dzieła do dziedziny sztuki religijnej. Natomiast te same kryteria formalne mogą przesądzać o nienależeniu danego dzieła do sztuki w ogóle, a więc i do religijnej w szczególności. Wszystkie bowiem kryteria, które wymieniam w poprzednim artykule, mają charakter kryteriów „koniecznych”, ale „niedostatecznych”. Można, opierając się na nich (i umiając się nimi posługiwać!), stwierdzić, że jakieś dzieło do sztuki nie należy. Dzieło, które wszystkie te kryteria spełnia, może jednak dziełem sztuki nie być! Na przykład, opierając się na kryterium „transpozycji”, nakazującym, aby dzieło sztuki było transpozycją rzeczywistości, a nie jej martwym naśladownictwem, stwierdzamy, że figury woskowe świętych, które spotykaliśmy w kościołach neapolitańskich, ubrane w prawdziwe szaty, pomalowane na „naturalne” kolory i dające złudzenie żywych, lub umarłych, ludzi — nie są dziełami sztuki, podobnie jak nie są nimi figury z londyńskiego panopticum pani Tussaud. Łatwiej jest więc orzec, że rozpatrywany przedmiot nie jest dziełem sztuki, niż stwierdzić, że nim jest. Podobnie, lekarz bez wahania orzeknie, że pacjent jest chory, bo ma gorączkę lub bóle, lub osłabienie serca. Orzeczenie o zdrowiu, na podstawie braków zewnętrznych objawów choroby, może być najzupełniej mylne.

I jeszcze dalej. Podobnie jak mądry egzaminator przyzna świadectwo dojrzałości abiturientowi, który oblał z matematyki, a wykazuje wyjątkowe zdolności w humanistyce — zdarzają się dzieła sztuki, które nie wytrzymują dyscypliny któregoś spośród zasadniczych kryteriów — a jednak, dzięki wyjątkowemu potencjałowi doskonałości w myśl innych — zdają egzamin wartości artystycznej. Na przykład „Bitwa pod

Grunwaldem" Matejki otrzyma na pewno „niedostatecznie” na egzaminie z punktu widzenia „kryterium całości”, głoszącego o konieczności podporządkowania szczegółów ogólnej koncepcji dzieła, i takiz stopień z punktu widzenia „kryterium prymatu koloru” w malarstwie! A jednak dzięki zupełnie wyjątkowej potędze decyzji realizacyjnej i świeżości inwencji (oryginalności) — zdaje egzamin jako arcydzieło plastyczne (rysunkowe! mimo że nie jest arcydziełem czysto malarskim!). Przecież nawet Michał Anioł, w którego żyłach płynęła przede wszystkim krew rzeźbiarza, w plafonie Sykstyny, jednym z najświetniejszych dzieł plastyki, jakie znają dzieje sztuki, uchyla zasadniczemu kryterium, jakim jest „kryterium transpozycji”, wprowadzając imitacyjne elementy rzeźbiarsko-architektoniczne w swoich malowidłach! w twórczości geniuszów często zdarzają się wynaturzenia, dostatecznie okupione w myśl pozostałych kryteriów doskonałości. Czyż miałem, wobec powyższego, prawo do nazwania omawianych kryteriów „absolutnymi”? Otóż epitet „absolutne” usprawiedliwia się po pierwsze, faktem, że wszystkie te kryteria obowiązują w każdej epoce, w każdej kulturze i w każdej szerokości geograficznej. A po drugie, że odchylenie się od nich pociąga za sobą niechybnie obniżenie wartości dzieła sztuki, chociaż niekoniecznie jej przekreślenie¹¹.

Następnie: jak pogodzić rzekomo bezwzględny charakter kryteriów formalnych w plastyce z niedającym się zaprzeczyć faktem, że dzieło i osobowość twórcy bywają tak różnie oceniane w różnych epokach kultury ludzkiej? Przecież Rafael Mengs (nie Santi!), Greuze, Delaroche, w dzisiejszym pojęciu postaci drugorzędne sztuki, byli uważani w swoim czasie za geniuszy; i na odwrót: El Greca lub Cézanne’a tak krzywdząco nie doceniano za życia; a na przykład wielkość Rafaela uznawana powszechnie zarówno przez współczesnych jak i w czasach dzisiejszych, ulegała kilkadziesiąt lat temu tendencjom raczej niwelującym. — Wydaje mi się, że zjawisko to nie jest dowodem niedoskonałości lub względności sformułowanych kryteriów, a raczej trudności wypracowania metod dla ich stosowania. Znowu, tak jak z narzędziami chirurga: mogą być świetne, ale możliwość operacji wymaga od operatora szkolenia latami, a i szkoły bywają różnego poziomu...

Bezwzględna ocena wartości dzieła sztuki winna być rozpatrywana jako granica ciągu przybliżeń naszych ocen, granica, do której dążą one z biegiem czasu. Matematyk wie, że granica taka, mimo realności jej istnienia, nie musi nadawać się do definicji. Co więcej, nie wynika z istnienia takiej granicy, że różnica między wyrazami (w tym wypadku między naszymi ocenami), składającymi się na ciąg, ma konieczność maleć, gdy tylko rozpatrujemy czas późniejszy! Może się na przykład zdarzyć, że za kilkadziesiąt lat oceny, które spotkają dzieło Rafaela, będą się mocniej jeszcze różniły, niż to miało miejsce kilkadziesiąt lat temu. Ale jest rzeczą pewną, że gdy czas dzielący nas od danego czynu twórczego będzie dostatecznie duży, różnice w ocenach tego czynu staną się dostatecznie małe! Czyż istnieją już dziś istotne wahania w ocenie wartości artystycznej na przykład *Iliady* albo marmurów Partenonu, albo rzeźb egipskich? Niwelowanie się różnic ocen jest zdeterminowane przez istnienie kryteriów bezwzględnych, fakt wahania — przez trudność ich wykrywania i stosowania.

Jedno z zasadniczych nieporozumień w ocenie dzieła sztuki leży w mętym pojmowaniu terminów „forma” i „treść” oraz w ustalaniu ich wzajemnego stosunku.

¹¹ Nikt chyba nie wątpi w absolutną prawdziwość tezy, że posiadanie obu rąk jest koniecznym warunkiem pełnej sprawności człowieka. A jednak wiemy, że mogą być ludzie tylko z jedną ręką, którzy dzięki wyjątkowej woli i energii potrafią prześcignąć w pracy (i to wymagającej rąk!) ludzi normalnie dwuręcznych.

Na przykład walka o „formę” dzieła sztuki bywa często utożsamiana z oporami tworzywa i narzędzia, a zwycięstwo nad „formą” jest uważane za identyczne z wirtuozerią w operowaniu środkami technicznymi. Treść, szczególnie w dziełach plastyki, laicy utożsamiają z tematem i z emocją, którą temat w nich wywołał. Otóż w dziele plastycznym „forma” jest koncepcją praw, którymi, w znaczeniu wizualnym, rządzi się nowy świat, budowany przez artystę w dziele sztuki: główną „treścią” jest osobowość twórcy, głębiej uwidoczniająca się w „formie”, jak duchowy stan człowieka w jego twarzy. Tematem lub motywem jest przedmiot uwidoczniony w dziele.

Oto przykład: „Krzeseł” Van Gogha. Temat — jak tytuł obrazu — krzesło właśnie, prymitywne krzesło kuchenne z odrobiną tabaki w skrawku papieru na nim położonej... Treść — mistyczna tęsknota Van Gogha, ewokująca tajemnicę bytu w barwach i zygzakach („Pochwała Pana Boga!” wykrzyknęła przy mnie pewna pani, widząc ten obraz po raz pierwszy). Forma: masy farb, rozłożone z nieomylnym wyczuciem sensu płaszczyzny, kontrasty niespodziewane a proste, rusztowanie smug konturowych, powstających przez zetknięcie płatów koloru; faktura gęsta, różnolita a zwarta.

Myślę, że ten przykład lepiej niż wszystkie rozważania teoretyczne unaoczniam, jak nierozzerwalny związek zachodzi między „treścią” duchową a „formą” obrazu. I często to, co skłonni jesteśmy uważać za „formę” w obrazie lub rzeźbie, jest najdobitniejszym wyrazem jego treści.

Jeżeli chodzi o role tematu — cytuję słowa Matisse’a (podaję je według artykułu *Notatki francuskie* z numeru 5/136 „Życia”, s. 7): „Nie motyw stanowi o wartości natchnienia, lecz człowiek. Praca to wzniesienie ducha. W dziedzinie sztuki chodzi o dźwignięcie ludzi na wyższy poziom, by mogli się pogodzić z życiem. Nie ma dwóch sposobów pracy, tylko jeden; pracując rzetelnie, by oddać to, co się czuje, pracujesz religijnie, z poszanowaniem ludzi, do których się zwracasz...”.

Pisząc swój artykuł *Sztuka współczesna a konflikt epoki* w świątecznym numerze „Życia” nie wiedziałem, że jedną z moich tez: konieczność związania sztuki kościelnej z ideami współczesnej twórczości myśli plastycznej — już potwierdza życie. Henri Matisse dekoruje kaplicę dominikańską w Vence (koło Nicei, por. te same *Notatki francuskie*). I jestem przekonany, że w dekoracji Matisse’a treść narracyjna tak organicznie będzie się wiązała z treścią formalną, z grą koloru i arabskimi liniami, jak w śpiewie gregoriańskim układy dźwiękowo-muzyczne wiążą się ze słowami.

Ale odbiegamy od tematu.

Kryteria „konieczne” w sztuce dadzą się sformułować i taką właśnie próbę ich sformułowania zawierał poprzedni mój artykuł. Kryteriów „dostatecznych” bodaj nikt nie potrafił dotąd sformułować w sposób zadowalający. To chyba najtrudniejszy dział aksjologii. A jednak wierzymy, że sprzęgnięte z sobą, wypracowana myśl i intuicja człowieka, są w stanie oceniać obiektywną wartość dzieła sztuki tym ostrzej, im dalsza perspektywa czasu dzieli obserwatora od krytykowanego dzieła.

„Życie” 1950 nr 9 (140)

KILKA OGÓLNIKÓW O TREŚCI I FORMIE W SZTUCE

Nie wiadomo: czy częściej czytamy i słuchamy dyskusji (na wszystkich szczeblach) o stosunku „Treści” i „Formy” w sztuce, czy też stwierdzamy doskonałą mętność w pojmowaniu tych pojęć i ich wzajemnego stosunku.

Przyjaciel mój, dr W.F., pisze w przewodniku dla pielgrzymów do Rzymu (*Rzym umocnieniem naszym*)¹² o Kaplicy Sykstyńskiej: „jesteśmy w kaplicy jedynej na kuli ziemskiej; nie tyle ze względu na artyzm zwłaszcza arcydzieł genialnego Michała Anioła, ile raczej ze względu na genialny skrót nie tylko dziejów ludzkich, ale i dziejów kuli ziemskiej”.

Przypuśćmy: sceny z plafonu i z ołtarzowej ściany Sykstyny, na tematy zadane, i te same, które tam są uwidocznione, od stworzenia świata do Sądu Ostatecznego, wykonał je nie Michał Anioł, ale jakiś podrzędny malarz z XVI wieku, np. Vasari. Czy Sykstyna byłaby wtedy kaplicą „jedyną na kuli ziemskiej przez genialny skrót dziejów”, sformułowany na jej murach? – Zapewniam, że istnieją setki świątyń na kuli ziemskiej, gdzie te same tematy sykstyńskich fresków zostały podane w równie doskonale przemyślanej kolejności i o których nikt nie wspomina, bo nie rozpromienił ich geniusz formy twórczej. Zresztą tematyka Sykstyny nie jest rewelacją pierwowzrődową. Takim źródłem pierwotnym i istotnie jedynym nieprześcignionym i nieporównywalnym jest Pismo Święte. Sykstyna jest „jedyną na kuli ziemskiej” właśnie dzięki tylko (a nie „nie tyle”) tytanicznemu geniuszowi Michała Anioła, który, tematom uwidoczniomym gdzie indziej tysiące razy, dał formę nieprześcignoną, formę na własną miarę. Teza tak oczywista, że doprawdy – mówienie o niej jest krępujące; w sztuce temat niezwiązany z twórczą formą, jest niczym.

Natomiast, nie tak prosta jest odpowiedź na pytanie, czy może być zdeterminowane prawdziwe dzieło sztuki przez formę pozbawioną „tematu”. Człowiek, jako tako wyrobiony filozoficznie, uśmiechnie się przed wszystkim z politowaniem nad niepoprawnością powyższego zdania; bo czyż można mówić o istnieniu „formy” bez przedmiotu, a skoro mówienie o formie implikuje istnienie przedmiotu, do którego ona się odnosi, już sam ten przedmiot jest „tematem”.

Naturalnie „temat” rozumiemy w naszym nieścisłym formułowaniu (a ścisłym nie może ono być bez precyzyjnego ustalenia omawianych terminów, na co nie staje nam ani miejsca, ani przygotowania...) jako treść narracyjno-aneddotyczną. Otóż typowym przekonaniem, zakorzenionym w pojęciach ludzi nieobeznanych ze zjawiskami sztuki, jest wiara, że istnieje hierarchia takich tematów narracyjno-aneddotycznych, która ma swoje odbicie w hierarchii dzieł sztuki, wyrażających te tematy... Nie tylko akademicy od XVII do XIX wieku wierzyli, że malarstwo historyczne lub religijne jest wyższą klasą od malarstwa martwych natur. Jest to błąd, który demaskuje metoda empiryczna, oparta na bezpośrednim obcowaniu z dziełami sztuki. Klasycznym przykładem jest na przykład sławne „Krzesło” Van Gogha z londyńskiej Tate Gallery, o ubóstwie tematu narracyjno-aneddotycznego, zaiste trudnym do prześcignięcia. Krzesło kuchenne... Na nim kawałek zmiętego papieru ze szczyptą tabaki... Mnie ten obraz pobudza do modlitwy, każe kontemplować cud istnienia, jest objawieniem szczęścia z daru wzroku i stwierdzeniem związku między tym darem właśnie a innym: darem myśli. Podobnie, jak i wszystkie dzieła Cézanne’a: najpotężniejsze przykłady nikłości tematu aneddotycznego w plastyce wobec bezmiernych treści duszy ludzkiej, materializujących się w ujęciach oczu i przetworach myśli.

Na „czyzy formalizm” „sztuki burżuazyjnej”, który rzekomo zakorzenił się na Zachodzie, piorunują z jednej strony bolszewicy (wystarczy przeczytać pierwszy z brzegu artykuł w pismach reżymowych na tematy sztuki), z drugiej – liczni publicyści i odbiorcy sztuki we Francji, Włoszech, Anglii, nawet w Ameryce. Ale najja-skrawsze i najgroźniejsze poplątanie pojęć zasadniczych „Treść” i „Forma” notujemy

¹² *Rzym umocnieniem naszym*, Londyn 1950, Veritas Foundation Press, 54 s., [8] tabl.

w twórczości wielu plastyków (z nieprawdziwego zdarzenia), którzy chwytły i ekstrawagancje techniczno-wirtuozyjne biorą za ewokację „nowej treści”.

Oto kilka tez porządkujących:

W sztuce nie ma hierarchii tematów, nie znaczy, że malarz malujący bitwę Aleksandra Macedońskiego z Persami wybrał temat hierarchicznie wyższy (i trudniejszy!) od malarza, który namalował liść akantu i dwa kamienie na polu tej bitwy. Wszystko zależy od tego „jak”, a nie od tego „co”. Nieprawdą jest nawet, że obrazy równie doskonale w treściach twórczych mają różną hierarchię, jeżeli jeden przedstawia bitwę, a drugi) jabłko i serwetę. Arcydzieło Delacroix „Krzyżowiec w Konstantynopolu” — nie jest wyższe w hierarchii sztuki od arcydzieła Cézanne’a „Jabłko w koszu”. Jeden i drugi obraz, poza zewnętrzną tematyką określoną tytułem, mają tematykę wewnętrzną, zasadniczą, o tej samej hierarchii: duszę twórcy, metafizyczną konieczność wykrywania tajemnicy widzialnego świata, własne stwarzanie jego surogatu. Stwierdzenie, że nie ma hierarchii tematu w ocenie dzieł wielkich twórców, nie jest twierdzeniem, że wybór tematu dla ich charakterystyki jest obojętny. Jest rzeczą właściwą dla tematu Michałowskiego, że malował konie i byłby on innym twórcą, gdyby malował na przykład tylko zachody słońca lub abstrakcyjne arabeski; ale o klasie twórcy zawsze stanowi tylko „jak” opowiada on o temacie przez siebie wybranym, a nie jaki temat wybrał.

„Temat” dzieła sztuki to nie to samo, co jego „treść”. Ta ostatnia wiąże się najściślej z całą osobowością twórcy. Jeżeli pismo, jak twierdzą grafologowie, obejmuje ukryte dyspozycje i wypracowania człowieka, o ileż w pełniejszej i głębszej relacji do potencjału wewnętrznego twórcy jest jego sztuka.

Jest właściwie tylko jeden istotny temat w sztuce: opowieść o „Ja” artysty, choćby on najskromniej chciał to „Ja” ukryć. Istotna treść dzieła pokrywa się z zakresem tego „Ja” w znaczeniu dyspozycyjnym i w znaczeniu wypracowania, które „w poświętej serca ludzkiego ciemnicy” zostało dokonane.

Dzieło nigdy twórcy swego nie przerasta; to tylko frazes piękny: „on przeszedł siebie w tym dziele”; natomiast zawsze, choć w różnym stopniu, jest prawdą: „w dziele swoim nie dorósł on do siebie”. Najmniejsza różnica między własnym zakresem twórcy a realizacją w dziele sztuki — jest najwyższym celem osiągalnym.

Dla uporządkowania faktów, związanych z przejawami sztuki współczesnej, należy wyłączyć z jej obrazu wszystkie poronienia, które niewyrobiony odbiorca traktuje na równi z dziełami Bonnard, Matisse’a, Picassa, Rouaulta, dziełami, które stwierdzają, że wielka forma sztuki współczesnej, gotowa dać godny wyraz najgłębszym treściom duszy dzisiejszej, istnieje.

I chodzi tylko o to, aby te treści istniały. Gdy będą — nie jest konieczne, aby tematami „dobranymi” do idei głosiły jej chwałę... Van Gogh modlił się, malując krzesło...

Trawersując zdanie Mickiewicza: „o ile rozszerzycie dusze wasze — o tyle rozszerzycie granice (sztuki waszej)”.

„Życie” 1950 nr 21-22 (152-153)

SOCJALISTYCZNY REALIZM

W tej chwili skończyłem czytać kilkanaście artykułów z prasy reżymowej z okazji „Pierwszej ogólnopolskiej wystawy plastyki”, która się odbyła wiosną tego roku w Warszawie. Wypowiedzi i wywiady profesorów Weissa, Jarockiego, Pronaszki, ar-

tysty malarza Vlastimila Hofmana, byłego dyrektora Instytutu Propagandy i Sztuki w Warszawie i docenta historii sztuki – Juliusza Starzyńskiego; znanego z polemiki z Melchiorzem Wańkowiczem na łamach paryskiej „Kultury” – Zbigniewa Florczaka, który, jak dowiadujemy się od niego samego, tym razem na łamach komunistycznej „Nowej Kultury” pełni funkcję „instruktora” młodych historyków sztuki na tej wystawie; Konrada Winklera i innych.

Wielu spośród tych ludzi znałem osobiście, trzech było moimi profesorami; przypominam sobie rozmowę, którą przeprowadzałem w roku 1939 w okresie organizowania mojej zbiorowej wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki z jego dyrektorem, Juliuszem Starzyńskim... Nie do wiary! A raczej byłoby nie do wiary, gdyby fakty bezprzykładnego sponiewierania godności osobistej człowieka, jakich byliśmy świadkami w ostatnim dziesięcioleciu nie pozbawiły nas możliwości zdumiewania się nad jakimkolwiek oportunistycznym i myślowym. Otóż jak kończy swój artykuł przedwojenny docent Uniwersytetu Warszawskiego, historyk sztuki (*Plastyka w walce o nową treść*, „Nowa Kultura” z 7 maja 1950 r.): „Rezultaty wystawy stwierdziły niemalże zupełną nieprzydatność środków artystycznych postimpresjonizmu i koloryzmu, który – jak najściślej związany z treścią ideologiczną schyłkowej epoki kultury burżuazyjnej – z nieubłaganą koniecznością sprowadza hołdujących mu artystów na tory drobnomieszczańskiego, naturalistycznego widzenia”.

Biedny Cézanne, biedny Bonnard, Matisse i komunista Picasso, służki koloryzmu i drobnomieszczańskiego widzenia! i cóż za podniosły obraz nawrócenia byłego dyrektora IPS-u, zaiste *plus catholique que le pape* w apostołowaniu tegoż „koloryzmu” w sztuce polskiej przed rokiem 1939!

W dodatku, aby podkreślić jeszcze doskonalej prawowierność w służbie „realizmu socjalistycznego” (termin użyty kilkanaście razy w artykule), ostatnie zdanie artykułu jest cytatem tak nieomylnego autorytetu w sprawach sztuki, jak towarzysz Żdanow; no i oczywiście, nie omieszkał też ortodoksyjny uczony powołać się gdzie należy na Marksa i Engelsa – „wskazane przez klasyków marksizmu niebezpieczeństwa i skrajności, bardzo istotne, jeżeli chodzi o traktowanie portretu (sic!)”, są punktem wyjścia metody badawczej prof. Starzyńskiego.

A profesor Weiss, najzażartszy przed wojną wróg literackości w malarstwie, pisze w wywiadzie zatytułowanym *Nowa epoka nie pozwala mi się zestarzeć* o swoim obrazie, „Manifest”:

„Manifest’ – to światło przebijające ciemność. Środkami malarskimi, wprowadzeniem światłocienia starałem się wyrazić wejście nowej idei w życie. Odczytywany przez jednego z robotników manifest jest najjaśniejszy, najbielszy, reszta obrazu utrzymana w tonach ciemniejszych. Kilku robotników, zasłuchanych w odczytywane słowa, obrazuje promieniowanie idei. Ten pośrodku, młody robotnik, trzymający sztandar – to przodownik ruchu: na jego twarzy widnieje siła, zdecydowanie, wola czynu. Nie widać ich jeszcze na twarzy stojącego obok robotnika, ten waha się, jeszcze nie zupełnie rozumie to, co nadchodzi. Ale to nowe, wyrażone światłem, rozproszy ciemności – bo taka jest istota światła”.

Czytelniku, jeżeli nie jesteś spoufalcony z malarstwem, zapytaj poważnego znawcę plastyki, co znaczą takie słowa w ustach malarza...

Profesor Jarocki, zapytany, jak zapatruje się na hasło „tak aktualnego dziś realizmu socjalistycznego” w sztuce, odpowiada: „Bardzo po prostu: uważam, że malarz musi się opierać na tym, co widzi, a więc być realistą”.

A więc według zdania profesora, jeżeli ktoś nie jest realistą, nie jest malarzem, tak? Prawda, jak to brzmi głęboko, rewelacyjnie i niejednostronnie w ustach profesora Akademii...

Wszystkie powyżej zacytowane wypowiedzi są tak oczywistymi wypryskami oportunistów, płynącego ze strachu, aby nie przestać być „błagonadziejnym”, że na poważną polemikę nie zasługują, ale, na przykład, artykuł ministra Sokorskiego *Droga socjalistycznej rewolucji w plastyce* („Trybuna Ludu” z 16 kwietnia 1950 r.) jest wypowiedzią inteligentną i zasługuje na wykazanie zasadniczych błędów wpływających z fałszywej zasady. Mówi min. p. Sokorski: „Sztuka rodząca się z tej ogromnie pasji twórczej człowieka, z jego wiary w ludzkość i sprawiedliwość społeczną, nie może być w żadnym wypadku sztuką marginesowych przeżyć, kontemplacji formy, chłodnych spekulacji warsztatowych, przerafinowania estetycznego, maskującego pustkę zarówno ideową jak i artystyczną twórców odchodzącej epoki”.

Przeczytaj to zdanie „laiku plastyczny”, należący do olbrzymiej większości inteligencji Zachodu, zapomnij, kto to zdanie wypowiedział, licz się tylko z jego merytoryczną treścią i odpowiedz, czy zdanie to nie jest zasadniczo zgodne z twoim poglądem na „kryzys sztuki współczesnej”. Dostatecznie często miałem okazję polemizowania na ten temat z tzw. przeciętnym widzem, aby nie wiedzieć, że on na pewno, w głębi duszy, tezie Sokorskiego — przykłaśnie. Bo z wypowiedzią tą jest jak z herezją: operuje chwytami sympatycznymi dla oportunistów ludzkiego, apeluje do najpopularniejszej zawsze zasady: równania w dół, opiera się na, zdawałoby się, najsłuszniejszych zasadach, zgodnych ze „zdrowym rozsądkiem”, świadomie lub nieświadomie zapominając, że w sztuce, jak w religii istnieją prawa i prawdy ponad racjonalne. Cała potężna sztuka nowoczesna Zachodu, sztuka Cézanne’a, Van Gogha, Gauguina, Bonnard, Matisse’a, Rouaulta, Picassa (świadomie ograniczam się do malarzy), jest oparta na wierze, że duch twórczy artysty, przeniknięty zachwytem nad światem zewnętrznym, ma prawo i musi poszukiwać syntez wizualnych, które przedtem przez człowieka dokonane nie zostały i, z natury rzeczy, nie dadzą się łatwo przyswajać każdemu leniuchowi myśli i wzroku. Nic bardziej błędnego, że to sztuka oparta na „kwietyzmie”, na pięknoduchostwie, na lubowaniu się własnymi dziwotworami w zamkniętym gronie wtajemniczonych magów, że to sztuka „arystokratyczna”, w odróżnieniu od „demokratycznej”, której nadał wyraz „realizm socjalistyczny”.

Prawdziwie pojęta demokracja opiera się bowiem na tezie, że każdy człowiek winien mieć takie same prawa i przywileje w wędrowce ku szczytom, a nie że szczyty mają być niższe do poziomu dostępnego dla leniucha i niedołęgi. Zadaniem demokracji nie jest wytwarzanie sztuki dla mas, bo sztuki wytwarzać w myśl jakiegokolwiek choćby najwznioślejszej doktryny nie można i sztuki takiej (przez wielkie „S”) dla mas własnie nigdy nie było, nie ma i nie będzie. Demokracja winna czynić wszystko, aby wielką Sztukę ludzkości z wczoraj i dziś, z natury rzeczy, powtarzam, niepodległą żadnej pięcio- ani pięćdziesięciolatce, żadnej doktrynie „realizmu socjalistycznego”, udostępnić jak najszerzym masom społecznym.

Krótko i oczywiście: nakazem jest równanie w górę, torowanie dróg ku szczytom, a nie budowanie pseudopagórków z piasku, na które istotnie wdrapuje się każdy łązga i jest szczęśliwy, że zdobył szczyt. Porównanie byłoby wulgarne, gdyby nie odzwierciedlało tak absolutnie popularyzowania plastyki za żelazną kurtyną. Proszę popatrzeć na te obrazy mistrzów sowieckich: „Towarzysz Stalin i Woroszyłow na Kremlu”, „Lud roboczy wrzucający czołgi kapitalistyczne w morze”, „Towarzysz Bierut wśród robotników”, na portrety „przodowników pracy” u nas, wypacykowa-

ne masowo. Kubek w kubek to samo widzieliśmy w faszyzmie brunatnym (choć czerwonemu pobili bodaj rekord swoją wulgarnością): przypominam dzieła osławionego profesora Arno Brekera, ulubieńca Hitlera. Ten sam kult plastycznej frazeologii tematycznej, niepodpartej żadną istotną formą inwencyjną, ta sama pompa pseudo-symboli, głoszących chwałę Herrenvolku, to samo lubowanie się w realizmie napęczniałych mięśni u wspaniale zbudowanych bohaterów ludowych i ta sama absolutna beztreść formalno-plastyczna, równająca się beztreści artystyczno-duchowej; i ten sam ryk zachwyty podziwiającego tłumu, z Führerem, Nadwodzem, Nadgeniuszem na czele. Uznać w plastyce bój o formę za nieporozumienie to to samo, co twierdzić, że słowo w poezji lub dźwięk w muzyce są rzeczą drugorzędną. Oczywiście, nie trzeba tego podkreślać, że wszelka wirtuozyjność formalna tak samo ma się do problemu formy w sztuce, jak cyrk do teatru.

Wielka plastyczna sztuka Zachodu (nie mówi się oczywiście o epidemiach pseudoartystycznych, rozplenionych na jego obszarach), oparta na tysiącletnich tradycjach, daje wyraz duchowi współczesnemu w nieustannej walce o własną, nową, niezdevaluowaną formę rzeczywistości twórczej. Czyż można świetniej wyrazić ideały dziewiętnastego wieku, jak to uczynił Cézanne w swoim malarstwie, doprowadzonym do szczytu równowagi między obserwacją a refleksją, empiryzmem a dedukcją. Cóż za bezmiary treści duchowej mieszczą się w tym czynie artystycznym, coś za nikłość anegdoty tematycznej! i taka sztuka ma być „sztuką rozkładającą się schyłkowej epoki burżuazyjnej”, a sztuka twórców „Tanki Trumana wrzucane do morza” – sztuką wschodzącego słońca, tryumfującego socjalizmu?

Sztuka jest narzędziem rzeźbiącym wyraz duchowy epoki. Narzędzie to jest świetne, jeżeli ten wyraz chwyta. Złe, jeżeli go utwalić nie zdoła. Nikt chyba nie przeczy, że epoka dzisiejsza jest epoką najskrajniejszego rozpadania niekonsekwencji ludzkich, antytezą stanu, które określa słowo „spokój”. Jest to epoka najgłębszego tragizmu i rozdwojenia człowieka, jakie zanotowały dzieje. To wewnętrzne rozdwojenie i tęsknotę do syntezy ponad realnej obrazuje sztuka Zachodu w pełni.

Ale sztuka, którą sztucznie chcą wykluczyć bolszewicy w hasłach „socjalistycznego realizmu”, nie obrazuje niczego poza absolutną impotencją twórczą.

„Życie” 1950 nr 29 (160)

WYSTAWY MALARSKIE W MIEŚCIE KOMINÓW FABRYCZNYCH

Manchester, w sierpniu 1950

Gdyby cokolwiek, tkwiącego w przestrzeni i w świetle, mogło być brzydkie dla malarza, byłby nim w sposób doskonały Manchester. Beładne formy architektury końca XIX wieku są pokryte jakąś brudną, czarną mazią, wynik zmieszania sadzy kominów fabrycznych z nigdy niewysychającą wilgocią Lancashire’u.

Malarstwo włoskie

Wprost wierzyć się nie chce, że w takim otoczeniu można niespodziewanie stanąć przed obrazami włoskiego *cinquecenta*, sączącymi łagodnie harmonie Lo Spagnoletto lub Boccaccio'a... Bo oto jesteśmy w zaiste pięknej galerii przy Mosley Rd. i przechodzimy do, następnej za włoską, sali malarstwa angielskiego z XVIII wieku. Uderza tutaj, zupełnie wyjątkowej piękności, portret jakiejś lady z dzieckiem, pędzła Reynoldsa. Z wytwornych szarawych zieleni tła miękko wylaniają się niebieskawe draperie sukni kobiecej i utrzymane w chłodnej tonacji, raczej nieładne w znaczeniu potocznym, twarze matki i dziecka. Całość – jedno z najświetniejszych dzieł Reynoldsa, bodaj przewyższające słynny portret Nelly O'Brien z Wallace Collection.

Prerafaelici

W bogato wypełnionej następnej sali Prerafaelitów angielskich można zapoznać się z ich malarskimi poronieniami w największej potencji. Ogromny obraz Holmana Hunta „Cień Krzyża”, tak samo jak i jego „Para pasterzy” na przeciwległej ścianie, dowodzą, jak można być bardzo sumiennym w sztuce, jak można posiadać oszałamiającą wiedzę techniczną, a równocześnie produkować okropną kakofonię malarską. Trawa z „Pasterzy” Hunta może być umieszczona w atlasie botanicznym jako dokument naukowy... Hunt, tak samo jak i jego konfratry, Sir John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti, umiał wyzbyć się choroby „sosów”, które z niefortunnego kotła Akademii Bolońskiej (XVII wiek) poprzez rurę Monachium, rozlały się, brązując niemal całą Europę, a więc i Anglię. Zdawałoby się, że to tak dużo! Tymczasem na miejsce jednej manieri Prerafaelici wprowadzili drugą, bodaj jeszcze obskurniejszą.

Wielka machina Leightona, opiewająca jakąś scenę mitologiczną, może być również doskonałym przykładem pseudoerudycji i okropnej kolorowości, zaprzeczającej nawet echem prawdziwego malarstwa. Za to w sali malarstwa francuskiego świeci piękny Vlammick i Derain: Fantain Latour potwierdza jeszcze raz, że był tylko pełnym erudycji epigonem.

Sala Francuzów

Ale Manchester posiada i drugą poważną galerię, mieszczącą oprócz tkanin i ceramiki piękny zbiór akwarel i rysunków, przeważnie szkoły angielskiej, lecz zawierający i dzieła współczesnych mistrzów francuskich. Wśród Anglików wyróżniają się akwarele pejzażowe Gainsborougha, stanowczo bardziej leżące w dyspozycjach jego talentu od portretu, z którego głównie przecież słynie w Anglii. Jest tu kilka perełek Turnera. Sala Francuzów zawiera trzy piękne prace Picassa z różnych okresów jego twórczości („Nędzarze” z epoki niebieskiej, „Akt” i „Tancerki”), świadczące o nieporównanej rozpiętości jego inwencji. Jest śliczny, barwiony akwarelą rysunek Cézanne'a. Piękny węgiel – „Martwa natura” Matisse'a.

„Kącik artystyczny”¹³

Wszystko, co napisałem o atrakcjach artystycznych Manchesteru, po wstępnym stwierdzeniu jego uderzającej na pierwszy rzut oka brzydoty, było chwytem, który miał złagodzić przejście od wrażeń przykrych do najprzyjemniejszych. Bo takimi właśnie były wrażenia, które odniosłem na wystawie zorganizowanej przez „Kącik artystyczny” (proszę czytać: przez Aleksandra Oleśko-Ferworna), prosperujący przy tamtejszym Kole Kombatantów. To wyjątkowo przyjemne wrażenie nie było spowodowane wysokim poziomem wystawy, na ogół amatorsko-dyletanckiej. Wrażenia te odniosłem, spotykając się z duchem prawdziwej inwencji organizacyjnej i bezinteresownej, nieszukającej osobistej reklamy, pracy społecznej: z poczucia bezkompromisowej polskości, jaka cechuje ten mały kącik Polonii manchesterskiej.

Od chwili powstania „Kącika” w lipcu 1949 roku zamieścił on cztery wystawy obrazów, wielką wystawę-kiermasz (w listopadzie ub.r.), rewię teatralną, dwa odczyty o sztuce, szereg herbatek dyskusyjnych. W „Kąciku”, posiadającym formalnie zatwierdzony statut, zasiadają siedemdziesiąt trzy osoby w charakterze członków. „Kącik” organizuje co miesiąc zabawę i dla nich, i dla zaproszonych gości.

Kultura towarzyska

Byłem na takiej zabawie; uderzała ona przede wszystkim wysokim poziomem kultury towarzyskiej, kultury w środowisku przeważnie robotniczym. Doprawdy, wiele zabaw w naszej kolonii londyńskiej, w środowiskach o ileż bardziej pretensjonalnych, mogłyby tamtą zabawę wziąć sobie za wzór.

Działalnością „Kącika Artystycznego” interesują się żywo Anglicy w Manchesterze. Pisma angielskie zamieściły sprawozdania i recenzje z wystawy. Zakupiono też niektóre prace. Wśród sześciu uzdolnionych wystawców jeden wydaje mi się obdarzony poważnym talentem, a jeden otrzymał otarcie w środowisku artystycznym z prawdziwego zdarzenia. Sądzę, że wymienianie nazwiska wystawców nie jest jeszcze dziś aktualne. W pracy tej należy podkreślić świetny wynik społeczno-organizacyjny zespołu oraz zasługę jego inicjatora i głównego wykonawcy, Aleksandra Oleśko-Ferworna. „Kącik Artystyczny” w Manchesterze to kącik rzetelnej roboty społecznej.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 11.08.1950

¹³ Sierpień 1950, Dom Kombatanta, Manchester. W Domu Kombatanta, staraniem artystów plastyków, mieszkających w Manchester, został założony Polski Kącik Artystyczny. Głównym zadaniem Kącika miała być promocja działalności i twórczości jego członków. Pierwszą wystawę zaplanowano na wrzesień. Zob.: *Kącik Artystyczny w Manchester*, Gazeta Niedzielną 1949 nr 21 s. 5. Por. też: 7-24 września 1949, Dom Kombatanta, Manchester: Polska wystawa obrazów: 50 obrazów oraz ok. 40 eksponatów ceramiki ręcznie malowanej. Organizator wystawy Aleksander Oleśko-Ferworn, założyciel i prezes „Polskiego Kącika Artystycznego”. Pokazano obrazy m.in.: K. Żurka, Albina Trowskiego (Turowskiego?), Alfreda Krajewskiego, Aleksandra Oleśki, Ludwika de Laveaux, Tadeusza Wąsa. Na listopad – grudzień zaplanowano kolejną wystawę – w prasie ukazał się anon: „Wystawa obejmie takie eksponaty jak: obrazy, rzeźby, hafty, wycinanki, dekoracje modele, kreślenia, fotografie, galanterię, wyroby skórzane, eksponaty z dziedziny szewstwa, krawiectwa, projekty itd.”. Zob.: *W, Polska wystawa obrazów w Manchester*, TI, 1949 nr 20 s. 6; *Wystawa obrazów w Domu Kombatanta*, GN, 1949 nr 20 s. 5. W roku 1950 staraniem Polskiego Kącika Artystycznego odbył się w Manchester odczyt Mariana Bohusza-Szyszko p.t. „Sztuka klasyczna a sztuka nowoczesna”, – *Odczyt prof. Mariana Bohusza-Szyszko*, GN, 1950 nr 19, s. 6.

WŁOSKA WYSTAWA W TATE GALLERY

Od przełomu wieku XIII na XIV aż do końca wieku XVI (*trecento, quattrocento i cinquecento*) szkoła włoska była nie tylko pierwszą hierarchicznie szkołą plastyczną Europy, ale i najdoskonalszym wyrazem ciągłości kultury plastycznej świata i najsyntetyczniejszym wyrazem geniuszu kultury europejskiej. Od początku wieku XVII zaczyna się ta szkoła degenerować, traci swój prymat na rzecz szkół holendersko-flamandzkiej, hiszpańskiej i francuskiej. Najniżej upada plastyczna inwencja włoska w wieku XIX; mimo olbrzymiej produkcji ilościowej, dorobek włoski w tym okresie, w porównaniu na przykład z dorobkiem francuskim, jest bez znaczenia. Bo szkoła francuska, rozwijająca się w sposób ciągły od czasów gotyku, od wieku XVIII w górę, nie ma właściwie żadnej poważnej konkurencji w innym środowisku artystycznym świata. W początkach jednak bieżącego wieku Włosi, oparci o swoje dawne, tak świetne tradycje, zdobywają się na wkład dość oryginalny do plastyki europejskiej i dziś, bodaj sprawiedliwie, można uznać szkołę włoską za drugą po francuskiej (z dwóch istniejących aktualnie).

Rewolucja futurystyczna, zainicjowana przez Marinettiego w manifestie z roku 1910, wywarła większy wpływ na literaturę niż na plastykę, ale i na tym ostatnim polu nie była bezowocna w kształtowaniu nowej wizji świata, oderwanej od schematów akademickich.

Na wystawie w Tate Gallery byli reprezentowani wybitniejsi (nie wszyscy!) artyści włoscy, których twórczość i dalszy rozwój pozostaje w związku z wybuchem futurystycznym z roku 1910. Najwcześniejsze obrazy są podpisane w roku 1911.

Na marginesie wystawy należałoby może umieścić najsilniejszego jej przedstawiciela Amedeo Modiglianiego, włoskiego Żyda z pochodzenia, którego twórczość i dzieła najściślej związane zostały ze szkołą francuską, ciaśniej: paryską. A jednak ma on wyróżniające cechy włoskie. Na przykład, dążność do oparcia gamy kolorowej na tzw. tonie (pojętym oczywiście nie w zdegenerowanym monachijskim sensie). Kolor Modiglianiego jest raczej ściśzony, co jest tym bardziej znamienne na tle rozpasania barwnego fowistów, którzy, współcześnie z nim, przeżywali swą młodość. Wielki talent Modiglianiego zmusza widza do przyjmowania jego deformacji jako przekonywającego stylu, a nie pretensjonalnej maniery, która tak łatwo dochodzi do głosu u miernot silących się na oryginalność. Modigliani posługuje się kontrastami szerokich mas barwnych, ujętych w linie konturowe, które jednak nie mają nic wspólnego z linearyzmem secesyjnym.

W pięknej kolekcji Modiglianiego widz polski powinien zainteresować się dwoma portretami Luni Czechowskiej i Pierre-Edouarda Baranowskiego, nie tyle przez solidarność narodową, ile przez siłę malarskiego wyrazu tych obrazów. Sławny akt, tylokrotnie reprodukowany w traktatach o malarstwie nowoczesnym, zasługuje w pełni na swoją renomę. Wystawiono razem dziesięć dzieł Modiglianiego, wszystkie poważnie reprezentujące jego twórczość o znaczeniu międzynarodowym.

Jeden z koryfeuszy manifestu futurystycznego z roku 1910, Gino Severini (urodzony w 1883), również przeważnie pracujący w Paryżu, jest tutaj reprezentowany przez swoje starsze płótna. Dziś już tylko znaczenie śmiałej ciekawostki mają takie prace, jak „Signora” lub „Wojna”.

Również znaczenie dziś już tylko historyczne mają Umberto Boccioni (1882–1916), Giacomo Balla (1874) i Luigi Russolo, wszyscy należący do inicjatorów ruchu

futurystycznego. Z ich prac bodaj tylko rysunki Boccioniego o tendencjach kubi-
styczno-abstrakcyjnych mają wartość trwalszą.

Giorgio de Chirico (1888) przypisuje się bodaj większą rolę, jako prekursorowi
surrealizmu, niż na nią zasługuje. Twardy w kolorze, mało wrażliwy w znaczeniu
czysto malarskim, „trzyma się” niewątpliwie autentycznością swojej wizji, więcej li-
terackiej niż malarskiej. Na wystawie pokazano jego najbardziej znane płótna, np.
„Piazza d’Italia”. Wśród wszystkich piętnastu eksponatów tego malarza chyba szkic
z roku 1912 do wyżej wspomnianego obrazu jest najlepszą pracą.

Czytelnik wybaczy małą dygresję na temat Giorgio de Chirica. W recenzji o nim,
w jednym z numerów „Listener”, Wyndham Lewis mówi o Chirico jako o „wiel-
kim romantyku”, podkreślając równocześnie swoje zdziwienie, że krytycy włoscy
pochlebnie wyrażają się o Morandim, który, zdaniem Lewisa, nic ciekawego nie re-
prezentuje. Istotnie, prace Morandiego są pozbawione wszelkiej anegdoty literackiej,
natomiast są przejawem autentycznego widzenia malarskiego. Sąd Lewisa przestaje
być dziwny dla tych, którzy znają jego malarstwo. Należy on do grupy takich współ-
czesnych malarzy angielskich, jak Nash (zmarły niedawno), Spencer i Sutherland.
Wszyscy oni są „spekulantami pędzla”, silą się na wymyślne nowe frazy formistycz-
ne bez żadnego ich poparcia istotną wrażliwością na kolor, właśnie tak jak de Chirico.

Carlo Carrà (1881) jest bodaj najwybitniejszym, we wczesnych swoich pracach,
przedstawicielem „metafizycznych” tendencji w malarstwie włoskim. Praca jego
„Pijany Gentleman”, wykazująca pokrewieństwo z pracą de Chirica, jest równocze-
śnie dowodem dużego poczucia „jakości” czysto malarskich i mimo małych rozmia-
rów – monumentalności. Prace późniejsze, np. „Pływacy” z roku 1929, są przykła-
dem „ciszącego tonu”, cechy tak charakterystycznej dla współczesnych tendencji
w malarstwie włoskim.

Massimo Campigli (1895) jest jednym z najbardziej znanych za granicą artystów
włoskich. Praca „Szkola” charakteryzuje dobrze dziwną dekoracyjną i zupełnie oso-
bistą frazę Campigliego. Jest to praca z roku 1929 i ciekawie ją porównać z pracą pt.
„Chór” z roku 1949, a więc prawie o dwadzieścia lat starszą. Widać w niej, jak idąc tą
samą drogą, Campigli uwytworzył kolor i dbałość o prostotę kompozycji. Prace jego
robią wrażenie fresków organicznie wyrastających z szarości muru.

Filippo de Pisis (1896) ze wszystkich artystów włoskich tu pokazanych jest naj-
bardziej związany z wizją impresjonistów i operuje chwytami dywizjonistycznymi
(bardzo rzadkimi u Włochów).

Arturo Tosi (1871) jest wydaniem włoskiego postimpresjonizmu. Bodaj najmoc-
niejszym jego obrazem, doskonale charakteryzującym jego twórczość, jest „Martwa
natura”.

Giorgio Morandi (1890), również jeden z przedstawicieli tzw. „szkoły metafi-
zycznej”, należy do najsubtelniejszych malarzy włoskich. Jego malarskie układy naj-
prostszych przedmiotów, skąpane w subtelnym, szarawym tonie barwnym, deter-
minują wizję własną i mocną.

Z rzeźbiarzy, Giacomo Manzu (1908) stara się nawiązać do tradycji wielkich
rzeźbiarzy włoskich w wieku XV, unowocześniając swą wizję przez możliwe uprasz-
czanie bryły.

Arturo Martini (1889–1947) jest bardzo dynamiczny w swoich rzeźbach, np.
„Dziewczyna pływająca pod wodą”.

Felice Casorati (1886), ciekawy malarz, nie jest pokazany w swojej klasie na tej
wystawie. Ardengo Soffici (1879) w obrazie „Kompozycja” z roku 1919 przegaduje
(w miniaturze!) ówczesne zdobycze Picassa na malarski język włoski. Mario Sironi

(1885) jest malarzem dużych fresków i mozaiki. Nawet pokazany tutaj jego mały pejzaż zdradza dążności monumentalno-syntetyczne. Prace Achilla Funi (1890), Ottona Rosai (1895) i Mario Tozzi (1895) dosyć słabo charakteryzują te poważne indywidualności w malarstwie włoskim.

Mimo to wystawa w Tate Gallery była wartościowym przyczynkiem obrazującym wkład włoski do wizji europejskiej XX stulecia.

„Życie” 1950 nr 33 (164)

SZKOŁA PARYSKA W ROYAL ACADEMY

Wszystkie artykuły i recenzje w prasie angielskiej, odnoszące się do wystawy l’Ecole de Paris w salach Burlington House przy Piccadilly, zaczynają się od głębokiego dygu w stronę dyrekcji Royal Academy, która dała tak świetny dowód swojej lojalności, bezstronności i poczucia racji pedagogicznej, wprowadzając wilka do owczarni – Szkołę Paryską (czytaj europejską) do sali, pachnącej myszką wiktoriańską. Istotnie: myśl o skonfrontowaniu dokonań w malarstwie ostatniego półwiecza z najświetniejszymi realizacjami sztuki europejskiej w ogóle, jakie na pewno reprezentuje nieporównana wystawa Holbeina i dzieł Leonarda, Rafaela, Michała Anioła, Tycjana, Tintoretta, Giorgiona, Rubensa... mieszcząca się w sąsiednich salach teje Królewskiej Akademii – jest myślą świetną. Kapitalny też jest drugi aspekt wystawy Szkoły Paryskiej. Porównawcze przeciwstawienie jej temu, co się w tych salach Royal Academy zwykło oglądać...

Otóż, wbrew opinii, ośmielam się stwierdzić, że doskonały, godny najwyższego uznania pomysł – został w wykonaniu spaczony i może spowodować efekt wręcz przeciwny do oczekiwanego przez zwolenników świeżych powiewów w zatęchłych salach Royal Academy.

Bo przecież, jeśli się pokazuje dokonania współczesnej sztuki, przeciwstawiając je najświetniejszym realizacjom wieków ubiegłych – należy pokazać dzieła, które równie świetnie reprezentują największych artystów współczesnych. Istotnie, prawie wszystkie znaczące nazwiska, które budowały wizję ostatnich lat pięćdziesięciu w malarstwie (z wyjątkiem Picassa), są na tej wystawie, ale są one często reprezentowane przez dzieła dobrane zupełnie przypadkowo, a czasem wręcz przez odpadki z warsztatu twórczego.

Rzetelny znawca malarstwa znajdzie oczywiście na tej wystawie cudne perły wśród szkiełek, ziarna wśród plew, zatrzyma się tylko przed perlami, pożywi tylko ziarnami, i, szczęśliwy, wzbogacony, pójdzie do domu; laik lub człowiek tylko powierzchownie obeznany z dokonaniem w malarstwie współczesnym, wyjdzie z tej wystawy raczej zdezorientowany. Przede wszystkim zestawienie tej wystawy ze wspaniałością sal holbeinowskich nasunie mu przypuszczenie, że dokonania współczesne w malarstwie są tylko chaotycznymi eksperymentami, wprost nędznymi w porównaniu z tym, co pokazują sale na lewo od wejścia.

W aktualnym zestawieniu, Holbein i jego wielcy towarzysze z przyległych sal zdają się mówić do twórców z l’Ecole de Paris językiem Maćka z *Krzyżaków*: „My szczuki a wy klenie”. Otóż Bonnard, Matisse, Rouault, Braque, nawet w zestawieniu z najpotężniejszymi rybami nurtów przeszłości, mają również prawo do tytułu szczupaków, choć zapewne mniejszego kalibru.

Najgorzej wypadły na wystawie Szkoły Paryskiej sale poświęcone najnowszej twórczości abstrakcyjnej w malarstwie. Kiepscy superabstrakcjonści angielscy wyjdą z tych sal z dumnym przeświadczeniem, że oni robią rzeczy lepsze i, gdyby eksponaty tam pokazane istotnie reprezentowały poziom współczesnego młodego Paryża, mieliby rację. Otóż tak właśnie nie jest. Jeśli jakość dokonań młodej Francji w porównaniu do analogicznych uzewnętrznień angielskich nie przytłacza tak drugocząco tych ostatnich, jakby tego należało oczekiwać na podstawie ogólnego stosunku realizacji plastycznej Francji i Anglii w okresie ostatniego pięćdziesięciolecia, nie mniej potencjał i kultura plastyczna Londynu pozostaje jeszcze daleko za Paryżem. Powtarzam, sale młodej l'Ecole de Paris nie stwierdzają tej prawdy.

Aż ciśnie się na usta pytanie, kto był odpowiedzialny za taki poziom pokazu? Jeśli areopag z Royal Academy – wszystko jest jasne z każdego punktu widzenia: i kompetencji, i tendencji. Jeśli Francuzi – chyba ma miejsce zlekceważenie partnera. Trudno bowiem założyć aż taką nieporadność komitetu organizacyjnego wystawy.

Pierwsza sala (galeria XI) reprezentuje nazwiska: Georges Braque, Robert Delaunay, André Derain, Kees Van Dongen, Giorgio de Chirico, Roger de la Fresnaye, Othon Friesz, Juan Gris, Fernand Léger, Wassily Kandinsky, Henri Rousseau, Piet Mondrian, Maurice de Vlaminck. Wybija się tu monumentalny obraz Rousseau pt. „Lew pożerający antylopę”, pełen dziwnej, naiwnej, a poetyckiej konsekwencji form, choć trochę przygaszony w kolorze.

Prace Grisa i Légera należą do słabszych realizacji, dających jednak pojęcie o tych twórcach. Wielki Braque jest pokazany wprost fatalnie. Gdyby sądzić po tych eksponatach – nie zajęłby on żadnego miejsca w wizji współczesnej. Tak samo Vlaminck. Derain w „Siostrach” i w „Martwej naturze” jest reprezentowany niezłe.

Z prac Kandinsky’ego, prekursora malarstwa abstrakcyjnego, jedynie obraz „Impresje Nr. 5” mówi coś o nim. Dwie pozostałe są więcej niż słabe. Jedyna mała praca Kees Van Dongena jest na jego najlepszym poziomie. Może ona służyć za przykład, jak jeden obraz, wybrany z sensem, może charakteryzować twórczość malarza.

Sala druga (galeria X) jest najlepszą na wystawie. Wiszą tu dzieła czołowych twórców Szkoły: Pierre Bonnard, Henri Matisse’a, Maurice Utrillo’a, Edouard Vuillarda. Ten ostatni jest bodaj najlepiej pokazany na wystawie. Dwa jego dzieła: „Portret Bonnarda” i przepiękne „Wnętrze” z wyszukаныmi opozycjami zielonych i szarych tonów, podkreślony niespodziewanymi wykrzyknikami czerwieni – należą do najlepszych dzieł mistrza. Pozostałe trzy obrazy odpowiadają jego średniej klasie; wszystkie razem pokazują indywidualność twórcy, jak można najlepiej w ramach takiej wystawy.

Pięć obrazów Bonnarda są tęgimi pracami, a „Róg stołu” reprodukowany na afiszu wystawy) może się znaleźć wśród jego dzieł najlepszych. Ponieważ zapoznanie się z wizją Bonnardowską można ponadto uzupełnić w Londynie oglądaniem jego kapitalnych dzieł w Tate Gallery („Okno”, „Obrus”, „Most” i inne) – pokaz tej indywidualności na wystawie nie może budzić zastrzeżeń. Matisse również jest reprezentowany poprawnie. Ciekawe jest porównanie jego obrazu „Artysta i model” z roku 1918 z „Wielkim czerwonym wnętrzem” z roku 1948, a więc trzydzieści lat później. Wizja młodsza – pełna rezerwy i wspaniałej dyscypliny barwnej; późniejsza – tętniąca orgiastycznym wyżyciem się w kolorze; osobiście wybrałbym pierwszą. Również obraz (1910!), „Martwa natura z dywanem”, rytmizowana kondensacjami barwnymi, równomiernie rozszanymi na płótnie, mówi o sile kolorystycznej już w pełni dojrzałego oryginalnego talentu.

Utrillo opowiada się czterema pracami, z których dwie: „Młyny” i „Ulica”, mogą służyć jako przykład jego najlepszej formy. Dwie pozostałe prace pokazano niepotrzebnie. Jest to jedyna sala, która nie budzi poważniejszych zastrzeżeń.

W Sali, zwanej „Architectural Room”, skupiają się nazwiska: Marc Chagall, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Raoul Dufy, Jean Fautrier, Marcel Gromaire, Helmut Kolle, André Masson, Joan Miró, George Rouault, Seraphine de Senlis, Jacques Villon.

Z czterech dzieł Chagalla bodaj tylko „Sen nocy letniej” można zaliczyć do prac silniejszych (ale i tu razi widoczna dysproporcja w jakościach dolnej części obrazu na niekorzyść górnej). Wielki Rouault nie przekonuje o swej istotnej potędze wyborem czterech obrazów, z których dwa, raczej monumentalne, po bokach „Chusty św. Weroniki”, są w dodatku fatalnie oprawione.

Wszyscy pozostali bardzo słabi, zaś Niemiec Helmut Kolle został tu zapewne umieszczony dla podkreślenia beznadziejnego braku wszelkiej wrażliwości kolorystycznej, typowej dla sztuki niemieckiej w tym okresie.

Galeria IX obejmuje nazwiska: André Bauchant, Camille Bambois, François Desnoyer, Othon Friesz, André Lahote, Maria Laurencin, André Marchand, Albert Marquet, Amadeo Modigliani, Julius Pascin, Francis Picabia, Amadée de la Patelliere, Jean Pougny, Dunoyer de Segonzac, Chaim Soutine, Suzanne Valadon, Vivancos, Louis Vivin, Maurice de Vlaminck, Henri de Waroquier. Mimo tęgich nazwisk całość robi wrażenie źle ułożonego okna jubilerskiego z połyskami prawdziwych klejnotów. Do nich należą trzy obrazy Modiglianiego, wytworne prostotą uogólnień, przekonywające konsekwencją stylową. „Martwa natura” Soutine’a z zarzniętym kogutem jest chyba najlepszym obrazem tego malarza, jaki zdarzyło mi się widzieć; niestety jest on w dysharmonii z pozostałymi trzema, słabymi pracami.

Pośród trzech prac Dunoyer de Segonzac, na ogół na poziomie, najlepsza jest „St. Tropez”. Trzy pejzaże Marqueta dobrze go charakteryzują jako mistrza świetlistej przestrzeni i wody. Jedyny obraz znakomitej malarki Suzanne Valadon, matki Utrillo’a, nie daje żadnego pojęcia o jej klasie malarskiej.

Pośród prymitywów, malarzy „niedzielnych”, podkreśliłbym „Dom Inwalidów” i „Martwą naturę” Louis Vivina oraz „Pejzaż zimowy” André Marchand.

Galeria VIII: André Beaudin, Maris Blanchard, Francisco Bores, Maurice Branchon, Massimo Campigli, Pierre Charbonnier, Lucien Coutaud, Max Ernst, Luis Fernández, Alberto Giacometti, Edouard Joseph Goerg, Francis Gruber, Charles Lapigne, Jean Limcat, André Masson, Joan Miró, Francis Picabia, Edouard Pignon, Francis Tailleux, Yrves Tanguy, Charles Walch.

Pełno tu zgrzytów i niedociągnięć i tylko kilka wartościowych pozycji. Wyróżnia się obraz „La Rochelle” André Massona o niespodziewanych frazach malarskich, jest też pokazany w trzech obrazach jedno z najwybitniejszych abstrakcjonistów współczesnych – Joan Miró. Znakomity Włoch, Massimo Campigli, ma jeden mały, dobry obraz „Śpiewaczka”. Dobra jest „Waza z owocami” Francis Tailleuxa; obraz pod wpływem Braque’a, ale o poważnych jakościach barwnych.

Trzy Légerzy są akcentami charakterystycznymi dla twardego Normandczyka. Reszta – miernoty (obrazy, nie nazwiska). Wspomnę tu jeszcze Maxa Ernsta, Niemca, którego surrealistyczne potworności zyskały ponad zasłużony rozgłos, a którego pozamalarska makabryczność znajduje wyraz w „L’Ange du Foyer”. Rozgłos takiego malarstwa jak Ernsta polega na niezrozumieniu, że chociaż wszystko, co jest prawdziwą sztuką, jest nowe, nie wszystko co nowe jest sztuką.

Galeria VII to abstrakcyoniści: Laci Barta, Jean Bazin, André Beaudin, Paul Bercat, Victor Brauner, Pierre Tal Coat, Oscar Domínguez, Maurice Estève, Max Ernst, Léon Gischia, Hans Hartung, Jean Hélion, Wassily Kandinsky, Alberto Magnelli, Alfred Menessier, Jean la Moal, Piet Mondrian, Witty Mucha, André Lanskoj, Jean Piaubert, Serge Poliakoff, Suzanne Roger, Gerard Schneider, Gustawe Singier, Geer Van Velde, Zelman.

Ma to być Paryż awangardy, niosący sztandar z napisem „L'Art non figuratif”. Wszystkie te obrazy, z małymi wyjątkami, robią wrażenie niepogłębionych eksperymentów, pozbawionych jakości, które mogłyby być rewelacją i nauką dla gospodarzy, tj. malarzy angielskich, „mózgujących” w malarstwie abstrakcyjnym. Powtarzam: co drugi spośród tych ostatnich ma prawo powiedzieć, że on potrafi nie gorzej i pójść do domu z błędnym przeświadczeniem, że w Londynie dzieją się rzeczy malarsko nie gorsze niż w Paryżu.

Niepozbawione pikanterii jest zestawienie przedmów do katalogu pp. Gerard Kelly, prezydenta Royal Academy – ze strony angielskiej i Jean Cassou, naczelnego kustosa Musée National d'Art Moderne w Paryżu – ze strony francuskiej. Ten ostatni daje wyraz iście francuskiej kurtuazji, rozpoczynając od słów: „C'est un grand honneur pour la peinture française moderne que d'être accueillie par la Royal Academy...”. P. Gerald Kelly utrzymuje swój artykuł w tonie iście angielskiej rezerwy, a zdanie, którym go kończy: „The pictures are here – look at them and let them speak to you” wiadomo jak trzeba czytać między wierszami; wiadomo bowiem każdemu, kto zna osobiście malarstwo p. Geralda Kelly, bezdusznego pompiera portretowego, niewykazującego najmniejszego zrozumienia ani dla tendencji prawdziwego malarstwa współczesnego, ani dla malarstwa w ogóle.

„Życie” 1951 nr 9(193)

SZTUKI PLASTYCZNE: DOBRYMI CHĘCIAMI

Dobra wola i inicjatywa – to świetne cnoty, jeżeli się dosypie do nich trochę kompetencji.

Obie imprezy wystawowe, które oglądaliśmy w kwietniu, wystawę malarską w Domu Lotnika¹⁴ i wystawę studentów plastyków w klubie YMCA¹⁵, zrodziła naj-

¹⁴ 15–19 kwietnia 1951, Dom Lotnika (Dom Samopomocy Lotniczej), Londyn. Wystawa malarstwa, rysunków, rzeźby i ceramiki. Udział wzięli: F. Topolski, J. Młodnicki, J. Romel, T. Franaszczuk, J. Faczyński, M. Żuławski, H. Korn, S. Knapp, A. Horowicz, Lewicz, I. Babińska, H. Tyszyńska, B. Kielczyńska, T. Terlecki, T. Karwowski, T. Koper, M. Sawicka, C. J. Kączkowski – ceramika. Zob.: *Wystawa plastyków w Domu Lotnika*, Gazeta Niedzielną 1951 nr 17 (105) s. 7.

¹⁵ Kwiecień 1951, Polska YMCA, Londyn. Wystawa prac młodzieży studiującej sztukę w szkołach brytyjskich. Przeważały prace z dziedziny sztuki stosowanej i ściśle związanej z techniką. Wystawiono: Narkiewiczówna – tkaniny; Suchowski – ceramika; Czekirska – rzeźba; Irena Mazurówna („parę lat studiów w Regent School of Arts, obecnie jest w Royal Academy”) – szkice rysunkowe i obrazy olejne; Gawalewicz – szkice; D. Winlarz – szkice; Gierczukiewicz – dwa obrazki; Tajpowski – drzeworyty, linoryty. 8–18 kwietnia 1951, Polska YMCA, 6 Cadogan Gdns, Sloane Sq, Londyn. Wystawa prac studentów: „Sztuka, architektura, przemysł artystyczny”. Por.: Z. Jundziłł, *Wystawa prac studentów szkół artystycznych w YMCA*, Tygodnik Ilustrowany 1951 nr 16 s. 12.

lepsza wola, inicjatywa i energia wykonania. Czołem im! Niestety, trzeciej domieszki – ani na lekarstwo. Któż zaprzeczy: jest rzeczą aż nazbyt pożądaną dać możliwość plastynom polskim w Londynie spieniężenia swoich prac i zasilenia kasy potrzebnej i sympatycznej instytucji, jaką jest Dom Lotnika, odsetkami z tej sprzedaży. Toteż można by tylko przyklasnąć świetnej inicjatywie zorganizowania „bazaru” prac artystów i dyletantów o charakterze handlowym właśnie. W ramach takiej imprezy obraz Topolskiego lub Żuławskiego nie będzie asonansem nawet w sąsiedztwie tak kapitalnych knotów, jak te, któreśmy widzieli, niestety, jako bratnie eksponaty w ramach imprezy, którą nazywano wystawą. Ta ostatnia nazwa, jeżeli ma być przyporzędowana czemuś, co mieć sens społeczno-kulturalny, musi wiązać się z jakąś zasadą przewodnią, z jakimś uporządkowanym układem przedmiotów artystycznych, poddanych kompetentnej selekcji i reprezentujących istotny dorobek pewnej grupy ludzi naprawdę twórczych. Bazar można zaimprovizować w ciągu dwóch tygodni, wystawy godnej tej nazwy i racji bytu nie robi się bez uprzedzenia o niej uczestników przynajmniej na trzy miesiące przedtem. Na przykład zwrócenie się do malarza na pięć dni przed otwarciem wystawy z propozycją uczestniczenia w niej jest wprost impertynencją i jedyną właściwą odpowiedzią na taki krok jest właśnie brak tej odpowiedzi.

Wystawa polskich studentów plastyków ze szkół angielskich była imprezą wysoce potrzebną; jesteśmy wszyscy ciekawi, co i jak się robi w tych nauczających warsztatach z naszą młodzieżą artystyczną. Szkoda, że i ta wystawa nie została zorganizowana należycie. Rozkład eksponatów był dyletancki i przypadkowy, uderzał brak racjonalnej selekcji pedagogicznej, zdarzały się zupełnie elementarne „byki” w układzie eksponatów, jak na przykład przypięcie rysunku, ni przypięł ni przyłatał, do draperii, będącej też eksponatem. Narzucało się wprost wrażenie, że wystawiający nie mają elementarnej świadomości co do wartości swoich prac: zupełnie kicze (w sensie pedagogicznym) plątały się z pracami dobrymi: na przykład rysunki Mazurówny z nieporównanie słabszymi jej pracami olejnymi, które zostały przyrównane w jednej z krytyk do obrazów Krzyżanowskiego! To samo dałoby się powiedzieć o pracach Brzezińskiego. Obok bardzo dobrych, wykazujących wrażliwość na kolor (np. prace nr 26 i 28), umieszczono inne, zmanierowane i bez treści malarskiej.

Wśród pięćdziesięciu jednej ceramik Suchowskiego mniej więcej trzecia część należała do realizacji zupełnie udanych pod względem koncepcyjnym i technicznym; pozostałe były w znaczeniu dekoracyjnym poronione.

I takich przykładów – tyle ile nazwisk wśród wystawiających (może z wyjątkiem fotografii, na ogół na poziomie). Ktoś może powie: oto właśnie taka wystawa, wykazująca dobre i złe strony studiujących jest celowa! Nieporozumienie: nie gorsze się brakami prac studenckich, zupełnie zrozumiałymi z natury rzeczy. Stwierdzam beład pedagogiczny pokazu, brak świadomości selekcyjnej i, rzecz najgorsza, która już zupełnie nie jest winą wystawiających: brak racjonalnej metody uczenia, uwzględniającej indywidualność studenta i podnoszącej jego świadomość twórczą (na przykład w zakresie koloru. Zresztą wszystkie moje uwagi odnoszą się przede wszystkim do malarstwa).

Wniosek: duże potencjały zdolności uczących się, fatalny poziom pedagogiczny uczących i, co za tym idzie, groza zmanierowania, a więc i zmarnowania tych potencjałów.

Pokaz rysunków Leli Pawlikowskiej¹⁶ w kawiarni Ogniska jest przeniesieniem tam eksponatów z wystawy, która miała miejsce trzy miesiące temu w Klubie YMCA. Szkoda, że nie pokazano tych rysunków w sposób uporządkowany, redukując ich ilość do jednej trzeciej. Wybitny zmysł obserwacyjny artystki, jej zdolność notowania charakterów i ruchów uzewnętrzniłaby się po takiej selekcji znakomicie.

Warto zanotować wśród zygaczek w soczewce emigracyjnej *camery obscury*, artykuł w „Dzienniku Polskim”, *Arcydzieło Styki... (Golgota)*. Chwała Bogu, pół wieku mija od chwili, gdy świetne pióro Witkiewicza poinformowało kogo należy, że „Golgota Stykowa” nie jest arcydziełem, lecz notorycznym kiczem, zawdzięczającym swój rozgłos tyleż ignorancji wielbicieli, co i genialnej autoreklamie autora. Sławne w kółku krakowskim było zdarzenie, gdy Jan Styka, zaszedłszy do Jamy Michalikowej, opowiadał tam zebranych malarzom, że gdy malował Chrystusa na Krzyżu, On Sam mu się ukazał i mistrz upadłszy na kolana, kończył obraz. Na to Jacek Malczewski: „A ja wam powiem, co Pan Jezus powiedział naszemu Styce: Styko, Styko, maluj mnie nie na kolanach, ale maluj mnie dobrze”.

„Życie” 1951 nr 21(205)

ŁEPKI PO ŁEPKACH – W ODPOWIEDZI NA ARTYKUŁ JANA BIELATOWICZA

Kochany Panie Janie!

Tę formę zwrotu niech Pan zechce przyjąć jako określenie mego głębokiego szacunku i przyjaźni do Pana, jako pisarza i człowieka; przez formę tę zaznaczam również serdeczny ton, w jakim chciałbym utrzymać mój protest zasadniczy w stosunku do szeregu zdań, które zostały skreślone świetnym piórem Pańskim w artykule pt. *Ideologia Łepków* w numerze „Życia” z dnia 27 maja br.

Pisze Pan, że „wojnę wiodą Łepki... Z obłudą, błagą, pozą, maską, frazesem, zakłamaniami, fałszem, chełpliwością, przesadą, łgarstwem, zuchwalstwem, samouwielbieniem, zarozumiałstwem, pompą, blichtrzem, z łokciami, świeceniem gębą, siadaniem wyżej swego miejsca”. – Brawo, po stokroć brawo. Z tym małym zastrzeżeniem, że właśnie artykuł Pański wydaje mi się grzeszny w wielu miejscach „frazesem” i „przesadą”. – Twierdzi Pan, między innymi, że „barwą naszego stosunku do obcych” jest „nieciekawość świata i obcych kultur. Wyniosła pewność własnej wyższości. Ach, ta nasza kultura, nasz język, co tylko z mową Hellenów porównać można, nasza poezja zapatrzona w własną pozę, nasze malarstwo nowoczesne spod pędzla gestykulacji” itp., itp.

Otóż wszystkie zdania podkreślone (przez mnie) wydają mi się spod znaku „przesady” i „frazesu”. – Czyżby cechowała nas Polaków, w odróżnieniu od innych narodów, nieciekawość świata i obcych kultur? Czyżby znajomość w naszym społeczeństwie np. literatur obcych, francuskiej, niemieckiej, rosyjskiej, angielskiej, była wyraźnie mniejsza niż na przykład u Francuzów, Niemców czy Anglików w stosunku do bliskich lub dalekich sąsiadów? – Nie wydaje mi się, skłonny byłbym raczej przypuszczać, że ignorancja Anglików i Francuzów w stosunku do geografii i kultur

¹⁶ Londyński miesięcznik *The Studio* (numer z października) zamieścił artykuł p.t. *The Intimate Portrait of Lela Pawlikowska*. Artykuł zawierał 3 reprodukcje portretów (w tym 1 kolorowy) oraz dane biograficzne.

obcych jest trudną do pobicia. Ale to teza do dyskusji i wydaje się ona mniej jaskrawo niesłuszną niż drwiący wykrzyknik o poezji polskiej zapatrzonej „we własną pozę”. Przede wszystkim, poezja mająca „pozę” nie jest poezją, i gdyby poezja polska była właśnie tak „zapatrzona”, nie byłaby poezją Kochanowskiego, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, poezją, dla której zaprawdę epitet „wielka” nie jest urodzony w zaślepionej pysze. Ale już zupełnie nie rozumiem Pańskiego powiedzenia o „naszym malarstwie nowoczesnym spod pędzla gestykulacji”. – Nie, Panie Janie, to doprawdy czysty frazes. Pisze Pan „malarstwo nowoczesne”, a więc nie tylko współczesne. Zalicza się tu zazwyczaj okres od początku XIX wieku (raczej od czasów Stanisławowskich). A więc jest to malarstwo Orłowskiego, Płońskiego, Michałowskiego, Matejki, Rodakowskiego, Kotsisa, Szermentowskiego, Gierymskich, Chełmońskiego, Stanisławskiego, Krzyżanowskiego, Noakowskiego, Tadeusza Makowskiego, Pankiewicza, Waliszewskiego, Kowarskiego... (Tę listę łatwo by, nie zmieniając zasadniczego poziomu – upięciokrotnie!). Wszyscy oni nie stworzyli zapewne niezależnej szkoły europejskiej na miarę na przykład szkoły francuskiej, ale wszyscy oni są potencjałami twórczymi, wytrzymującymi porównanie z wybitnymi przedstawicielami innych narodów w tej dziedzinie, i twórczość ich, trudno się chyba nie zgodzić – nie była realizowana pędzlem „gestykulacji”... Gdyby mi Pan sychnął w odpowiedzi kupą nazwisk istotnie rozgestykulowanych pędzlem, a cieszących się popularnością u nas – byłby to tylko dowód zakorzenionej w naszym społeczeństwie ignorancji własnej kultury narodowej, objawu znacznie groźniejszego od tych, które Pan cytuje i zwalcza. Trzeba nic, doprawdy, nie wiedzieć o malarstwie polskim, o prawdziwym malarstwie polskim, aby twierdzić, że jest on spod „pędzla gestykulacji”. Oto zarzut, który można naszemu malarstwu postawić, a który jest wręcz przeciwny do całego kierunku Pańskiego artykułu: Nasze malarstwo współczesne zbyt pokornie poddało się tendencjom sztuki francuskiej, za mało pysznie walczyło o wypracowanie własnej niezależnej szkoły (Pankiewicz, Jan Cybis z Kapistami, nawet – nawet Kowarski). O takich próbach, jak Bractwo św. Łukasza, nie mówi się poważnie w świecie kompetentnym. Mamy natomiast grafikę, ze Skoczylasem, Kulisiewiczem i wielu innymi – wprost na miarę europejską, i to w myśl opinii właśnie obcych. No i, Panie Janie, to nie jest „rylec gestykulujący”. Na pewno.

Również stwierdzenie, że najbardziej jaskrawym przykładem naszej pychy jest stosunek do Rosji – uważam za przesadę. Zapewne, procentowo tyleż się słyszy w ustach Polaków pogardliwe słowo „kacap” (w znaczeniu „zatabaczony brudas i nieuk, przedstawiciel narodu z fabrykami pomarańcz, w koszulach nocnych jako strojach balowych i „baniach-weszobiejkach”), jak i w ustach Moskala słowo „polaczyszko”, symbol rozwrzeszczanego pajaca z szabelką. Natomiast sędzę, że znacznie więcej Polaków ceni i zna muzykę i literaturę rosyjską niż oni naszą (a ta ostatnia jest, zaiste, nie mniej warta poznania od „ichniej”). I dość Polaków docenia świetne zdolności narodu rosyjskiego w muzyce, literaturze, matematyce; właśnie niżej podpisany, Pański skromny oponent wygłosił niedawno referat dla Anglików o genialnych zdolnościach narodu rosyjskiego w malarstwie, przejawionych w ikonach nowogródzkich z wieku XVIII, a załamszonych przez pseudoszkolę akademicką proweniencji niemieckiej.

Jeżeli szukając doraźnych dowodów na poparcie swojej tezy, przytoczy Pan, panie Janie, brednie, które na temat Rosji, prawosławia, malarstwa, obyczajów, kultury i teorii względności wypisuje stale, zręcznym piórem, król ignorantów emigracyjnych, to potrafię Panu przeciwstawić na przykład książkę o Dostojewskim i cykl ar-

tykułów o nim, jakie napisał Stanisław Mackiewicz. Te fragmentaryczne symbole odpowiadają, zdaje mi się, istotnej równowadze, jaka zachodzi w naszym społeczeństwie między nieodpowiedzialnymi bzdurami o kulturze rosyjskiej i jej rzeczową oceną.

A co do pychy, której „grzyb rozplenił się od korony do ostatniego korzonka drzewa polskiego” – to wydaje mi się, że słowo „pycha” należało by w tym zdaniu zastąpić przez „pyszka”. Ta ostatnia jest raczej przejawem ukrytego kompleksu niższości (zupełnie niesłusznie) – typowego przejawu naszej mentalności. Nie trzeba chyba wielkiego psychologa, aby stwierdzić, że człowiek, który opowiada na prawo i lewo o byłych i niebyłych antenatach, lub chce każdemu udowodnić, że żadna kobieta nie była zdolną jemu się oprzeć, lub że ma dwa doktoraty (nie ukończywszy uniwersytetu) – daje po prostu wyraz skrzętnie ukrywanemu na dnie własnego „ja” kompleksowi niższości. Błagą pobijemy zapewne i Niemców, i Anglików, i Moskali, wychodząc na zero z Francuzami i przegrywając z Włochami. Ale pycha ta, że użyję języka Norwida, „pycha pych”, to nie do pobicia przywilej „narodu panów”, „nadludzi” – Niemców, jeszcze raz Niemców, a potem Anglików. W łgarstwie integralnym, celowym i zimnym – nie tym przy kieliszku (rusycyzm – „morze po kolana”) – nie damy im też rady – na pewno. No i Moskalom (mimo „duszy na rąspaszku”).

I jeszcze jedno. W naszej rzeczywistości emigracyjnej, w jej części najwartościowszej, wśród naszej uczącej się młodzieży, panuje niebezpieczeństwo i choroba zachłystywania się pychą z własnej kultury – ale coś wręcz przeciwnego: niedocenywanie i niedostateczna znajomość tej kultury. Nie kompleks wyższości względem obcych (typowy dla Anglików na przykład), ale kompleks niższości wobec obcych (właściwy Polakom).

Dlatego i w tych warunkach artykuł Pana, świetnego pisarza, człowieka, którego z dumą widziałbym zawsze jako zwolennika moich poglądów, uważam za błędny i szkodliwy. Ponieważ wiem, że wszystko, co Pan pisze – sercem Pan pisze, ponieważ wiem, że *errare humanum est* i sam tak często, tak zasadniczo myliłem się w moich zdaniach (i może teraz się mylę) sądzę, że mimo mego protestu względem Pańskiej wypowiedzi, nie cofnie mi pan swojej życzliwości, którą tak cenię wysoko.

„Życie” 1951 nr 24 (208)

MATEJKO

Jedną z cech rozpoznawczych zjawisk ogromnych, nieprzewidzianych, druzgoczących kanony odbiorcze myśli i wzroku, jest trwałość kontrowersji w osądzie tych zjawisk, gdy oddalamy się od nich w czasie. Tak jest z Matejką¹⁷.

Czyż to nie wygląda na paradoks, że malarz, którego imię i dzieła zna każde dziecko w kraju, dziś, po stu trzynastu latach od jego urodzin, a po pięćdziesięciu ośmiu od śmierci, jest przez żyjących naszych artystów (często wybitnych) chyba najmniej rozumiany i znany, a najsprzeczniej oceniany. Pod ostatnie słowa nie podciągą oczywiście ignoranckich oddźwięków tych kontrowersji, wsłuchujących się w przysłowiowy dzwon, „nie wiedząc gdzie on”.

¹⁷ Maj 1951, Dom Kombatanta, Edynburg. W cyklu odczytów w Domu Kombatanta wystąpił Marian Bohusz-Szyszko z wykładem na temat malarstwa Jana Matejki. Tekst ilustrowany był przezrociami. Wydaje się, że tekst z „Wiadomości” jest tym wykładem.

Po przeczytaniu niemal wszystkiego, co napisano o Matejce, po wysłuchaniu niezliczonych druzgocących wypowiedzi o nim (nawet naszych tęgich krytyków) i po rozważeniu równie mnogich peanów pochwalnych – zrobmy eksperyment myślowy, unaoczniający potencjał zjawiska, któremu na imię Matejko.

Wyobraźmy sobie olbrzymią salę, salę stumetrowej długości, trzydziestometrowej szerokości, piętnastometrowej wysokości, o ścianach szaro wytynkowanych; światło niech pada z góry. Na murach tej gigantycznej komnaty są umieszczone w szeregu, w odstępach kilkumetrowych, według kolejności ich powstania – wielkie obrazy matejkowskie. A więc: „Kazanie Skargi” (1864), „Rejtan” (1866), „Unia Lubelska” (1869), „Batory” (1872), „Grunwald” (1878), „Hołd Pruski” (1882), „Sobieski pod Wiedniem” (1883), „Joanna d’Arc” (1886), „Raclawice” (1888), „Konstytucja 3 Maja” (1892), „Śluby Jana Kazimierza” (1892) – niedokończone. Jest to środkowy pas na ścianach naszej sali. Wyżej zapełnimy drugi szlak obrazami średniej wielkości: „Otrucie królowej Bony”, „Jan Kazimierz na Bielanach”, „Stańczyk”, „Uczta u Wierzyńka”, „Maćko Borkowicz”, „Śmierć Warneńczyka”, „Kopernik”, „Zamoyski pod Byczyną”, „Dzwon Zygmunta”. Będzie ich kilka dziesiątków. Trzeci pas, powyżej dwu poprzednich, utworzy kilka dziesiątków portretów (wśród nich przepyszny portret czworga dzieci artysty, autoportret, portrety profesorów Wszechnicy Jagiellońskiej, z Szujskim, Tarnowskim, Dietlem; portret „Kasztelanki” – jeden z najlepszych). Na czwarty szlak, jeszcze wyższy, złożą się również dziesiątki małych obrazów, jak np. „Kochanowski u zwłok Urszulki”, „Łokietek zrywający ugodę z Krzyżakami”, „Wit Stwoszc”, „Śmierć Leszka Białego”, „Wyrok na Matejkę”. U góry znajdą się kartony do polichromii kościoła Mariackiego; musimy tu też znaleźć miejsce na szereg obrazów z cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce”. Pas pod szlakiem wielkich obrazów, wysokości kilku metrów, zajmą setki rysunków, setki studiów, wśród nich takie cykle, jak „Poczet królów polskich”, rysowanych węglem (i jak rysowanych!), jak rysunki do dziejów ubiorów w Polsce, jak kartony dla politechniki lwowskiej; nieprzebrane bogactwo postaci ludzkich, głów, rąk, fragmentów architektonicznych, rysunków ubiorów, zbroi, mebli, monet, pieczęci, zwierząt.

I oto, dla zamknięcia wizji, umieścimy pośrodku pomyślanego mauzoleum prac gigantycznych – ich twórcę, małego, wątłego człowieka, z zapadniętą klatką piersiową, z krótkowzrocznymi oczami za okularami, tkwiącymi na garbatym nosie, z siwiejącymi długimi włosami i zwichrzoną brodą.

Człowiek i dzieło.

Żył ten tytan pracy tylko pięćdziesiąt pięć lat (1838–1893).

Ale wizja jego dzieła musi być uzupełniona komentarzem. Istnieli w różnych krajach w XIX wieku tzw. malarze historyczni o dorobku ilościowym prawie zbliżającym się do matejkowskiego. We Francji Delaroche, w Niemczech – Kaulbach, Cornelius, Piloty. Stworzyli oni, podobnie jak Matejko, tysiące figur, upstrzonych szczegółami, umieszczonych w tłach równie przepelnionych akcesoriami. I nie dziwimy się, patrząc na ich obrazy, że właśnie mogli je namalować; są to płody upartej, akademickiej, pedantycznej pracowitości, nudne, banalne, mniej lub więcej konwencjonalne, mniej lub więcej zręczne. Nie da się ich nawet zestawić z czynem matejkowskim. Wizja naszego wyobrażonego mauzoleum nabiera wtedy dopiero właściwych proporcji, gdy przyjrzymy się, jak prace je wypełniające zostały wykonane. Nie ma na tych płótnach cała kwadratowego, który by nie był spryskany pianą zaciekłości realizacyjnej. Proszę popatrzeć na ogniwa łańcucha, leżącego na piersiach Kościelskiego w „Hołdzie pruskim”. Robi wrażenie, że malarz całą energię, potrzebną na namalowanie gigantycznego płótna, zużył na wzrokową ewokację tego szczegółu!

A potem ze zdumieniem, nie wierząc własnym oczom, przechodzimy i ten obraz, i wszystkie sąsiednie, cal po calu, stwierdzając, że furia bezprzykładna nie zmienia się i nie zmniejsza na setkach metrów kwadratowych tych płócien.

Matejko rozsadza swoje obrazy niezliczoną ilością szczegółów – to prawda. Ale te szczegóły nie rodzą się z tępej pedanterii; są one wyrazem jego pasji przepychu i jego pierwotnej, zacieklej, nieokiełznanej tęsknoty do realizowania tego przepychu we własnym dziele.

Jest w „Grunwaldzie” postać Żiżki, który oparłszy nogę na Krzyżaku, rozwala go równocześnie „błyskawicą miecza”, Postać o takiej bezpośredniej potędze ruchu, że wierzyć się nie chce autentyczności poniższej relacji.

Gdy Matejko malował w „Grunwaldzie” właśnie Żiżkę, ktoś zapukał do jego pracowni, prosząc o załatwienie pilnej sprawy w Akademii. Matejko, przed wyjściem z pracowni, wziął pędzel i na jednej z łusek pancerza, poprzednio naszkicowanego linearnie, położył kropkę. Na tę łuskę kolej, gdy wróci! Otóż jest rzeczą bezprzykładną w dziejach malarstwa, by twórca, pławiący się w rozkoszy realistycznego odtwarzania najdrobniejszych szczegółików, jak łusek na zbroi rycerza, który w furii bitewnej druzgoce przeciwnika – nie zatracił równocześnie całej świeżości, całej mocy ruchu swej pierwotnej wizji.

Matejko mistrz ruchu, mimo analitycznej metody pracy, jest równocześnie jednym z największych realizatorów wyrazu twarzy ludzkiej w malarstwie wszystkich czasów. Twarze „Kazania Skargi”, twarze „Batorego” (król, Possevino, Moskale), twarze „Hołdu pruskiego” (Zygmunt Stary, Stańczyk)! Witkiewicz tak mówi o postaci Possevina w „Batorym”: „Po prostu dreszcz przejmuję przed tą tajemniczą siłą, przed tą niezbadaną głębią myśli, przed tą zaciekłością kamiennie spokojną i upartą, przed tym fatalistycznym ciężeniem jego woli nad wszystkim, co się dokoła niego dzieje, i nad wszystkim, co ogarnia jego myśl bezdenna. Ten czarny, tak skromnie ubrany mnich, który ledwie porusza dłonią, patrzy gdzieś w swój cel daleki, dla którego łamie i niszczy energię takiego ducha jak Batory, takiego rozumu jak Zamoyski, takiego państwa jak Polska, która przed tym nieruchomym czarnym mnichem cofa się, jak wezbrany burzą ocean przed nienaruszalnym spokojem skalistego łądu. Czym są dla niego Batory, Polska, Moskwa? Tylko liczbami równania, tylko ogniwami sylogizmu, który w jego głowie się ułożył”. I dalej: „Wykazać taką siłę, taką władzę w tej bez ruchu i jakby w pokorze pochylonej postaci, jest to zabić całą włoszczyzną, gestykulującą w całej sztuce europejskiej”. Witkiewicz znał dobrze granicę oddzielającą pseudomalarską anegdotę w obrazie od wielkich treści przedstawieniowych, które występowały, a mogą i dziś występować w najlepszym malarstwie. Zachwył Witkiewicza, jednego z największych krytyków malarstwa u nas, i pogardliwe uwagi czołowego aroganta emigracji na temat tej samej realizacji malarskiej, są zaiste pouczające.

Rozkazodawca siła wizjonerska Matejki jest przytłaczająca. „Niepodobny” – powiedzieliby zapewne, gdyby stanął przed nami zmartwychwstały Batory lub Zygmunt I, lub Skarga, lub Zamoyski... potrafimy bowiem widzieć te postaci oczami wyobraźni tylko tak, jak nam właśnie widzieć rozkazał Matejko. Czy coś podobnego da się powiedzieć o jakimkolwiek innym „historycznym” malarzu europejskim?

Oto poważne zarzuty stawiane Matejce przez krytyków:

- 1) brak artystycznego umiaru; przeciążenie kompozycji szczegółami, rozbijającymi całość;
- 2) brak poczucia koloru; „sosi” walorowe;
- 3) zatrata sensu plastycznego obrazu na rzecz zagadnień literackich i dydaktycznych.

W wielkiej mierze zarzuty te są słuszne. A mimo to pozostaje Matejko, moim zdaniem, najpotężniejszym plastykiem w naszej sztuce i jedną z najpotężniejszych indywidualności w całej sztuce europejskiej XIX wieku.

Aby zgodzić się na ten sąd, trzeba przede wszystkim doskonale sobie uświadomić stosunek między „malarstwem” a „rysunkiem”: dobre malarstwo (urzeczywistnienie dziwnego, tajemniczego, nierozkładalnego na prostsze pojęcia koloru) zawsze pociąga za sobą „dobry rysunek”, ale nie odwrotnie. Nie ma przykładu wielkiego malarza, który by nie był wielkim rysownikiem; jest mnóstwo przykładów wielkich plastyków, którzy nie byli wielkimi malarzami. Jeden z największych plastyków świata, półbóg, Michał Anioł – we wszystkim, co robił pędzlem, przed wszystkim w Sykstyń, pozostał genialnym rzeźbiarzem-rysownikiem – nie malarzem. Genialnym rysownikiem, a nie malarzem jest Hokusai; genialnym rysownikiem, a nie malarzem jest Matejko!

Gdy zobaczyłem po raz pierwszy Sykstyń – nie dała mi ona, ani z plafonu, ani tym bardziej z „Sądu Ostatecznego”, żadnych większych przeżyć niż niezgłębione przeżycia, których doznałem przy oglądaniu zdjęć fotograficznych tych dzieł. Po prostu kolor nic do nich nie dodał, a nawet, nawet te przeżycia chwilowo – przyćmił. Ale przed „Ukrzyżowaniem” Tintoretta w galerii Akademii weneckiej – stanąłem urzeczony, jak przed nowym, najwyższym objawieniem malarstwa. I obrazu tego, którego każdy szczegół rysunkowy znałem z fotografii bez reszty, przed jego widzeniem bezpośrednim – nawet nie przeczuwałem!

W wielkich obrazach Matejki (nie wszystkich!) kolor nie jest czynnikiem, który je organizuje, jak to powinno być w każdym wielkim malarstwie. Kolor na płótnach matejkowskich ma sens bądź w częściach lokalnych obrazu (jak w świetnych fragmentach „Hołdu pruskiego”), bądź, jak w „Sobieskim pod Wiedniem”, obraz wizualnie zabija. Ale ten obraz zamartwychwstaje na nowo, gdy go widzimy w reprodukcji fotograficznej, lub gdy wolą opartą na pełnej świadomości, formę potrafimy oderwać od koloru (operacja, dla malarza wprost potwornie bolesna, a jednak możliwa!). Na to powie mi ktoś: zrób to samo z Delarochem, i z Cornelusem, i z Pilotym, i z Meissonierem – wszystko to wcielenia antykoloru; może i ich nazwiesz wielkimi artystami; po twojej operacji? Śmieszne! – Im nic nie ubędzie i nic nie przybędzie po takim zabiegu; są to pseudoplastycy zasadniczo wyprani z inwencji twórczej i w kolorze i w formie! Matejko jest genialnym plastykiem-rysownikiem, mającym wielkie braki w zakresie operowania kolorem; choć błędem byłoby twierdzić, że nie ma on w ogóle wrażliwości malarskiej. Ostatnie, niedokończone dzieło – „Śluby Jana Kazimierza”, oraz szereg świetnych po malarsku fragmentów na jego płótnach świadczą o czymś wręcz przeciwnym. Samotnik, zamknięty w partykularzu krakowskim, zapatrzony w jednostronną moc własnej wizji i własnych zadań – nie chciał, nie mógł, nie został sprowokowany do wyszukania niespaczonych nurtów koloru, płynących daleko poza horyzontem środowiska, w którym przeznaczenie kazało mu żyć i tworzyć.

W zakresie formy – jest jej panem absolutnym. Proszę spojrzeć na fotograficzną reprodukcję „Hołdu pruskiego” z postaciami króla, Albrechta, Stańczyka, małego Zygmunta i tej przepysznej postaci w renesansowych aksamitach, która z ręką wzniesioną stoi z tyłu za klęczącym Albrechtem. Na zdjęciu tym widać rytmikę malarskiej faktury obrazu. Cóż to za powierzchnia, coś za doskonałość i swoboda w kondensacji pigmentu, położonego nieomylnie na szorstkim płótnie, a równocześnie służącego pokornie objawieniom doskonałych form.

Fraza plastyczna Matejki, jego linia pełna rytmicznych zagęszczeń, rozprysków, zgrubień, węzłowań, rozpyleń, niknięć, jest przykładem najświetniejszych osiągnięć w ołówku, węglu i pędzlu, jakie w zakresie rysunku zna sztuka światowa.

Wygłosiłem przed wojną odczyt pod prowokacyjnym tytułem: *Największy ekspresjonista polski – Jan Matejko*. Jeżeli termin „ekspresjonizm” zwiążemy nie z kierunkiem w sztuce, który taką właśnie nazwę otrzymał około roku 1910, ale z zasadniczym nastawieniem do przekształcania form w myśl subiektywnych pasji i stanów uczuciowych – twórczość Matejki jest *par excellence* ekspresjonistyczna, że wspomnę tutaj, wybierając jeden z niezliczonych szczegółów, rysunek konia pod wielkim mistrzem w „Grunwaldzie”, rysunek rozsadzony ponad wszelkie formy realistyczne pod dyktandem afektu twórczego.

Istnieją dzieła potężne mimo wad; i odwrotnie: istnieją dzieła niepotężne – bez wad. Czyż nie jest potwierdzeniem tej wypowiedzi opinia krytyka francuskiego w „Le Gaulois” z maja 1880, z okazji wystawienia „Grunwaldu” w Paryżu: „Dzieło to zbija z tropu, zdumiewa, oślepia, odpycha, przyciąga, staje przed widzem jako zagadnienie, albo raczej jako konflikt zagadnień, całkowicie człowieka pochłaniających; jest dzikie, pełne furii, jest heroiczne i demoniczne zarazem. Nie jest to, jeśli wolno się tak wyrazić, wytwór geniuszu rasy łacińskiej, tym mniej germańskiej. Nie ma w nim nic opanowanego, spokojnego... malarz zadaje widzowi tyle olśniewających razów kolorem, ile ciosów miecza wymierzają sobie jego bohaterowie”.

Witkiewicz tak kończy swoją książkę o Matejce: „Miał on wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną bezwzględna zaletę – tworzył arcydzieła”. Zmieniając ostatnie słowa tego zdania na „dzieła potężne”, usłyszymy chyba najsprawiedliwszy sąd o Matejce.

„Wiadomości” 1951 nr 33(281)

MALARZ POLESIA

Kazimierz Pacewicz maluje od przeszło trzydziestu pięciu lat; z tego piętnaście lat spędził w Paryżu, w pracowni jednego z największych pedagogów współczesnych w malarstwie, jakim był Pankiewicz. Zdawałoby się że dość było czasu na arenie paryskiej, by zaznaczyć swoją osobowość twórczą. Pacewicz wystawił wielokrotnie z powodzeniem na bardzo wyłącznych i reprezentacyjnych pokazach naszej sztuki nad Sekwaną, miał też zbiorową wystawę swoich prac w Holandii, ale wszystkie te prace paryskie (jak cała twórczość przed r. 1947), mimo ich dojrzałej, poprawnej kultury, były tylko wstępem do istotnej wypowiedzi jego osobowości twórczej, wypowiedzi, która rozpoczęła się i trwa w ciągu lat ostatnich w Anglii.

Na londyńskim bruku omotała go wizja lat dzieciennych, ukochanego Polesia i zaczęły się rodzić dziesiątki, potem setki (dziś ponad 300) realizacji malarskich, małych akwarel, przegadanych na farbę tęsknot do domu rodzinnego, wypełnionych rodzicami, rodzeństwem, domownikami i przyjaciółmi; konie, psy, ptactwo domowe, bydło – w otoczeniu sprzętów i zdarzeń, radości i trosk – to pierwszy krąg, przejrzysty, zabarwiony krwią nieomylnego, dotykającego widzenia. Jakby czas stał.

Krąg drugi obejmuje dalsze otoczenie tych stron i dni świątecznych. Puszcza poleska, pola, łąki, błota i zarośla w słońcu i w mrokach, w śniegach i mgłach.

Cykl ciągle się rodzący, ciągle uzupełniany, dzieli się na cztery eposy: wiosny, lata, jesieni i zimy. Żubry, łosie, niedźwiedzie, wilki, rysie i lisy; głuszce, cietrzewie,

bociany, kaczki i wrony; wszystko razem z ludźmi trzech ras: Polaków, poleszuckich Rusinów i Żydów, razem ze zwierzyńcem domowym, z koniem i psem na czele, to aktorzy teatru życia poleskiego, które w tych formach nie wróci już nigdy, a tutaj zostało utrwalone aktem twórczej miłości artysty.

Siła obrazowania tych scen jest ogromna. W przepojonym wilgocią powietrzu późnego lata suną olbrzymie fury siana, ciągnięte przez drobne koniki w „hołobiacz” z „duhami”. Naszym dawnym znajomym staje się stary Żyd, krawiec rodzinny Pacewiczów, który wychudłą, długopalcą dłoń położył na łysinie, fingując konieczną rytualnie jarmułkę i wychyla kieliszek wódki nad stołem, na którym leży pokrajana sztuka sukna i nożyce. Śmiejemy się serdecznie z przygody grubego ekonomy, którego, po wpadnięciu do błotnistego topieliska, wyciąga z trudem para wołów – i jest dla nas oczywiste, że taka właśnie scenę widział malarz przed laty na własne oczy. Przezywamy ciszę i pogodną rezygnację miejscowego pogrzebu; ksiądz i krzyż, i koń, i trumna, i odprowadzający wsiąkają w radosną zieloność drzew, głównych elementów tej kompozycji. Wybrałem na chybił trafił. A scen tak trafionych – setki. Malarska epopcja.

Pacewicz jest urodzonym realistą. Pobyt jego w stolicy plastyki świata, Paryżu, wypadł w okresie wzrostu tendencji wręcz z sprzecznych z postawą realistyczną. Pacewicz zdobył w tym środowisku wielką kulturę odbiorczą: w znaczeniu biernym rozumie i odczuwa świetnie wszystkie dzisiejsze i wczorajsze kierunki abstrakcyjno-formalne w malarstwie, ale wydaje mi się, że właśnie obcość tych dziś przodujących nastawień w sztuce w stosunku do jego własnej struktury artystycznej była główną przyczyną tak późnego wybuchu jego dojrzałej pasji twórczej.

Najdonioślejsze owoce pracy Pacewicza rodzą się w chwilach, gdy po całodziennym wysiłku w pracowni nad wielkim obrazem, artysta „dla odpoczynku”, leżąc już w łóżku, przy świetle elektrycznym (sztucznie „udziennionym”), „wrywa się myślą ku szczęśliwym czasom i duma, myśli o swojej krainie”.

Pędzel w rękach Pacewicza staje się wtedy pędzlem w ręce dziecka; zdawałoby się, znika olbrzymi balast wiedzy malarskiej, zdobywanej mozolnie w długich latach paryskich; jest w tych jego pracach zdumiewająca prostota, bezpośredniość i niemal naiwność. Mgła lat rozprasza się bez śladu – oko malarza widzi „kraje lat dziecinnych” z ostrością dotykanej rzeczywistości. Pacewicz w czasie tej pracy może mówić, uśmiecha się do miłego gościa, a równocześnie, pogrążony w dziwnym transie, jest tam, tutaj nieobecny.

Uderza w tych akwarelach ich organiczna jedność. Pies, biegnący przy wozie, woźnica Poleszuk zapalający fajkę ruchem jedynym, niepowtarzalnym, i drgająca mgła zmagająca się z ostrością smugi lasu na horyzoncie – wszystko to jest jednolitą melodią chwili, niezaburzoną przez głosy środków technicznych, równie kapitalnych jak prostych.

Cykl poleski Pacewicza, gdy środki na to pozwolą, trzeba wydać jako album, przy zastosowaniu nowoczesnych metod reprodukcji barwnych. Będzie to u nas rzadki wypadek harmonii między treścią swojsko-narracyjną a artystyczną w malarstwie.

W ostatnich trzech latach Pacewicz rozpoczął proces „monumentalizowania” swego cyklu poleskiego. Powstały (i powstają) duże obrazy olejne, bezpośrednio wiążące się z małymi realizacjami akwarelowymi. Pierwszy obraz z tej kategorii, szczęśliwie łączący bezpośredniość akwareli z głęboko przemyślaną większą kompozycją olejną, stanowi „Zwózka drzewa”. Obraz ten jest pierwszym dziełem z okresu wykrystalizowania się osobowości artysty, w którym nowoczesne zagadnienie

abstrahowania plamy barwnej od malowanego przedmiotu zostały szczęśliwie ożenione z realistyczno-narracyjną pasją artysty.

„Wiadomości” 1951 nr 43 (291)

MARIAN FACZYŃSKI

Wystawa w Londynie dzieł Mariana Faczyńskiego¹⁸, malarza zmarłego na wygnaniu rosyjskim w roku 1940 (w kwiecie wieku) – Faczyński urodził się w roku 1889), jest przykładem zjawiska społeczno-artystycznego, którego znaczenie ma przede wszystkim sens moralny, a następnie – porównawczy.

Istotnie, jeżeli jakieś zdarzenie ma moc budzenia w nas wzruszeń i moralnego budowania – to jest ono zdarzeniem moralnym. Otóż serdecznie byłem wzruszony i zbudowany widokiem iście synowskiego pietyzmu, z jakim prace M. Faczyńskiego zostały oprowadzone i pokazane przez jego syna, Jerzego (jak wiadomo, również malarza i architekta). – Nie można było tych prac lepiej, gustowniej i staranniej podać. Cała wystawa jest przepelniona fluidem synowskiej miłości i żarliwą troską, aby dzieło ojca zostało uzewnętrznione należycie.

Pouczająca zaś jest wystawa Mariana Faczyńskiego jako przykład przeciętnej twórczości polskiego artysty, który przeszedł przez studia akademickie wyłącznie w kraju (był uczniem Malczewskiego, Axentowicza i Fałata w Akademii Krakowskiej, którą ukończył przed pierwszą wojną światową), a potem główną część życia twórczego spędził, bądź co bądź, w prowincjonalnym mieście, jakim była Bydgoszcz. Kto zna malarstwo akademickie większych miast prowincjonalnych w Europie, przede wszystkim w Anglii (Manchesterze, Liverpoolu...) – musi stwierdzić przewagę tej wypowiedzi twórczej artysty polskiego, jej brak manieryzmu i bezpretensjonalność.

Najlepsze spośród trzydziestu kilku prac wystawionych są niewątpliwie rysunki, wśród nich wyróżnia się „Koncert w Posiołku” (nr 27 katalogu), pełen elementarnej prostoty w użyciu ołówka i szczerości wyrazu; rok 1940, a więc jest to rok śmierci artysty...

Z olejów – najwięcej pejzaże – „Wnętrza lasu” (nr 10 i nr 11) i „Las w okolicy Świecia” (nr 14), zdradzające dobry wpływ szkoły krakowskiej, mówią o wrażliwości artysty na kolor i mają przyjemną, konsekwentną fakturę olejną. Jako nauczyciel gimnazjum w Bydgoszczy, Marian Faczyński zostawił po sobie pamięć głębokiego oddanego całym sercem młodzieży wychowawcy i najszlachetniejszego człowieka.

¹⁸ 16 września–17 października 1951, Polska YMCA, 6 Cadogan Gdns, Sloane Sq, Londyn. Wernisaż wystawy rysunków i obrazów Mariana Faczyńskiego. Wystawę przygotował i otwarcia dokonał Jerzy Faczyński (syn). Z recenzji Alicji Drwęskiej: „W niektórych rysunkach, a zwłaszcza akwarelach, czuje się wpływ Wyspiańskiego, a poprzez niego oddźwięk i wiedeńskiej secesji i ekspresjonizmu Van Gogha. W pracach olejnych niewątpliwie jest wpływ impresjonizmu i bonnardyzmu via Weiss, Pankiewicz. Można doszukać się także pewnego pokrewieństwa z grupą 'Rytm', do której należeli Kramsztyk, Borowski, Zak i in. Spośród płócien «Głowa chłopca i Chłopiec z wiatraczkiem» w swym naiwnym dość ujęciu formy i barwy są pełne wdzięku. [...] Nie są to zapewne dzieła wielkie, mają dużo zalet i dużo wad, mają także pewien wdźwięk prowincjonalizmu o dość silnym zabarwieniu lokalnym, lecz który przecież wyrasta gałązką, związaną jednak silnie z pniem sztuki Zachodu”. Zob.: A. Drwęska, *Wystawa obrazów M. Faczyńskiego*, DPDŻ, 22.09.1951 s. 3.

Starannie wydany katalog jest zaopatrzony w analizę twórczości artysty przez Stefana Arvaya i w ciekawe wspomnienia osobiste, skreślone doskonałym piórem Tadeusza Nowakowskiego.

„Życie” 1951 nr 42 (226)

PLASTYKA – NOWE WYSTAWY

Zajmiemy się kolekcją obrazów, darowaną muzeum Victorii i Alberta przez Aleksandra Ionidesa (wejście od Cromwell Road).

W pierwszej sali od wejścia znajdujemy szereg wybitnych dzieł, charakteryzujących rozwój malarstwa włoskiego (i europejskiego) na przestrzeni czterystu lat. „Koronacja Najświętszej Marii Panny” przez Nardo Di Cione (1343–1366) jest przykładem malarstwa zupełnie płaskiego, niekuszącego się o jakąkolwiek interpretację przestrzeni. „Madonna z Dzieckiem” Pier Francesco Fiorentino z piętnastego wieku wiąże się już z interpretacją bryły w malarstwie i jest podkreśleniem przestrzeni dwuplanowej (Madonna z Dzieckiem plan pierwszy – tło plan drugi). „Męczeństwo Świętej Katarzyny” ze szkoły północno-włoskiej z początku wieku XVI operuje wieloplanową przestrzenią, zbudowaną przy pomocy dwóch czynników: perspektywy środkowej i koloru. „Anioł ukazujący się Pasterzom” Jacopo Bassano (1510–1592) jest realizacją przestrzenno-malarską, posługującą się perspektywą linearną, światłocieniem i kolorem.

Podkreślamy, że logiczne łączenie tych trzech metod dla interpretowania przestrzeni jest charakterystyczne dla szkoły weneckiej końca XV i XVI wieku. Do tej szkoły, a więc i koncepcji malarskiej, należy autoportret Tintoretta (Jacopo Robusti, 1518–1594), bodaj najautentyczniejszy wizerunek mistrza. Wątpliwej autentyczności jest „Chrystus i Centurion” Veronese’a (1528–1598). Na tejże ścianie „Wizja Krzyża” Tiepola (1696–1770) zamyka okres rozwoju malarstwa włoskiego o rozpiętości czterech wieków. Dokładne przyjrzenie się i przemyślenie tych kilku obrazów może być wyjątkowo pouczające. W tej samej sali podkreślimy Rembrandta „Abraham, Hagar i Ismael”, „Scenę chłopską” Adriana Van Ostade i kilkadziesiąt nieporównanych, oryginalnych akwafort Rembrandta.

Do wybitnych dzieł innych szkół w tej samej kolekcji należą „Rozbitkowie z Don Juana” E. Delacroix (1798–1863), obraz niewielki rozmiarami, o cudownej materii olejnej, mogący słusznie uchodzić za arcydzieło tego wielkiego, a często nierównego mistrza. Obok „Dobry Samarytanin” tegoż autora. Dwa pejzaże Courbeta (1819–1897) są na poziomie mistrza, jednego z największych twórców francuskich z pierwszej połowy wieku XIX. Swego czasu przechwalany François Millet (1814–1874) ma tutaj jeden ze swoich lepszych obrazów „Drwale piłujący drzewo”.

„Ranek” i „Zmrok” Corota (1796–1865) są autentycznymi promykami tej wielkiej gwiazdy malarstwa francuskiego. Dwa obrazy kwiatowe Fantin-Latoura (1836–1904) to przykłady zimnego realizmu z okresu poimpresjonistycznego. Należy podkreślić „Scenę wiejską” Ludwika Le Nain (1593–1648) malarza o doniosłym znaczeniu w szkole francuskiej, w pierwszej połowie XVII wieku.

Wśród paru setek obrazów szkoły angielskiej wymienimy zupełnie wybitnej jakości obraz Boningtona (1802–1828) – „Plac w Genewie” i cztery obrazy wielkiego Turner’a (1775–1851): „Burza u brzegów Yarmouth”, „Rybaczy pod Hastings”, „Wyspa White”, „Wenecja”. Aby zrozumieć, jak olbrzymią odskocznią od otocze-

nia było na owe czasy malarstwo Turnera, warto porównać obraz „Rybacy pod Hastings” z dziełem o tym samym temacie jego rówieśnika, również Anglika, akademickiego malarza, Chalona.

W tym samym muzeum otwarto nowe sale, obrazujące meblarstwo, ceramikę, tkaniny i w ogóle dekoracje wnętrz w wielu XVIII w Anglii. Dowodzą one, jak wysoko przewyższał ten wiek, pod względem gustu, epokę wiktoriańską.

„Życie” 1951 nr 45 (229)

WYSTAWY W LONDYNIE

Pisałem kilkakrotnie, że komunizm Picassa jest w zupełnej sprzeczności z jego sztuką. Będąca najdoskonalszym wyrazem arystokratycznego wyrafinowania i kultu indywidualizmu artystycznego, przeciwstawiających się wszelkim dążnościom do równania w dół. Wystawa prac Picassa z okazji siedemdziesięciolecia jego urodzin w Institute od Contemporary Art przy 17–18 Dover Street gromadzi siedemdziesiąt siedem eksponatów. Mimo pewnej dorywczości wyboru, na wystawie reprezentowane są prawie wszystkie okresy rozwoju tej tak zdumiewająco bogatej indywidualności twórczej. Jest rysunek akademicki dwunastoletniego Picassa, gdy był uczniem Szkoły Sztuk Pięknych w Corunnie, są prace z okresu „niebieskiego” i różowego”, są pokazane tendencje klasyczne, realistyczne i skrajnie abstrakcyjno-formalne aż do roku 1951.

W Marlborough Gallery przy Bond Street pokazano nową ciekawą kolekcję Francuzów z drugiej połowy XIX wieku. Są dwa piękne Courbety, Boudin, mocny Degas, Claude Monet, nowy obraz Cézanne’a, piękne „wyścigi” Raoula Dufy i wiele innych dobrych obrazów.

W Redfern Gallery wymienimy spośród ośmiu wystawiających Patricka Herona, jako najliczniej i najszumniej reprezentowanego, niestety bez powodu, i Grahama Sutherlanda oraz Marka Żuławskiego. Małe akwarele Sutherlanda, jak „The Red Hill” (nr 119) albo „Standing Form, yellow Background” (nr 120) są przykładem udanych prób stworzenia przedmiotu abstrakcyjnego, bardzo nikle zapłodnionego wizją zewnętrznego. Sutherland na pewno należy do najwybitniejszych malarzy angielskich. Prace Marka Żuławskiego z jego włoskiej podróży, o swoistej technice na granicy malarstwa i grafiki (zdaje się przy użyciu techniki tak zwanej woskowej), zaznaczają nowe stadium poszukiwań artysty. Jest ono nasycone wpływami Anglików, w szczególności Henry’ego Moore’a. Są to niewątpliwie owoce wielkiej kultury artystycznej i szereg z nich wykazuje dużą wrażliwość malarsko-rysunkową autora. (Np. praca „Late Bathers, Capri”, nr 139). Warto też zauważyć prace wybitnej malarki angielskiej, Prunelli Clough.

W New Burlington Gallery rozsiadła się The London Group¹⁹, reprezentowana przez trzysta siedemdziesiąt trzy pozycje. Serce ściska się żalem, że nie ograniczono się

¹⁹ 3–24 listopada 1951, Festival of Britain, New Burlington Galleries, Old Burlington Street, Londyn. Druga w 1951 roku wystawa London Group, na której zaprezentowano 373 prace. Wśród wystawiających członków i malarzy nie będących członkami Grupy: Franciszka Themerson („Form in Repose”), David Bomberg („Moor’s Wall, Hilarson, Cyprus”), Henryk Gotlib („Landscape from Poland”), Piotr Potworowski („Blue and Red Painting”, „Singer in an Empty Room”), Feliks Topolski („Prince Sethipon Kidakam takes a Walk”) oraz Marek Żuławski, Halina Korn, Krystyna Herling-Grudzińska, Józef Herman, Jacob Epstein i Stanisława de Karłowski. Por.: <http://potworowski.art.pl/websites/71/232.html>

do trzydziestu. Najmocniej obsadzone pozycje należą do Tadeusza Potworowskiego, Polaka i Williama Scotta spośród Anglików. Potworowski w dwóch swoich obrazach „Blue and Red Painting” (nr 181) oraz „Singer in an empty Room” (nr 185) wykazuje jak zawsze klasę wyrafinowanego kolorysty. William Scott daje zwarte, wyjątkowo wyczułe w kolorze i w fakturze abstrakcyjne kompozycje. Dwa obrazy Topolskiego nie są w klasie rysunków. Henryk Gotlib podkreśla dobitnie dwoma obrazami, że maluje coraz gorzej. Zanotować należy dobrze wyczułą w kolorze martwą naturę Krystyny Herling-Grudzińskiej i dwie prace Haliny Korn. Że też przy „redagowaniu” zespołu takiej wystawy nie dałoby się zastosować Norwidowej „redukcji”.

Życie 1951 nr 46 (230)

LEONARDO DA VINCI JAKO MALARZ²⁰

Zasadniczym zagadnieniem, które wyróżnia malarstwo europejskie od wizji innych kultur plastycznych świata, jest problem interpretacji przestrzeni. Pozaeuropejskie malarstwo, np. Chin, Japonii, Indii, Persji, Egiptu, wychodzi z organicznej, tkwiącej w naturze rzeczy, płaskości, a raczej dwuwymiarowości malarstwa i, jeżeli spotykamy tam próby interpretacji przestrzennej, są one zawsze fragmentaryczne. W boju o taką interpretację przestrzenną, w ciągu sześciuset lat, od Giotta do Cézanne’a, najwspanialsze zwycięstwo wiąże się z imieniem Leonarda da Vinci. Istnieją trzy metody interpretowania realnej przestrzeni trójwymiarowej w dwuwymiarowych układach malarskich: metoda perspektywy środkowej (oparta na tzw. rzucie środkowym), metoda światłocienia (tzw. „waloru”) i metoda koloru. Twórczość malarska Leonarda jest właśnie nieprześcignionym przykładem połączenia tych trzech metod w interpretacji przestrzeni na płaszczyźnie. Jeden z głównych propagatorów i twórców metody indukcyjnej w nowoczesnej nauce, empiryk i analityk, w swoim niewiarogodnie wszechstronnych badaniach naukowych, jest też Leonardo analitykiem i empirykiem naturalistą w swojej wypowiedzi malarskiej. Prawa geometrycznej perspektywy determinują jego konstrukcję bryły, prawa światłocienia, badane z zaciekłością na modelu, uwypuklają tej bryły sens wizualnie przestrzenny; właściwa gradacja tonów i ciepłych, również oparta na obserwacji natury, uzupełnia porządek przestrzenny obrazów Leonarda. Mimo metody naturalistycznie analitycznej swojej pracy, Leonardo wie, że sztuka wymaga syntezy, której się nie osiągnie przez proces analityczny, rozciągający się w nieskończoność. W pewnej chwili pracy tworzenia, gdy analiza zewnętrznego zjawiska została należycie „dociągnięta”, Leonardo odrywa się od niej lwim skokiem i wprowadza środki syntezy plastycznej: zdecydowany kontur, uporządkowane uogólnienie form, ściszenie kontrastów barwnych, których nie widzi w naturze. Jednym z najdoskonalszych przykładów tej usyntetycznionej analizy Leonardowskiej w malarstwie jest Gioconda. Bodaj za dużo podkreślono

²⁰ 3 kwietnia 1952 roku urządzony został staraniem Komisji historyczno-filozoficznej oraz Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie uroczysty wieczór, poświęcony pięćsetnej rocznicy urodzin Leonarda da Vinci. Przemawiali: prof. Antonio Donini, zastępca dyrektora Instytutu Włoskiego w Londynie, prof. Stanisław Stroński, romanista, historyk (*Wielkość Leonarda da Vinci*), dr Karolina Lanckorońska, historyk sztuki (*Leonardo da Vinci*), prof. Marian Bohusz-Szyszko (*Leonardo da Vinci jako malarz*), K. Klemensiewicz (*Leonardo da Vinci jako przyrodnik*) i dr Tymon Terlecki, historyk teatru (*Leonardo da Vinci a Paul de Valery*). Zamieszczony niżej tekst to streszczenie referatu.

w tym genialnym dziele jego zaiste nieporównaną głębię psychologiczną, gdy istota jego leży przede wszystkim w równie nieporównanej, zupełnie nowej formie interpretacyjnej. Każdy element twarzy Giocondy, jej rąk, tła, jest jedną ze składowych kompozycji malarsko-symfonicznej, istniejącej jako utwór doskonały sam w sobie, niezależnie od treści przedmiotowych, narracyjnych, które przedstawia. Jest w tym dziele, koronującym lata dojrzałości twórczej Leonarda (1503–1506), gdy przekroczył on pięćdziesiątkę, synteza jego geniuszu, łączącego precyzję i energię form z ich nieprześcignioną miękkością, subtelnością i harmonią. Nie wiadomo na przykład, czy linia, oddzielająca głowę Mony Lizy od tła, ma w sobie więcej ostrości sierpa, czy też jest bardziej „aksamitna” dla dotyku oczu. Wśród kilkunastu dzieł malarskich Leonarda o niewątpliwej autentyczności, do dziś zachowanych w gorszym lub lepszym stanie, „Wieczerza Pańska” na ścianie refektarza kościoła Najświętszej Panny Łaskawej w Mediolanie jest zapewne największym dziełem malarskim nie tylko zarania *cinquecenta* włoskiego, ale i całej wizji europejskiej, w tej dziedzinie wypowiedzi twórczej. „Wieczerza”, to szczyt równowagi między dynamiką duchową działających postaci a monumentalnego spokoju kompozycji w ujęciu formalnym. Jest w tym dziele tektonika wprost matematyczna, każdy szczegół osiąga precyzję godną całości, a równocześnie sam podporządkowuje się tak bezwzględnie dyscyplinie tej całości, że, zdawałoby się, można ją, całość, wydedukować z tego szczegółu, jak i uznać ten szczegół za arbitralny wynik, otaczających go form. Poezja, wynikająca z tematyki, matematyka determinująca poezję, oto slogan, który nasuwa patrzenie na ten obraz; i slogan ten bodaj odpowiada typowi twórczości malarskiej (a może i całej!) Leonarda. „Wieczerza”, ukończona w roku 1498, a więc jeszcze w ramach XV wieku, *quattrocenta*, przez swój typ twórczy należy zdecydowanie do *cinquecenta*. Jako rysownik zajmuje on również miejsce przez nikogo nieprześcignione, a jeżeli sprecyzujemy ten rodzaj jego wypowiedzi twórczej cechą równowagi między mocą i harmonią, między obserwacją a porządkującą wyniki tej obserwacji myślą, stwierdzimy, że nikt mu tutaj nie dorównał. Gdyby mi kazano wskazać rysunek, który cechy Leonarda najpełniej uosabia, wybrałbym zapewne ten sławny autoportret sangwinowy z ostatnich lat życia, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Turyńskiej. Wydaje się, że bezpośredniość widzenia dziecka wiąże się tutaj ze zdolnością jej streszczenia w wypowiedzi mistrza na miarę nadludzka. Z taką doskonałością interpretacji własnych praw mówi tylko natura.

„Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego”, Londyn 1951–1952 nr 2

JANKIEL ADLER

W styczniu 1949 roku pierwszy raz i ostatni zapukałem do pracowni Adlera (umarł 25 kwietnia tegoż roku). Zrobił na mnie ogromne wrażenie jako artysta, większe jako człowiek. Otaczała go aura napiętego skupienia, opanowanego, a głęboko ukrywanego tragizmu i ciszy. Mówił stłumionym głosem, ważąc każde słowo. Uderzyła mnie poprawność jego polszczyzny i równoczesna widoczna trudność, którą ta poprawność mu sprawiała.

„Pan dawno był w Polsce?” – zapytałem. – „Opuściłem kraj w roku 1908 jako trzynastoletni chłopak, potem byłem tam tylko przelotnie, ostatnio w roku 1935, ale ja jestem przecież Polakiem, Żydem polskim, ciągle czytam po polsku, aby nie wyjść z wprawy w moim ojczystym języku, który tak kocham”.

Pracownię i osobę twórcy wypełniała ascetyczna prostota. Widziałem Adlera przez godzinę, dziś wydaje mi się, że to jedno z najdonioślejszych spotkań z ludźmi w moim życiu.

Urodził się w Łodzi w roku 1895 i chodził tam przez kilka lat do żydowskiego chederu, myśląc, że zostanie rabinem. Jako trzynastoletniego chłopca losy rzuciły go nad Ren do domu zamężnej siostry. Tam, w Barmenie, zaczął uczęszczać na popołudniowe lekcje rysunków. A od roku 1911 aż do wybuchu pierwszej wojny światowej był studentem Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Przed samym wybuchem wojny wrócił jednak do kraju i został wcielony jako poborowy do szeregów armii rosyjskiej; dostał się do niewoli niemieckiej. W charakterze jeńca pracował jako robotnik rolny i udało mu się kontynuować studia malarskie. Po wojnie pracował w Berlinie, Düsseldorfie i w Paryżu. W roku 1931 znalazł się znowu w Düsseldorfie i został powołany jako wykładowca na tamtejszej akademii. Zaprzyjaźnił się z Pawłem Klee, jednym z prekursorów europejskiego malarstwa abstrakcyjnego. Wyrzucony przez panoszący się rasizm niemiecki, w latach 1935 do 1937 podróżował, pracując we Włoszech, Jugosławii, Rumunii, znalazł się nawet w Rosji, skąd go wydalonono, gdy bez ogródek wypowiedział się w artystycznych kołach bolszewickich, że uważa stosunki tam panujące za różniące się od nazistowskich tylko kolorem czerwonym w przeciwstawieniu do brązowego. W roku 1934 miał Adler zbiorową wystawę w Warszawie. Od roku 1937 pracuje we Francji, przeważnie w Paryżu, i zaczyna tam zdobywać imię. W roku 1939 wstępuje jako ochotnik do armii polskiej we Francji, bo jak mi powiedział: „Uważałem to za mój obowiązek obywatelski”. W roku 1940 znalazł się w oddziale naszej artylerii w Szkocji, a w jesieni 1941 roku został zwolniony z wojska z powodu choroby serca (która go powaliła osiem lat później). W ciągu ośmiu ostatnich lat życia Jankiel Adler zdobył sobie w kołach artystycznych sławę światową. W Anglii należał (i należy) do twórców, którzy wywarli najgłębszy wpływ na młode pokolenie malarskie.

Pośmiertna wystawa zbiorowa Adlera, urządzona obecnie w New Burlington Gallery przez Arts Council of Great Britain²¹, obrazuje dorobek twórczy naprawdę na miarę niezwykłą. Nazwałbym sztukę jego formizmem ekspresjonistycznym. Nie znam artysty, który by mocniej potrafił wyrazić stany emocjonalne w kształtach abstrakcyjnych w malarstwie. Niech służy za przykład dzieło pod tytułem „Treblinka” (1948). Żółtawo-mleczne kikuty, wyrastające jak kwiaty przebaczenia i ciszy po zbrodni, zdawałoby się przerastającej granicę zła dostępnego człowiekowi — mówią z przerażającą jasnością to wszystko, czego słowami wyrazić się nie da. Ten hieroglif malarski, oderwany od wszelkiej literatury, od wszelkiej anegdoty narracyjnej i realistyczno-przedmiotowej, jest zupełnie czytelny, nie posługuje się rozlewnością lub niezdecydowaniem formy. Obraz ten wstrząsa. To naprawdę nowe malarstwo. I widząc takie dzieło, przekonujemy się, że malarstwo jest w stanie stworzyć przedmioty, niezapłodnione bezpośrednim oglądaniem świata zewnętrznego, a jednak zdolne poruszać, nawet wstrząsać nami.

Obok wiszący obraz pt. „Zniszczenie” (1943) jest abstrahowaną straszliwą wizją ruin getta warszawskiego. Krążek krwistego słońca sący złowróżbną posokę na stos roztrzaskanych kształtów, które są oddzielone od pierwszego planu obrazu zwojem malarskiej transpozycji — drutu kolczastego. I białe, potworne w swojej nieludzkiej bezdusznosci postaci, personifikujące tych, co byli sprawcami masakry.

²¹ Grudzień 1951–styczeń 1952. Por.: *Kronika kulturalna*, Gazeta Niedzielną 1951 nr 50 (138) s. 7.

„Niebieska martwa natura” (1947) jest najświetniejszym przykładem, jak wrażliwie w znaczeniu malarskim umiał Adler oderwać się od bezpośrednich sugestii natury i stworzyć jednorodną rzeczywistość, utkaną z pigmentów, poddanych technicznie wyrafinowanej obróbce. W ogóle: malarz ten jest mistrzem w użyciu środków technicznych, które sam wynajduje i udoskonala przez lata. „Faktura” jego obrazów, bogactwo ich powierzchni, czasami matowych, czasem połyskujących szlachetną emalią, jest doprowadzona do szczytu wyrafinowania i pomysłowości. Chwilami wydaje się nawet, że artysta przesadza w lubowaniu się doskonałością techniczną, ale później stwierdzamy, że tak jest tylko w stadiach przejściowych jego poszukiwań. W obrazie już wspomnianym, pt. „Treblinka”, świetne środki techniczne pokornie służą bezpośredniej ekspresji. Gama barwna Adlera bywa miejscami zaburzona przez niespokojne, ostre asonanse, ale potrafi on w takim obrazie jak „Kobieta z wyciągniętymi rękami” pogodzić geometryczną logikę kształtów, tak bardzo odległych od prawdy natury, z pełną harmonią koloru, niespodziewanego, a dającego radość wzrokową.

Gdy się patrzy na salę wystawową z pasmem tych malowideł, wydaje się, że człony jego są zwartymi organizmami barwnymi. Adler jest też świetnym rysownikiem. Taka „Kobieta z kotem” łączy bezpośrednio wrażliwość odbioru przedmiotu zewnętrznego z zupełną logiką rytmiczną kreski i niespodziewanymi deformacjami, a czujemy: nie są to deformacje wymuszone. Rysunki, barwione akwarelą, jak „Mary” albo abstrakcyjna kompozycja, są majstersztykami, nieustępującymi inwencją i jakością rysunkom Picassa.

Jest w pracach Adlera monumentalny spokój, płynący z zupełnej konsekwencji środków malarskich, jest prawdziwy wyraz uczuciowy, jest esencjonalne piętno jego rasy. Jest to sztuka głęboko duchowa, radykalnie przeciwstawiająca się materializmowi. Adler nie był chrześcijaninem, ale był mistykiem i spirytualistą, był człowiekiem głęboko prawym, szukającym w każdym swoim czynie twórczym wewnętrznej prawdy. Kulturę narodu polskiego, z której wyszedł, znał i czcił. A pozostał w swojej wypowiedzi malarskiej Żydem. Opowieść o trudzie twórczym człowieka, który tragicznie, przez całe życie walczył o prawdę swojej wypowiedzi, wydaje mi się na miejscu w piśmie katolickim.

„Życie” 1952 nr 2 (238)

SZTUKI PŁASTYCZNE W POLSCE LUDOWEJ

Utylitaryzm i realizm przeciwko formalizmowi i estetyzmowi

W Polsce, w latach 1945–1948, wypracowanie metod, służących pełnemu podporządkowaniu sztuki w ogóle, a plastyki w szczególności, ideologii marksistowskiej, łączyło się z pewną tolerancją dorobku i form życia artystycznego sprzed wojny. Ta tolerancja nie polegała tylko na przyjmowaniu na wystawy dzieł plastycznych, wykazujących tendencje „formalizmu”, ale występowała przede wszystkim w umieszczaniu na łamach prasy reżymowej artykułów krytycznych, kreślonych poważnymi piórami, znanymi przed wojną, bez zmuszania do wypowiedzi ściśle zgodnych z obowiązującą doktryną. Na przykład, znany, poważny krytyk, Nela Samotyhowa, mogła pisać:

„Kładłam nacisk przy analizowaniu obrazu na *jak*, tj. na sposoby wykonania, nie zaś na *co*. Czyniąc tak, wychodziłam ze zdobytego długą obserwacją założenia, że przeciętny widz, stojąc przed obrazem, rzuca się chciwie na jego treść ‘literacką’, epicką, liryczną czy dramatyczną – i przeważnie poprzestaje na tym!

Pierwszym warunkiem obcowania ze sztukami plastycznymi jest umiejętność widzenia. Zresztą wartość opinii powziętej szybko zależy bardzo od tego, kto patrzy, kim jest widz, z czym przychodzi, jaką kulturę plastyczną posiada”²².

Włodzimierz Sokorski, wiceminister kultury i sztuki, w ten sposób charakteryzuje lata przygotowań do ofensywy systemu komunistycznego w dziedzinie plastyki:

„Lata 1948–1949 stały się w okresie przygotowania planu sześcioletniego latami przełomu ideologicznego na gruncie socjalistycznego realizmu i socjalistycznej estetyki, latami reformy programowej w szkołach artystycznych i przygotowania ich do potrzeb gospodarki narodowej, latami wypierania wrogich ideologicznie tendencji i kierunków artystycznych”²³.

Istotnie, w tym okresie „wypieranie” to, obok dalszej krystalizacji programu urzeczywistnienia nakazów dialektyki marksistowskiej w sztuce, łączy się z bezkompromisowym wcieleniem tych nakazów w życie.

W dniach 27–29 czerwca 1949 r. w Katowicach odbyła się ogólnopolska narada plastyków (malarze, rzeźbiarze, graficy) w czasie Zjazdu Delegatów Związku Artystów Plastyków. Zajmowano się na niej „sprawami rewizji pojęć artystycznych, sprawą oceny, przewartościowania twórczości plastycznej, skierowaniem plastyki we właściwe dla niej żywotne łożyska, wprzęgnięciem jej w tok zachodzących w Polsce wielkich przemian politycznych, społecznych i kulturalnych”.

Autor tego sprawozdania pisze dalej:

„Dotychczasowy stan rzeczy w plastyce polskiej był wręcz groźny. Artysta był często jakby mieszkańcem nowej planety, niezainteresowanym wielkim zdarzeniami otaczającego go życia, obojętnym wobec przemian przetwarzających to życie. Nić łącząca artystę z masowym odbiorcą, z nowym odbiorcą ludowym, który w ciągu ostatniego pięciolecia dokonał olbrzymiego wysiłku w dziedzinie awansu kulturalnego – ta nić została nadwątlona i groziła zerwaniem”²⁴.

Ideologiczne wytyczne wspomnianych narad tak ujmują W. Sokorski:

„Sztuka postępową może być tylko i wyłącznie sztuka walcząca, sztuką realizmu socjalistycznego. Wszelka inna pozycja twórcy jest tylko świadomym lub nieświadomym staczeniem się na pozycje wyrodniejącej sztuki ginącego świata”²⁵.

Syntezę wypracowanej nowej ideologii artystycznej Stefan Morawski formułuje następująco:

Głównym kryterium wartości danego dzieła jest jakość przedstawionej treści, a nie jakość przedstawienia”²⁶.

Zjazd katowicki – jak pisano – doprowadził do zasadniczego przełomu ideologicznego, od odrzucenia kierunków formalistycznych i wytyczenia wielkiego programu Związku Artystów Plastyków.

²² N. Samotyhowa, *Literacka a plastyczna treść obrazu*, Wiedza i Życie, 1947 nr 1–2, 9.

²³ W. Sokorski, *Na marginesie polskiego planu kulturalnego*, Wiedza i Życie 1949 nr 3.

²⁴ I. Witz, *Na nowe pozycje w plastyce*, Kuźnica 1949 nr 29 (201).

²⁵ W. Sokorski, *o sztuce realizmu socjalistycznego*, Nowe Drogi 1949 nr 4 (16).

²⁶ S. Morawski, *Dlaczego dzieło powinno być realistyczne*, Twórczość 1949 nr 11.

Rezultatem tych obrad i realizacją jednego z punktów programu była i Ogólnopolska Wystawa Plastyki, otwarta dn. 20 marca 1950 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie. Nadesłano ponad 2.700 prac, z których jury, pod przewodnictwem Juliana Krajewskiego, przyjęło 628.

Krytyka, idąca śladami oficjalnej propagandy, nie szczędziła słów uznania wystawie, powtarzając motyw, że artyści „po raz pierwszy od wielu lat sięgnęli po temat historyczny, naukowy, społeczny”... Inaczej oceniła wystawę Nela Samotyhowa, której głos był, zdaje się, ostatnią manifestacją niezależnej opinii w sprawie twórczości artystycznej w dziedzinie plastyki.

Nela Samotyhowa pisała o tej wystawie:

„Zamykając przegląd obrazów, muszę stwierdzić, że wadą tego działu wystawy była nie dość czuła artystycznie selekcja. Znaczny stosunkowo procent zdecydowanie chybionych i nieszczególnych prac dezorientował i nużył widza, umiającego wartościować, a oczywiście nie mógł wpłynąć dodatnio na rozwijanie kultury plastycznej szerokich mas, którym należy podawać sztukę niewątpliwie dojrzałą”²⁷.

Należy zaznaczyć, że redakcja czasopisma „Wiedza i Życie” wyraźnie podkreśliła, iż „nie podziela pewnych myśli autorki”.

Autor niniejszej pracy obejrzał reprodukcje ponad 60 dzieł, które znajdowały się na wystawie. Wszystkie te prace niewątpliwie zostały uznane za najlepsze i najtypowsze przez promotorów nowego kierunku w sztuce i stosunku do sztuki. Posiadały one bądź tendencję polityczną (np. Włodzimierz Zakrzewski, „Towarzysz Bierut wśród robotników”, Wojciech Fangor, „Wyzwolenie”, Aleksander Wiśniowski, „Na straży pokoju”), bądź ilustracyjnie-społeczno-propagandową (np. Urszula Wereszczyńska, „Na wiejskiej drodze”, Stanisław Michałowski, „Zwózka buraków”, Juliusz Krajewski, „Przodownica”). Poziom przeciętny – najczęściej mniej niż przeciętny, w porównaniu do prac przedwojennych. Nie było ani jednej pracy, która zdradzałaby oryginalność koncepcji ujęcia kompozycyjnego (nie wyłączając pracy prof. Ejbisza). Wszystkie prace wykazywały wyraźną tendencję programową, zgodną z podstawami realizmu socjalistycznego. Z okazji tej wystawy prof. Juliusz Starzyński, przedwojenny dyrektor Instytutu Propagandy Sztuki (IPS) pisał:

„W miejsce ujęcia, którym żonglowała formalistyczna estetyka dwudziestolecia międzywojennego i z niej się wywodzące poglądy dziś jeszcze bardzo rozpowszechnione – stawiamy na pierwszym miejscu kryterium treści, kryterium prawdy życiowej dzieła artystycznego”²⁸.

Ale najdokładniejsze sprecyzowanie pojęcia realizmu socjalistycznego i metody jego realizowania w zakresie sztuki na terenie polskim zostało dokonane na Pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką, zwołanej przez Podsekcję Badań Sztuki Kongresu Nauki Polskiej oraz Kierownictwo Państwowego Instytutu Sztuki, a odbytej w dniach 11–16 grudnia 1950 r. na Zamku Wawelskim w Krakowie. Konferencja zgromadziła ponad czterystu przedstawicieli sztuki i krytyki.

Głównym tematem, rozwijanym w referatach teoretycznych wszystkich sekcji, „były wspólne kryteria wartościowania dzieł sztuki, wynikające z założeń naukowej estetyki oraz zagadnienia stosunku sztuki do rzeczywistości, rozważane na podstawie założeń leninowskiej teorii odbicia rzeczywistości w sztuce”²⁹.

²⁷ N. Samotyhowa, o wystawie plastyki, *Wiedza i Życie* 1950 nr 6–7.

²⁸ J. Starzyński, *Plastyka w walce o nowe treści*, Nowa Kultura 1950 nr 5.

²⁹ *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki i krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką*, Państwowy Instytut Sztuki, Nr 5. Warszawa 1951 s. VIII.

W dyskusjach nad metodologią badań sztuki we wszystkich dziedzinach wielokrotnie nawiązywano do ostatnich prac Stalina, poświęconych językoznawstwu.

Jednym z kluczowych momentów był referat W. Sokorskiego pt. *Realizm socjalistyczny jako metoda kształtowania twórczości artystycznej*³⁰.

Przez realizm socjalistyczny rozumie Sokorski metodę twórczą, nie zaś kierunek artystyczny. Termin „formalizm” artystyczny, który cechuje schyłkową sztukę imperializmu, rozumie on jako: „metodę kształtowania dzieła artystycznego, przy przyjęciu za punkt wyjścia idealistycznej tezy, że obraz artystyczny nie jest odbiorem obiektywnego zjawiska w sztuce, lecz jedynie subiektywnym wrażeniem, wyrastającym z wewnętrznego świata artysty, który istnieje automatycznie w nim samym”.

Ale Sokorski twierdzi równocześnie, że i „naturalizm patronuje zawsze najbardziej reakcyjnym kierunkom w sztuce” i że wywodzi się on „z tego samego pnia filozoficznego co i formizm”, i „uzupełnia sztukę formalistyczną wszędzie tam, gdzie ona zawodzi w wypełnieniu określonych politycznie dążeń reakcji”. Oto stopnie, według Sokorskiego, tendencji nieformalistycznych w sztuce: naturalizm (postawa również reakcyjna!), realizm krytyczny i wreszcie realizm socjalistyczny. O ile „realizm krytyczny był twórczą metodą postępowego mieszczaństwa — realizm socjalistyczny jest twórczą metodą najbardziej postępowej klasy ludzkości — klasy robotniczej”. Dalej:

„Realizm socjalistyczny stanowi dialektyczne przewyżczenie (realizmu krytycznego) w oparciu o dialektyczną metodę materializmu historycznego. Toteż, dopiero wystąpienie klasy robotniczej na arenę historii i rozpracowanie naukowej metody Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina pozwoliło ukształtować podstawowe założenie estetyki socjalistycznej [...]. Filozoficzną przesłanką realizmu socjalistycznego jest teza Lenina, że ‘świadomość ludzka stanowi odbicie realne rzeczywistości’”.

Przedmiotem artystycznego tworzywa jest realnie istniejący świat i byt społeczny. Podmiotem jest człowiek, odznaczający się nie tylko zdolnością ‘odbicia’ w mózgu realnie i obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz również ukształtowania syntezy badanego i artystycznie przeżywanego zjawiska”.

Referat Heleny Krajewskiej pt. *Warsztat twórczy współczesnego plastyka w stosunku do realistycznej tradycji sztuki XIX wieku* zawiera szereg myśli typowych dla dzisiejszej postawy ideologicznej reżimu w zakresie sztuki:

„Traktujemy sztukę jako formę poznania rzeczywistości. Traktujemy sztukę jako formę ideologii, a tym samym jako narzędzie walki klas. Traktujemy sztukę jako aktywną, celową, a więc tendencyjną działalność ideologiczną”³¹.

Prof. Juliusz Krajewski swój referat pt. *Kryteria realizmu socjalistycznego w warsztacie twórczym plastyka* kończy tak:

„Nauka Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina wprowadza, podobnie jak we wszystkich innych dziedzinach twórczości ludzkiej, również i w estetyce jasność i hierarchię wartości, stawiając moralność społeczną i intelektualną wartość człowieka w rzędzie czołowych postulatów twórczości. Wyprowadza ona sztukę z mętnych zalewisk płytkiego psychologizmu i brudnej moralności burżuazyjnej, z gąszczu niesprawdzalnych sugestii i bałamutnych frazesów — na otwartą przestrzeń życia społecznego i przywraca jej blask najwyższych wartości humanizmu. Przywraca artyście jego godność i nakłada nań największe obowiązki”³².

³⁰ Tamże, s. 8-16.

³¹ *Materiały*, s. 95.

³² Tamże, s. 106-107.

Duże znaczenie, informujące o kształtowaniu się metod realizmu socjalistycznego w Polsce, posiada referat, opracowany zbiorowo pt. *Nowe kryteria pedagogiki w kształtowaniu plastycznym* (całość opracował Włodzimierz Zakrzewski, przy współudziale zespołu w składzie: Edward Kokoszko, Irena Mangielowa, Jana Minorski, Ksawery Piwocki, Bohdan Urbanowicz)³³.

A więc, „nową zasadą nauczania plastyki jest położenie specjalnego nacisku na treść ideową zadań artystycznych, na stronę ideologicznego kształcenia plastycznego”. Jedyne dialektyka materialistyczna zapewne tłumaczy i uzasadnia zdanie, że „deformacja jest sprzeczna zarówno z samą istotą twórczości, jak też i zasadą studyjności. Przedmiotami zasadniczej ważności w nauczaniu są marksizm-leninizm i historia sztuki”. Zestawienie tych dwóch przedmiotów w nauczaniu artystycznym, z podkreśleniem prymatu pierwszego, jest, oczywiście, konsekwencją postawy, przyjmującej dialektykę marksistowską za punkt wyjścia każdej działalności społecznej, a więc i nauczania w sztuce. Czytamy dalej:

„Należałoby powiedzieć, że historia sztuki jest historią rozwoju sztuki realistycznej, historią jej walki z kierunkami idealistycznymi i formalistycznymi [...]. Zadaniem historii sztuki w praktyce nauczania jest wydobywanie wszystkich postępowych tradycji realistycznych sztuki światowej oraz wykazanie wsteczności idealistycznych kierunków sztuki wszystkich epok”. A więc, i historia sztuki w tym programie została poddana apriorycznej tezie bezwzględnej i wyłącznej słuszności postawy realistycznej w sztuce.

Szczegółowe zadania, sposób ich wykonania i osiągnięcia

Szczegółowe zadania do wykonania, podjęte przez reżim w zakresie rozpowszechniania ideologii marksizmu-leninizmu w sztukach plastycznych i ich krytyce, oraz w zakresie realizacji tej ideologii w życiu, — można podzielić na poniższe grupy:

1. Tworzenie centralnych instytucji pomocniczych, opracowujących wytyczne ideologiczne, programy prac i nadzorujących realizację tych zasadniczych wskazań.

2. Propaganda ideologiczna: a) prasa (organizacja krytyki i informacji); b) wydawnictwa artystyczno-plastyczne; c) wystawy stałe, okresowe i ruchome; d) zakup przez państwo i samorządy dzieł plastycznych, doktrynalnie prawowiernych; pomoc materialna państwa dla organizacji plastyczno-artystycznych i stypendia dla artystów plastyków.

3. Reforma i organizacja szkolnictwa plastycznego (w zakresie wyższym, ogólnokształcącym, zawodowym i ognisk plastycznych, wykładów w świetlicach itp.), w ramach reformy przebudowa nauki o sztuce i historii sztuki, zwłaszcza rozbudowa estetyki, opartej o materializm dialektyczny, a w zakresie historii sztuki — nowa periodyzacja sztuki polskiej.

4. Kontrola nad pracą związków zawodowych (Związku Polskich Artystów Plastyków i jego odgałęzień).

Uwagi swoje ograniczę do punktów 2) i 3). Sprawy, wymienione w punktach 1) i 4), nie wchodzą w zakres mego tematu.

Propaganda ideologiczna

Na czoło wydawnictw artystyczno-plastycznych, które mają służyć propagowaniu nowego kierunku, wysuwają się niewątpliwie dzieła pt. *Wit Stwosz*. Miało ono dać

³³ Tamże, s. 138–143.

dowody zwycięstwa postawy realistycznej w plastyce. Wstęp do dzieła, wydanego niezwykle starannie, opracowali Tadeusz Dobrowolski i Józef E. Dutkiewicz; w dalszych wydaniach cyklu mają się ukazać *Jan Matejko* i *Aleksander Gierymski*.

O ile chodzi o wydawnictwa okresowe, to najlepszy jest niewątpliwie miesięcznik „Polska Sztuka Ludowa”, organ Państwowego Instytutu Badań nad Sztuką Ludową (do 1950 r.). Pismo to jest prowadzone na bardzo wysokim poziomie naukowym i graficznym i nie ustępuje żadnemu wydawnictwu o podobnym charakterze na Zachodzie. Co prawda, po ustąpieniu Józefa Grabowskiego, jako naczelnego redaktora (w końcu 1948 r.), i tam wkrały się oczywiste tendencje ideologiczne, jak to widać np. z artykułu Sokorskiego pt. o *właściwy stosunek do sztuki* (Nr 5, maj 1949 r.). Od 1950 r. pismo jest redagowane przez kolegium redakcyjne pod bezpośrednią kontrolą Państwowego Instytutu Sztuki.

Zwiększenie ruchu wydawniczego w zakresie sztuki, jej teorii i krytyki, jest fragmentem ogólnego wzmożenia produkcji wydawniczej w dzisiejszej Polsce. Warto wspomnieć, że na przykład plan wydawniczy na 1950 r. przewidywał podniesienie produkcji wydawniczej do 85 milionów egzemplarzy rocznego nakładu. Na jednego mieszkańca przypadłoby wobec tego pięciokrotnie więcej niż w Polsce przedwojennej.

Organizacja okresowych wystaw ogólnopolskich sztuk plastycznych, wystaw lokalnych, wystaw objazdowych, wystaw specjalnych, poświęconych np. twórczości amatorskiej oraz wystaw dzieł ze Związku Sowieckiego i krajów satelickich, festiwaliów artystycznych itp. jest ważną częścią działalności propagandowej reżimu w zakresie „inżynierii” światopoglądowo-społecznej.

Odbyły się dwie wystawy ogólnopolskie sztuk plastycznych. Pierwsza, otwarta w marcu 1950 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie, i druga, otwarta w styczniu 1952 r. tamże (trwająca w czasie pisania tego opracowania). Janusz Bogucki w recenzji z wystawy stwierdza, że:

„Zarówno w wyborze prac, jak w wyróżnieniach — pomimo trudności, wynikających z zawikłań procesu rozwojowego naszej plastyki — uniknięto zbyt niego zwężenia kryteriów oceny, które na Pierwszej Wystawie Ogólnopolskiej i na Ogólnopolskiej Wystawie Młodzieżowej dało m.in. niesłuszne i kłopotliwe w skutkach wyróżnienie osiągnięć powierzchniowych i miernych”³⁴.

Na wystawie w zakresie rzeźby wyróżniły się prace, którym przyznano nagrody pierwszego stopnia, Mariana Wnuka, „Lenin”, Jacka Pugeta, „Jaracz”, a w zakresie rysunku — prace Tadeusza Kulisiewicza, „Bojownicy o wolność i demokrację” oraz prace z cyklu czechosłowackiego. Wszyscy wymienieni artyści byli wychowani i znani już przed wojną. Reprodukacje rzeźb Wnuka i Pugeta świadczą o poważnych osiągnięciach w ramach widzenia realistycznego, wydaje mi się, że zwłaszcza rzeźba „Lenin”, jest wybitnym dziełem.

Wśród wielu imprez plastycznych (lub częściowo związanych z plastyką) wymienię Pierwszą Ogólnopolską Wystawę Plastyków Amatorów, odbyłą w Muzeum Narodowym w Warszawie w maju i czerwcu 1949 r., a zorganizowaną z inicjatywy Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz wystawę o tej samej nazwie, otwartą w sierpniu 1951 r. w gmachu Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie przy ulicy Smulikowskiego. Przytaczam urywek ze sprawozdania o tej drugiej wystawie:

„Te wszystkie, tak różnorodne: ‘Kuznie’, ‘Odbudowy’, ‘Kwiaty’, ‘Pejzaże morskie’, ‘Portrety przodowników’ o znakomitej charakterystyce psychologicznej prze-

³⁴J. Bogucki, *Uwagi o osiągnięciach i trudnościach plastyki polskiej*, Nowa Kultura 1952 nr 2.

mawiają do widza swoim niezaprzeczalnym umiłowaniem sztuki i zrozumienia tęt-
na czasów. Rozmaitość technik, w których artyści amatorzy szukają właściwego dla
siebie tworzywa, przedstawia się także nader interesująco. Olej, akwarela, gwasz,
tempera, projekty na witraże, rysunki węglem, piórkiem, drzeworyty, linoryty, rzeź-
ba w drzewie, w kamieniu, w glinie, metaloplastyka — świadczą o dużej prężności
i sile tego zjawiska społecznego, jakim jest dzisiaj twórczość amatorska”³⁵.

Innymi przejawami ruchliwości reżimu był Festiwal Plastyków, który odbył się
w Sopocie w lipcu 1949 r., oraz Festiwal Młodzieży Szkół Artystycznych — w halach
targowych w Poznaniu w listopadzie 1949 r. Ten ostatni zgromadził około tysiąca
młodzieży i pięciuset pedagogów. Znaczenie jego z punktu widzenia polityki systemu
zostało następująco scharakteryzowane w jednym z czasopism krajowych:

„Był on (Festiwal) naturalną konsekwencją przebudowy ideologicznej zapoczątko-
wanej w Nieborowie, Katowicach, Oborach i Ługowie. Podobnie jak tam specjali-
ści w poszczególnych działach sztuki, tak na Zjeździe Poznańskim młodzież i ich wychowawcy
dyskutowali i radzili nad przebudową sztuki i pracy szkół artystycznych. Aby w pełni ocenić
znaczenie tego zjazdu, trzeba sobie uprzytomnić, że szkolnictwo artystyczne jest najważniejszym,
najbardziej drogocennym odcinkiem — jak to uważał minister Sokorski — w którym kształtuje
się nowa sztuka, wykuwa nowa myśl artystyczna, formułuje się przyszłość polskiej kultury.
Na Zjeździe Poznańskim rozprawiono się zdecydowanie z formalizmem i abstrakcjonizmem w
plastyce, z atonalnością w muzyce, z manieryzmem i kosmopolityzmem w innych dziedzinach
sztuki. Ujawniono słabe strony dotychczasowej struktury szkolnictwa artystycznego,
ślepe uliczki i braki programów, prowadzące do tak paradoksalnych rezultatów, że
absolwenci szkół artystycznych nie umieli sobie znaleźć miejsca w życiu, jako nie-
przystosowani do żadnej przymusowej pracy, nieposiadający żadnego fachu w ręku.
Jako pierwszoplanowe zagadnienie wysunięto przeto na zjeździe reformę szkolnic-
twa artystycznego. Reforma szkolnictwa artystycznego rozwijać się będzie etapami.
W roku 1949–50 całe szkolnictwo zawodowe plastyczne i teatralne zostanie całkowi-
cie upaństwowione. Przewiduje się przekształcenie ognisk plastycznych w meto-
dyczne ośrodki pracy świetlicowej. Natomiast niższe i średnie szkolnictwo arty-
styczne zostanie przekształcone w normalne szkolnictwo zawodowe. Reforma sięga
głęboko. Powołuje ona do życia zawodowe szkoły ogólnokształcące, umożliwiające
studia we wszystkich wyższych uczelniach, oraz kursy instruktorskie, udoskonala-
jące kadry dla Świetlic i Domów Kultury. W szkolnictwie wyższym przeprowadzi
się zasadę dwustopniowości. W rezultacie tej reformy powstaną czteroletnie studia
wyższych szkół artystycznych, dające uprawnienia zawodowe, a jako akademi-
cka nadbudowa tych studiów powstaną zbiorcze studia aspiranckie, dające uprawnienia
naukowe i wirtuozowskie. Nie mogąc wchodzić w szczegóły tej reformy, zwracamy
jedynie uwagę na zasadniczy jej charakter, na zerwanie z elitaryzmem szkolnictwa
artystycznego, na silne powiązanie go z potrzebami przemysłu i życia społeczno-
kulturalnego. Wyraża się to w szerokiej rozbudowie przedmiotów takiego typu,
jak: rysunek, anatomia, chemia, fizyka, kompozycja brył i płaszczyzn, architektura.
Poznańskie dyskusje i imprezy artystyczne są zapowiedzią, że młodzież tych szkół,
zajmując wyraźną postawę ideową, przyspieszy przełom ideologiczny w pracowni-
ach szkół artystycznych”³⁶.

³⁵ A. Z., *Druza Ogólnopolska wystawa plastyków amatorów*, Nowa Kultura 1951 nr 33(73).

³⁶ J. Korpała, *Przegląd zagadnień kulturalnych*, Wiedza i Życie 1949 nr 12.

Stałe wystawy plastyki oparte są o istniejące muzea. Frekwencja w muzeach jest – jak się wydaje – ogromna. Na przykład 2.800.000 osób zwiedziło w 1948 r. muzea i wystawy ruchome w Polsce. W 1948 r. w samym tylko Krakowie ilość zwiedzających muzea była niewiele niższa od liczby widzów teatralnych. Dyrekcje muzeów mają dziś obowiązek prowadzenia walki o przyciąganie nowych zwiedzających. Nie mogą się ograniczać do wyczekiwania na widzów.

W latach 1947–1948 istniało 117 muzeów. Przeważnie podlegały one Ministerstwu Kultury i Sztuki. Ministerstwo sprawuje nad nimi nadzór za pośrednictwem Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, której podporządkowani są konserwatorzy wojewódzcy.

Straty wojenne w Warszawie wyniosły 50% stanu przedwojennego. Straty w zakresie malarstwa obcego wynoszą 93 pozycje. Z jedenastu dzieł Bacciarellego brak 8, z dwudziestu dwóch Aleksandra Gierymskiego – 14. Przepadły płótna Rodakowskiego, Gersona, Krzyżanowskiego, Boznańskiej, Śliwińskiego, Skoczylasa, Pruszkowskiego (Witolda), Wyspiańskiego i wielu innych.

Wytyczną w dziedzinie muzealnictwa w planie sześciolletnim jest upowszechnienie kultury i sztuki. W zakresie budownictwa projektuje się budowę nowych lub przystosowanie dawnych pomieszczeń dla celów muzealnych, o łącznej kubaturze 245 000 metrów sześciennych. Liczba muzeów dostępnych dla publiczności będzie większa o 58 dalszych z 223 działami. W muzeach już istniejących zostanie zorganizowanych 65 działów. Plan sześciolletni projektuje 227 wystaw objazdowych, które mają obsłużyć 3 860 miejscowości. W celu przewożenia tych ruchomych wystaw wprowadzono specjalne muzeo-busy. Pierwszy z nich, poruszany przez specjalny ciągnik, ma długość 13 metrów a szerokość 2,5 metra. Własny agregator dostarcza energii elektrycznej; jest adapter, głośnik i mikrofon, ułatwiający technikę objaśnień. Wnętrze oświetlone dwoma rzędami okien, pod sufitem. Obsługę wozu-wystawy pełni kierownik (będący zarazem prelegentem i informatorem) oraz pomocnik i kierowca, do którego należy nadawanie audycji radiowych.

Pierwszą wystawą objazdową była wystawa pod tytułem „Mickiewicz – Puszkini”. W latach 1947–48 wysłano 8 wystaw, obrazujących malarstwo polskie. Każda była w drodze około 5 miesięcy. Np. wystawa pt. „Obrazy i rysunki Jana Matejki”, wysłana w 1948 r. przez Krakowskie Muzeum Narodowe, wędrowała przez 25 miejscowości województwa śląsko-dąbrowskiego, kieleckiego i krakowskiego, osiągając frekwencję 82 631 osób. Przeciętna liczba zwiedzających – 1 400 we wrześniu i październiku, w niedziele i święta – do 3 000 lub 4 000 osób.

Wystawy objazdowe organizowane są przez większe muzea: Narodowe w Warszawie, Narodowe w Krakowie, Prehistoryczne i Wielkopolskie w Poznaniu, Śląskie w Bytomiu, Miejskie w Gliwicach. Oto nazwy wystaw, które już zostały zorganizowane: „Malarstwo rodzajowe”, „Śląsk w grafice”, „Warszawa w malarstwie XIX w.”, „Ryciny i akwarele artystów polskich w XIX i XX w.”.

Najintensywniej pracują muzea w wielkich miastach z Muzeum Narodowym w Warszawie na czele. To właśnie muzeum rozpoczęło akcję wystaw objazdowych, wysyłając w teren w 1947 roku „Dzieje cywilizacji w Polsce” J. Matejki. Po tej wystawie następną w 1948 r.: „Malarze polscy w XIX w.”. Dla szkół warszawskich zorganizowano pokaz sztuki starożytnej; w Częstochowie w sierpniu (sierpień jest miesiącem najliczniejszych pielgrzymek) – wystawę „Motyw religijny w sztuce polskiej”. Wystawa „Cyprian Norwid w 125-tą rocznicę urodzin”, uruchomiona w 1947 r., została pokazana w Poznaniu, Łodzi i Krakowie. Muzeum Narodowe w Warszawie urządziło następujące wystawy stałe: 1) „Galeria malarstwa polskiego w XVIII i XIX

stuleciu" (uruchomiona w 1946 r.) wobec poniesionych strat, nie udało się na niej przedstawić wieku XVII. 2) „Malarstwo obce i dział polskiej sztuki średniowiecznej” (1947 r.). 3) „Zbiory sztuki zdobniczej oraz sztuka starożytna” (1949 r.). Poza tym od 1945 r. do czerwca 1949 r. zorganizowano 50 wystaw czasowych. Wśród nich: „Warszawa 1945 w rysunkach Tadeusz Kulisiewicza”, „Caprichos Goyi”, „Urbanistyki i architektura szwajcarska”, „Trzydziestolecie Związku Radzieckiego”, „Współczesna grafika angielska”, „Wystawa przemysłu artystycznego” i inne.

Każdej wystawie towarzyszyły konferencje, dla każdej sporządzono katalogi.

Następujące muzea istnieją na Ziemiach Odzyskanych. Od 1948 r. Państwowe Dolnośląskie Muzeum we Wrocławiu (działy: prehistoryczny, średniowiecznej sztuki śląskiej, rzeźby i malarstwa XIII, XIV i XV w., galeria malarstwa polskiego XIX w.). Muzeum to prowadzi akcję odczytową, obejmującą również świetlice fabryczne. Drugie muzeum we Wrocławiu, a mianowicie Muzeum Diecezjalne, organizuje zmienne wystawy posiadanych zabytków śląskiej sztuki kościelnej; wśród nich zwracają uwagę piękne Madonny gotyckie i rokokowe. Trzecie muzeum we Wrocławiu – to Miejskie Muzeum Historyczne w ratuszu; ma ono obrazować polskość i przeszłość Śląska.

W województwie śląsko-dąbrowskim istnieje jedenaście czynnych muzeów; przeważają w nich eksponaty o charakterze etnograficznym, jak np. W najstarszym na Śląsku, istniejącym od 1803 r., muzeum w Cieszynie. Dalej Muzeum Śląskie w Bytomiu. Muzeum Miejskie w Gliwicach szczyci się swoją galerią wartościowych obrazów. Muzeum w Nysie posiada ciekawe i liczne zabytki śląskiej sztuki kościelnej i ludowego przemysłu artystycznego.

Chata góralska z czasów Sobieskiego w Szklarska Porębie, przekształcona w muzeum-świetlicę, służy poznaniu zagadnień regionalnych Dolnego Śląska.

W Olsztynie istnieje Muzeum Mazurskie, w którym są zgromadzone regionalne zabytki sztuki kościelnej i świeckiej. W 1948 r. zorganizowało ono wystawę sztuki ludowej Mazur i Warmii, a zwłaszcza tkanin, haftów, ceramiki i bardzo charakterystycznego kaflarstwa.

Zupełnie wyjątkowe znaczenie z punktu widzenia charakterystyki oficjalnych prądów ideologicznych, panujących obecnie w kraju, posiadają wystawy plastyki sowieckiej.

Najważniejszą imprezą w tej dziedzinie była wystawa prac radzieckich malarzy, rzeźbiarzy i grafików, otwarta w Warszawie w październiku i listopadzie 1951 r. Na wystawie zgromadzono ponad 70 obrazów, 30 rzeźb i około 80 pozycji w dziale grafiki. Autor tej pracy oglądał ponad 30 dobrych reprodukcji z tej wystawy. Otóż z punktu widzenia kryteriów krytyki, przyjętych powszechnie na Zachodzie, wszystkie te prace – z paru wyjątkami – muszą być zdyskwalifikowane. Do wyjątków należą niektóre propagandowe plakaty polityczne z lat 1918–1922, które świadczą i o talencie, i o kompetencji autorów (np. „Kapitał”, „Pomóż”).

Pomimo tego bardzo niskiego poziomu dzieł malarstwa sowieckiego, które znajdowały się na wystawie, niektórzy krytycy krajowi nie szczędzili im najwyższych zachwyków i pochwał.

Reforma i organizacja szkolnictwa plastycznego

Zorganizowanie szkolnictwa artystycznego, zwłaszcza plastycznego, które działało by zgodnie z dyrektywami obowiązującej ideologii i mogło służyć dalszemu jej rozwijaniu, musiało stać się jednym z głównych zadań Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Pierwsza reforma szkolnictwa artystycznego była przeprowadzona w latach 1945–46. Polegała ona na powołaniu do życia w zakresie plastyki – liceów zawodowych, oraz szkół plastycznych typu politechniczno-użytkowego, związanych z odpowiednimi gałęziami przemysłu (Łódź – włókno, Katowice – poligrafika, Wrocław – szkło, ceramika itp.). Do października 1949 r. powstało 22 takich liceów sztuk plastycznych. Jednocześnie utworzono 7 wyższych szkół plastycznych. Reforma jednak była tylko częściowa. Nie ukształtowała ostatecznie szkół wyższych jako szkół określonego typu i nie zlikwidowała „średniowiecznych stosunków” w akademikach, polegających na związaniu ucznia z określoną pracownią od pierwszego do ostatniego roku studiów. Istotną zdobyczą tej reformy było zorganizowanie średniego szkolnictwa ogólnokształcącego, którego absolwenci otrzymali określone uprawnienia zawodowe oraz uprawnienia do kontynuowania studiów na poziomie wyższym. W 1947–1948 r. do wszystkich szkół artystycznych wprowadzono obowiązujące wykłady o Polsce współczesnej, a do wyższych, poczynając od drugiego roku, elementy estetyki marksistowskiej i materializmu dialektycznego. W praktyce przedmioty te były wykładane w końcu 1949 r. – z powodu braku wykładowców – zaledwie w kilku szkołach (Warszawa, Łódź, Kraków). W 1948 r. podjęto zasadniczą reformę szkolnictwa artystycznego. Przystąpiono do porządkowania szkół artystycznych, ich komasacji, klasyfikacji oraz uregulowania ich zasięgu regionalnego. Ogniska plastyczne mają być oparte o normalne szkoły ogólnokształcące, o związki zawodowe, o „Samopomoc Chłopską” i mają funkcjonować jako metodyczne ośrodki pracy świetlicowej. Szkolnictwo średnie niższe ma być przekształcone w normalne szkolnictwo zawodowe typu dwóch stopni (siedem i cztery lata). Całe szkolnictwo plastyczne będzie więc oparte na zasadach szkolnictwa zawodowego. W październiku 1949 r. we wszystkich szkołach artystycznych było 33 153 słuchaczy, w tym 3 507 studentów szkół wyższych. Na szkolnictwo plastyczne przypadło 6 537 uczących się (na wszystkich poziomach, tj. wyższym, średnim i niższym). Ogółem w szkołach artystycznych dzieci robotników stanowiły 26%, chłopów 10%, inteligencji 48%, rzemieślników i innych 16%. Ilość liceów szkół plastycznych wynosi 22, wyższych szkół plastycznych – 7. W roku szkolnym 1948–1949 2 068 studentów studiowało plastykę na wyższych uczelniach w Polsce (bez Wydziału Sztuk Pięknych w Toruniu). Dla porównania podajemy, że w roku szkolnym 1937–1938 w wyższych uczelniach plastycznych było razem 692 studentów. Wytyczne i charakter nauczania w szkolnictwie artystyczno-plastycznym najlepiej określają tezy, zawarte w artykule pt. *Nowe kryteria pedagogiki w kształceniu plastycznym*. Przytaczam z niego wyjątki:

„Zadaniem na tym odcinku staje się przewyciężanie wpływów kosmopolitycznego ‘kapistowskiego’ koloryzmu, oparcie nauczania na realistycznej, narodowej tradycji oraz położenie szczególnego nacisku na stronę ideologiczną nauczania... Niektóre teorie, ulegając fetyszyzmowi techniki – autonomizują zagadnienia malarstwa monumentalnego. O monumentalności dzieła decyduje głębia jego treści ideologicznej, poziom oceny moralnej problemu postawionego przez artystę, doskonałość plastycznych środków wyrazu. Malarstwo monumentalne, w którym obowiązują te same zasady twórczości co i w malarstwie stalugowym, będzie silnie podbudowane realistycznym studium rysunku i malarstwa, po którego opanowaniu dopiero zetknięcie się student ze specyficznymi cechami technik ściennych, zaznajomi się z zagadnieniami architektury... Obok konieczności realizowania ogólnych zasad nauczania rzeźby – należy zwrócić więcej uwagi na sprawę powiązania rzeźby z architekturą oraz na zagadnienia artystycznego kamieniarstwa, odlewnictwa, sztukatorstwa itp. ... Programy grafiki kładą kres formalistycznemu oddzieleniu grafiki tzw. ‘czystej’

od użytkowej, przesiąkniętej jałowym estetyzowaniem i duchem reklamy burżuazyjnej: tematem zadań będą konkretne tematycznie i formalnie zjawiska... Pierwszym warunkiem realizmu socjalistycznego w pionie sztuk użytkowych jest konieczność związania sztuk użytkowych z wielkoprzemysłowym warsztatem, przy włączeniu szkoły w system naszej planowej socjalistycznej gospodarki³⁷.

Niewątpliwie dodatnią cechą metod nauczania w obecnym szkolnictwie plastycznym w Polsce jest dbałość o podniesienie technologii. Wyrazem tego jest utworzenie katedry technologii i technik malarskich, wraz z połączonymi z nią zakładami naukowymi na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu³⁸.

Przed wojną istniały tylko pracownie technologiczne przy uczelniach akademickich artystyczno-plastycznych, a nie katedry. Utworzono katedry historii sztuki w ramach akademickich uczelni plastycznych. W 1946 r. powstała katedra historii sztuki wraz z połączonymi z nią zakładami naukowymi przy ówczesnej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dziś Akademia Sztuk Plastycznych). W 1951 r. katedrę historii sztuki, wraz z połączonym z nią zakładem naukowym, przeniesiono z Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu – na Wydział Sztuk Pięknych tegoż Uniwersytetu³⁹. Następnie uporządkowano sprawę dyplomów zawodowych w wyższych szkołach artystycznych. Akademie sztuk plastycznych oraz państwowe wyższe szkoły sztuk plastycznych nadają stopień dyplomowanego artysty plastyka z określeniem specjalności⁴⁰.

Zakończenie

Analizując ruch artystyczno-plastyczny w kraju, należy stwierdzić dwie jego cechy:

1. Ogromny dynamizm w rozpowszechnianiu sztuki (lub jego surogatów) wśród najszerzych mas ludowych, i to zarówno w sensie jej odbioru, jak i w sensie popierania usiłowań twórczych na wszystkich szczeblach – od artystów do najskromniejszych amatorów;

2. Niesłychane zwulgaryzowanie, spłyconie i ujednostronienie zarówno kryteriów odbiorczych, jak i wytycznych dla twórczości.

Pierwsza cecha jest, oczywiście, dodatnia, druga ujemna.

O ile chodzi o pierwszą cechę, to – jak się wydaje – wystawa, muzeum, książka i pismo artystyczne stały się naprawdę dostępne najszerzym warstwom ludności. Co więcej, te dobra kulturalne stają się im na pewno coraz bardziej potrzebne, wzbogacają ich życie psychiczne. Oczywiście, *jakość* produkcji artystycznej, z której korzystają szerokie masy odbiorców, posiada zasadnicze znaczenie. Na tym tle powstaje pytanie, które nie może być dziś rozstrzygnięte: jakie szkody poczyni wulgarna propaganda, a ile przyniosą dobrego towarzyszące jej impulsy w kierunku rozbudzenia zamiłowania do sztuki wśród najszerzych kręgów społeczeństwa?

Juliusz Krajewski, prezes Związku Polskich Artystów Plastyków, pisał, że akcja portretowania przodowników pracy, konkurs na malowidła i rzeźby do wspólnego Domu, potrzeby wyposażenia państwowych sal i lokali społecznych, świetlic i domów kultury w mieście i na wsi otwiera tak ogromne możliwości przed wszystkimi działami plastyki, że należy spodziewać się raczej trudności, które wynikają

³⁷ *Materiały*, s. 144.

³⁸ Dz.U.R.P. Nr 41, 1951, poz. 319.

³⁹ Dz.U.R.P. Nr 11, 1946, poz. 74; Dz.U.R.P. Nr 41, poz. 318.

⁴⁰ Dz.U.R.P. Nr 14, 1951, poz. 117.

z braku dostatecznej ilości wykwalifikowanych artystów, niż trudności zastoju i beczynności⁴¹. Niewątpliwie, prawda tego doświadczenia stoi w stosunku odwrotnym do zagadnień, przed którymi stała większość artystów polskich przed wojną. Sześcioletni Plan Kultury przewiduje 44 miliardy złotych na fundusz inwestycyjny kultury artystycznej i blisko 30 miliardów złotych na fundusz rzeczowy, tak zwany eksploatacyjny. Przewiduje się, że w 1955 r. będą istniały 2 akademie sztuk pięknych, 9 wyższych szkół artystycznych, 45 nowych szkół licealnych, 200 państwowych ognisk artystycznych⁴².

Jak wygląda poziom twórczej sztuki w dzisiejszej Polsce? Nie ulega dla mnie wątpliwości, że poziom ten uległ ogromnemu obniżeniu w stosunku np. do wystaw w Instytucie Propagandy Sztuki przed wojną lub do wystaw Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (np. w Krakowie). Załamała się twórczość wielu wybitnych artystów. Nie wytrzymali nowej atmosfery, w jakiej mają tworzyć. Do wyjątków należą: w grafice – Kulisiewicz, w rzeźbie –

Wnuk i Puget, którzy nie stracili nic ze swej siły twórczej (a dwaj ostatni nawet ją spotęgowali). Do wyjątków w rzeźbie należy jednak przede wszystkim genialna, wiecznie młoda i twórcza indywidualność 76-letniego Ksawerego Dunikowskiego. W malarstwie nie widać żadnych nowych ciekawych sił. Wprost przeciwnie, rzuca się w oczy powszechny zanik inwencji. Czołowi ideolodzy realizmu socjalistycznego w Polsce z reguły powołują się na przykład sztuki rosyjskiej jako wzór wyżyn, do jakich może doprowadzić konsekwentna realizacja ich haseł. Wzór ten jest w rzeczywistości przerażający. W ciągu 30 lat wypłeniono gruntownie siły twórcze w dziedzinie sztuk plastycznych ze społeczeństwa, należącego do najzdolniejszych w tej dziedzinie na świecie. Sowiecka produkcja artystyczno-plastyczna nie jest tylko przykładem zupełnej degeneracji artystycznej w znaczeniu formy. Na pokazach tej malowanej demagogii polityczno-społecznej nie widać i nie wyczuwa się talentów, od których przecież roi się w Rosji. Karmienie mas prawowierną pseudotwórczością prowadzi nie tylko do nieprawdopodobnego zwulgaryzowania kryteriów odbiorczych, wiedzie nieuchronnie do wynaturzenia wrodzonej wrażliwości na wartość dzieła sztuki, na jego sens wizualny i duchowy.

Czy wielka sztuka jest dla mas? Na pewno! i być powinna! w tym znaczeniu, że obowiązkiem każdego demokratycznego ustroju jest podnoszenie mas do pełnego uczestnictwa w odbiorze wielkiej sztuki. Natomiast fabrykowanie sztuki na miarę gustu mas – to jej tępienie. Przykład bolszewickiej Rosji jest nieporównywalny w swej grozie.

„Kultura”, Zeszyt krajowy III, Paryż 1952

PLASTYKA

Ukazanie się *Akordu*, tomiku pięknych wierszy Bronisława Przyłuskiego, wydanego przez Oficynę Poetów i Malarzy, dzięki zupełnie wyjątkowemu poziomowi oprawy graficznej, wytworności druku i świetnych linorytów Aleksandra Wernera – należy zaliczyć do wybitnych zdarzeń artystyczno-plastycznych polskiego Londynu.

⁴¹ J. Krajewski, *Na drogach do malarstwa socjalistycznego*, Kuźnica 1948 nr 28 (200).

⁴² W. Sokorski, *Na marginesie polskiego planu kulturalnego*, Wiedza i Życie 1949 nr 3.

Imponuje energia praktyczna tych zapaleńców z Oficyny (czytać: Czesław Bednarczyk z żoną i Stanisław Gliwa), którzy potrafili nabyć okazjnie za grosze składkowe autentyczną drukarnię i to cacko – *Akord* – własnymi rękami, we własnym warsztacie, kryjącym się w parku mabledońskiego szpitala (koło Tonbridge, Kent) – wyprodukowali. Jest to już trzecie wydawnictwo Oficyny. Na pierwszy tom złożyły się *Chwila nocna* – wiersze Olechowskiego oraz rysunki Turkiewiczza, na drugi: *Pola minowe* Mariana Czuchnowskiego z rysunkami Mariana Kościałkowskiego.

Trzymam w tej chwili *Akord* w ręce i nie wiem, czy się więcej dziwię, czy raduję. Czy możliwe, aby to wytworne cacko drukarskie i graficzne, kryjące kwiaty prawdziwej poezji, mogło ulepić się z gleby zmierzwionej beztreścią emigracyjnych klótni, płaskim utylitaryzmem i nadziejami z psich wyścigów?

Oficina zapowiada szereg nowych wydawnictw w najbliższej przyszłości: Józefy Radzymińskiej *Dziką perłę* z linorytami Krystyny Herling-Grudzińskiej, Tymona Terleckiego *Paryż* z rysunkami Mariana Bohusza-Szyszki, zbiorek Wacława Iwaniuka z rysunkami Józefa Czapskiego, *Wiersze wybrane* F. G. Lorci w przekładzie Jana Winczakiewiczza, antologii liryki szwedzkiej w przekładzie B. Winiarskiego z rysunkami artystów szwedzkich, tekę rysunków Grupy 49, tekę linorytów Aleksandra Wernera, tekę rysunków Mariana Bohusza-Szyszki.

*

8 stycznia w Ognisku Polskim odbył się pokaz cyklu akwarel poleskich Kazimierza Pacewicza. Artysta zademonstrował sto kilkadziesiąt prac obrazujących w pięknej formie malarskiej jego „Kraj lat dziecińczych”⁴³.

*

Na Bond Street zanotujemy w Marlborough Gallery wystawę brązów Degasa. Znakomity ten malarz, podobnie jak współczesny mu Renoir a dzisiaj Matisse, był ciekawym rzeźbiarzem.

„Życie” 1952 nr 4 (240)

PLASTYKA: WYSTAWA LEONARDA

Z okazji pięćsetlecia urodzin Leonarda da Vinci, Royal Academy (Burlington House, przy Piccadilly) zorganizowało wystawę jego dzieł, która, otwarta w dniu 6 marca b.r., potrwa około trzech miesięcy.

Wystawa ma zupełnie wyjątkowe znaczenie dla chcących poznać lepiej dzieło twórcy, którego geniuszu nie przeważał chyba żaden człowiek, znany w historii, ani głębią, ani wszechstronnością, a w sztuce – jakością realizacji. Wystarczy nadmienić, że wystawa zawiera ponad dwieście pięćdziesiąt oryginalnych rysunków mistrza, przeważnie ze zbiorów królewskich w Windsorze. Spośród dzieł, z innych źródeł, króluje monumentalny karton do świętej Anny z Najświętszą Panną na jej kolanach, z Chrystusem i świętym Janem – dziełmi (własność Royal Academy).

⁴³ Wystawę poprzedził tego samego dnia: 8 stycznia 1952, Polska YMCA, Londyn. Wieczór wtorkowy. Gospodarze: Mila Kamińska-Czerwińska i Marian Bohusz-Szyszko, który mówił o „Akwarelach poleskich K. Pacewicza”, ilustrując wykład przezroczeniami. Wystawa ta została później pokazana w maju, w Domu Polskim „Antokol”, pod Londynem.

Z dzieł malarskich Leonarda o niewątpliwiej autentyczności, nie ma ani jednego na wystawie w Burlington House. Z dwóch rzekomo autentycznych malowideł, znajdujących się obecnie w National Gallery, „Madonna w skałach” zdaje się podkreślać nie-leonardowskim kolorytem, i w znaczeniu jego rodzaju i jakości, że była malowana w lwiej części zapewne przez ucznia mistrza — Ambrogia da Predi. Cudownej piękności dzieło, portret Ginerwy de Benci, ze zbiorów Liechtensteina, nie wzbudza podejrzeń co do autentyczności w znaczeniu jakościowym.

Kopie dzieł Leonarda znajdujące się na tej wystawie, portret Giocondy z Luwru i szesnastowieczna kopia z „Wieczerzy” mediolańskiej, pokazuje dobitnie, jak zrozumienie sensu malarskiego prac tytana na miarę Leonarda przekracza możliwości przeciętnego majstra od pędzla. Oba te obrazy dają treść anegdotyczną dzieł Leonardowskich, gubiąc bez reszty wszystko to, co czyni je szczytowymi osiągnięciami malarstwa. Dlatego lepiej nie wyrabiać sobie sądu o tych arcydziełach na mocy ich poronionych jakościowo kopii. Zresztą dobrych kopii tych obrazów, o ile mi wiadomo, nie ma.

Za to możliwość oglądu autentycznych rysunków, w tej ilości, mistrza, który właśnie w dziedzinie rysunku nie był prześcignięty przez nikogo, jest uczną zaprawdę nieporównaną. Nie wiem, czy kiedykolwiek był pokaz zbiorowy, jednoczesny takiej ilości rysunków Leonardowych, reprezentujących wszystkie dziedziny jego wypowiedzi na polu: portret, pejzaż, zwierzęta, rośliny, kompozycje, rysunki techniczne, wynalazcze i ilustracyjne, rysunki anatomiczne...

Rysunek Leonarda, największego może pioniera metody indukcyjnej i empiryzmu w historii wiedzy ludzkiej, jest *par excellence* realistyczny, a równocześnie jest doprowadzoną do ostatnich granic wrażliwości ludzkiej, dokonaną i zamkniętą w sobie harmonią formalną. Proszę przypatrzeć się po stokroć takiemu aktorowi męskiemu, widzianemu od tyłu (sangwina, nr 160). Zaiste nic doskonalszego nie widziano nigdy w sensie absolutnej artystycznej syntezy, niezatrącającej żadnej proporcji w danym, jednym charakterze ciała, a równocześnie tak przedziwnie zharmonizowanego z tłem. To właśnie nazywa się rysunek „miękki” dla wzroku. To właśnie jest rysunek, w którym nie ma żadnej mglistości, żadnego niezdecydowania, żadnego poronienia i niedopowiedzenia! Tej samej nieprześcignionej skali jest, niepokazany tutaj, autoportret mistrza z biblioteki w Turynie, tej skali są na tej wystawie i inne rysunki, jak np. głowa apostoła Filipa (nr 63) ze zbiorów windsorskich, jak postać młodzieńca (nr 24), również stamtąd.

Linia Leonarda jest potężna w swej decyzji, jakby precyzowała formy ze stali, jest równocześnie subtelna, podatna, wibrująca, jakby była stworzona dla oddania najintymniejszych czarów natury. I nie można powiedzieć o nim, czy sprawniej rysuje uśmiechniętą tajemniczo głowę kobietą lub młodzieńczą, czy pełną wściekłości bitewnej twarzy żołdaka. Każdy przedmiot widziany, twardy, miękki, żelazny czy roślinny — znajduje swój absolutny, trójwymiarowy w interpretacji, płaski w położeniu na papierze — wyraz Leonardowskiego rysunku.

Mistrz, mistrz nad mistrzami. Iść tam i — uczyć się. A oczom niewyrobionym patrzącym na dzieło Leonardowe niech się nie zdaje, że je widzą, one tylko nań — patrzą.

„Życie” 1952 nr 13 (249)

WYSTAWA TADEUSZA ILNICKIEGO

Wystawa prac malarskich i rysunków Tadeusza Ilnickiego w Klubie Polskiej YMCA jest pierwszym zbiorowym pokazem artysty⁴⁴.

Twórczość Ilnickiego należy do typu, który nazwałbym ekspresjonistycznym formizmem. Świat jego wizji stanowi prawie zawsze bardzo silną deformację kształtów, zanotowanych przez obserwację i związanych na obrazie na obrazie w plamy, zdecydowanie oddzielone od siebie pod względem jakościowym, w kolorze. Tonacja barwna Ilnickiego jest raczej „niska”, stosuje on zazwyczaj gamy ciemnawe, przyćmione, mimo siły kontrastowania. Daje to jego obrazom efekt lirycznego smutku, który ma w sobie szczerą poezję malarską. Tylko w rzadkich wypadkach obraz Ilnickiego jest czystą abstrakcją (na przykład „Kompozycja”). Czasem, jak w portrecie pani S., Ilnicki zbliża się do postawy, będącej na granicy realizmu. Do najmocniejszych prac zaliczyłbym „Krowę”; proste, kubizowane formy spina tutaj wrażliwie wyszukany kolor. Silna w kolorze i koncepcji jest praca „W poczekalni”, przypominająca trochę wizję Tadeusza Makowskiego. Ta sama, daleka zresztą analogia, istnieje w „Jeźdźcu”. Najmniej przekonująca w barwie, acz bardzo śmiała w ujęciu, wydaje mi się kompozycja „Wychodząca z wanny”. „Autoportret” jest piękny w partiach dolnych, oparty na harmonii łamanej czernią zieleni i szarawego fioleto; głowa trochę wychodzi poza styl całości.

Zupełnie wybitną rolę w obrazach Ilnickiego gra ich faktura, nadzwyczaj wypracowana, bogata, raczej ciężka, ale zawsze logiczna i świetnie podkreślająca sens olejnego tworzywa. Materia jest gęsta, grubo położona, o kilku nawarstwieniach, dających się odczuć wzrokowo na powierzchni, raczej gładkiej, połyskującej pięknie niewymuszonymi bruzdami („Krowa”, „Kompozycja” i wiele innych).

Ilnicki wystrzega się w swoich pracach jak ognia postawy impresyjnej, opartej na chwilowym nastroju, mówi z przekąsem o „natchnieniu”. Chce, by obraz był „zrobionym” przedmiotem, rzetelnie przepracowanym, dociągniętym, mającym samodzielny byt wizualny i dotykalny.

W rysunkach Ilnicki stara się osiągnąć efekt przez najprostsze użycie linii i kreśli, położonych bądź piórem, bądź pędzlem. Dużą siłą ekspresji, na granicy karykatury, ma rysunek „W pracowni”, bardzo dobry jest „Janek”. Ilnicki wie, że wielką zaletą rysunku jest ekonomia w użyciu środków.

Całość imponuje tym więcej, gdy się zważy, że jest to dorobek twórczy człowieka, pracującego zarobkowo, nocami, w fabryce – od lat.

Na marginesie wystawy chciałbym podkreślić zupełnie wyjątkową rolę opiekuńczą, propagandową i po prostu przyjacielską, jaka na polu krzewienia i popierania

⁴⁴ 30 marca–17 kwietnia 1952, Klub Polskiej YMCA, 6 Cadogan Gdns, Londyn. Wernisaż wystawy Tadeusza Ilnickiego. Malarz zaprezentował ponad 30 prac – obrazów i rysunków. Otwarcia wystawy wraz z przeglądem plastycznym Londynu, dokonał Marian Bohusz-Szyszko. Z recenzji: „Obrazy Ilnickiego, wystawione w Klubie Polskiej YMCA, ukazują nam artystę głęboko emocjonalnego, o wielkim poczuciu koloru. Kolor w tonach głębokich, ciepłych ma nastrój ciszy i skupienia. Forma jest poszukiwaniem wyrazu przeżycia wewnętrznego – niestety, nie zawsze uwiecznionym dobrym skutkiem. Mimo pewnego niezrozumienia jeszcze formy plastycznej, Ilnicki potrafi jednak przemówić poetycko i pięknie – gdyż kolor jego, który jest przecież głównym elementem malarstwa, jest szlachetny, bogaty i harmonijny”. Zob.: A.W., *Malarstwo Tadeusza Ilnickiego*, Gazeta Niedzielną 1952 nr 15 (155) s. 8; *Wystawa Ilnickiego*, DPDŻ, 10.04.1952 s. 3.

twórczej kultury polskiej na obczyźnie, w szczególności plastyki, odgrywa Klub Polskiej YMCA.

„Wiadomości” 1952 nr 22 (322)

WYSTAWA ARCYDZIEŁ XX WIEKU

Zapytujemy, czy wystawa XX wieku („Twentieth Century Masterpieces”) otwarta obecnie w Tate Gallery, która była pokazywana w Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu w maju i czerwcu br., odpowiada istotnie swemu tytułowi? – Odpowiedź: tak i nie. Niewątpliwie autorzy stu dwunastu wystawionych prac należą, z nielicznymi wyjątkami, do czołowych twórców wizji współczesnej. Mimo braku kilku wybitnych nazwisk, które tutaj powinny się były znaleźć, np. Utrilla, Campigliego, Dunoyer de Segonzaca i niepotrzebnego umieszczenia obrazu Salvadora Dali, typowego szarlatana w pędzlu (*notabene* zdemaskowanego dziś plagiatora, którego rozgłos jest jaskrawym przykładem, czym może się stać reklama kunsthaendlerów i pseudokrytyków, żerujących na ignorancji ludzkiej), zbiór nazwisk tutaj reprezentowanych na ogół nie budzi zastrzeżeń. Natomiast trudno się zgodzić, aby obrazy większości pokazanych, niewątpliwie mistrzów, należały do ich czołowych osiągnięć. Co prawda cztery obrazy Henri Douanier Rousseau istotnie należą do jego prac znakomitych, tak jak i prace Modiglianiego; Picasso jest pokazany raczej dobrze, podobnie Léger i Gris, podobnie Bonnard; niezłe pojęcie daje wystawa o Kandinskim. Błado wypada Matisse, dość słabo Braque; olbrzymia, jakim jest Rouault, nie określają na pewno dwie jego wczesne i słabsze prace z lat 1906 i 1908. Jedna duża rozmiarami praca Chagalla z 1912 roku na pewno nie należy do jego arcydzieł. Wielki Cézanne, ojciec wizji nowoczesnej, zasługiwałby na to, aby pokazać go choć jednym dziełem charakterystycznym dla szczytowych osiągnięć ostatnich lat, a nie niedokończonym, zresztą dobrym, szkicem pejzażowym („Le chateau noir”) i „Czaszką”, pracą tak słabą i szkolną, że aż trudno uwierzyć, że mogła ona wyjść spod ręki Cézanne’a, którego każdy, nawet przypadkowy szkic, ma zazwyczaj cechy zupełnie nowej inwencji i potężnej logiki konstrukcyjnej. Za to jedna spośród dwóch prac Van Gogha („L’Arlesienne”) z lat 1888–1889, jest istotnie arcydziełem.

Rzeźba jest pokazana zupełnie dorywczo i niedostatecznie; są tu jedynie dzieła eksperymentatorów, jak Archipienko, Arp, Brâncuși, Calder, Duchamp-Villon, Gabo, Giacometti, Laurens, Peisner. Nie ma mistrzów na miarę Bourdelle’a, Maillola, Despiau. W rzeźbie nie pokazano żadnego arcydzieła XX wieku – na pewno!

Oto próba ujęcia dążności wieku XX w malarstwie. Artysta dąży w tym okresie do świadomego narzucenia formom, które mu podpowiedziała wizualna rzeczywistość zewnętrzna, własnej logiki. Odrywanie się od sugestii przedmiotowych staje się u niektórych twórców głównym nakazem ich wypowiedzi. Prekursorami tej tendencji abstrahowania bezkompromisowego są Kandinsky i Malewicz, artyści o słowiańskich nazwiskach. W okresie tym tendencje konstrukcyjne, narzucone przez naturę obrazu (rzeźby) i tworzywa, są często utożsamiane z istotą wypowiedzi w plastyce. Pokora wobec tworzywa zajmuje miejsce pokory wobec obserwacji. Tak jest na przykład w rzeźbie Moore’a; równocześnie ta pokora wobec towarzystwa, może raczej kult, który artysta dla niego czuje, idzie w parze z dumną wiarą, że człowiek jest w stanie wytwarzać własne formy, przedmioty będące ewokacją własnego

ducha, a nie naśladowaniem rzeczy świata realnego. Mniej skrajne tendencje tego typu wiążą się z deformacjami kształtów, zanotowanych w świecie rzeczywistym; bardziej skrajne odrzucają wszelką sugestię zewnętrżności; hasłem ich: *l'art non figuratif!* Sztuka bezprzedmiotowa, nieprzedstawieniowa. Jest tu ogromna analogia z formami i układami abstrakcyjnymi, na przykład w muzyce, no i w architekturze (pokrewieństwo pomiędzy muzyką a architekturą zostało zanotowane już dawno).

Martwa natura Picassa z roku 1923 potwierdza jeszcze raz, jak tendencje konstrukcyjno-deformacyjne u tego mistrza idą w parze z wyjątkową wrażliwością na kolor, rytm, równowagę. Obrazy Picassa nie są tylko rewelacyjno-szokujące, ciekawe; są one „formalnie” w kolorze i kształtach — piękne. To jest właśnie to, o czym nie wie szeroka publiczność, a czego nie wiedzą przede wszystkim niezliczeni naśladowcy picasowszczyzny pozbawieni nie tylko geniuszu pierwowzoru, ale jego smaku i umiaru. Umiaru? — Tak, umiaru! Picasso w najdziwaczniejszych groteskach i zestawieniach kształtów ma zawsze umiar iście gallicki. Jego „Kobieta płacząca” z roku 1937 jest połączeniem ekspresji uczuciowej, sugestywnej, z niesłychaną prostotą i siłą plastycznych środków wyrazu, a cóż to za świetne rzemiosło malarskie! Farba wszędzie raduje się zgodnością z własną naturą! Jakie bogactwo, jaka skala różnic fakturalnych. Geometria, która jest zarazem poezją plastyczną (podobnego określenia użyłem kiedyś mówiąc o Leonardzie da Vinci). Przychodzi mi na myśl: a może to niedołęstwo pisarskie nasuwa takie analogie? Możliwe — a przecież ta analogia wydaje mi się nieprzypadkowa.

Obraz, który mnie porywa na tej wystawie, to „Córka ludu” Modiglianiego. Cóż to za uogólnienie mas barwnych i linii, składających się na taki ekstrakt wyrazu! Proszę zmienić ceglastą żółtawość, w jakiej się wypowiadają ręce tej dziewczyny, zmienić choć jeden ze skosów określających obrazki na ścianie — i obraz rozleci się wizualnie w drzazgi. Tak jak jest — wydaje się wykuty ze stali, a dźwięczy kolorem jak harfa.

„Sen” Henry Rousseau, namalowany w roku 1910, ogromne płótno, świeci przez perspektywę trzech sal nieomylną precyzją szarych i oliwkowych zieleni, ujętych w decyzję konturów, rozszrebrzonych światłem krążka księżycowego: dżungla ze zwierzętami, kanapa z aktem kobiecym i ten księżyc — jedność nierozzerwalna.

Obraz Légera z roku 1911 jest kompozycją form rozbitych na owale; rurowate zygzaki, niespodziewane paciorki i zadziwia miękkością tak rzadką u tego malarza. Czas powstania tego dzieła jest znamieny; dziś byłoby ono mniej niespodziewane. Dowodzi to, co za kawał malarza siedzi w tym rzekomo twardym, mechanicznym w wypowiedziach chłopie bretońskim, jakim jest Léger.

Spośród trzech Bonnardów niesamowitością przerafinowanych zestawień gada okno. Porównać je należy z oknem, należącym do zbioru Tate Gallery. Zbiór żółci, odcieni zieleności i fioletów w skarbcu Bonnardowym jest nie do wyczerpania. Sławna „Kąpiel” to też jeden ze szczytów bogactwa orkiestracji barw, jaki zna sztuka nowoczesna. Obraz marynistyczny może już trochę męczy orgią przekoloryzowania, zresztą na szczytach wirtuozerii.

Znawcy wystawa ta daje ogromny materiał do przemyślenia, pokazuje niektóre pozycje mało znane, a więc ważne dla charakterystyki wybitnych twórców; dla człowieka mniej obeznanego z problemami nowoczesnych poszukiwań lepiej by było, aby pokazano tutaj istotnie arcydzieła XX wieku, do czego tytuł wystawy obowiązuje, a czego ona jednak nie spełnia. Przyjąwszy natomiast to zastrzeżenie, trzeba na tę wystawę pójść koniecznie — i to nie jeden raz — i starać się ją przemyśleć.

„Życie” 1952 nr 32 (268)

MALARSTWO RELIGIJNE ADAMA KOSSOWSKIEGO

Wystawa prac malarskich i ceramiki Adama Kossowskiego w Ashley Gallery (28, Ashley Place, S.W.1.) jest pierwszym „zbiorowym” występowaniem artysty w Londynie⁴⁵. Adam Kossowski studiował w krakowskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, później we Włoszech, specjalnie malarstwo ścienne – freski i technikę *sgraffito*.

Wywieziony do Rosji w czasie wojny spędził dwa i pół roku w łagrach sowieckich. Po ugodzie zawartej przez gen. Sikorskiego wstąpił do armii. Od 1942 roku przebywa w Anglii.

Twórczość Kossowskiego obejmuje głównie tematykę religijną, ale wypowiada się on i w innych rodzajach malarstwa, np. w martwej naturze, które na omawianej wystawie nie są reprezentowane.

Poświęcona wyłącznie dziełom religijnym, wystawa w Ashley Gallery zawiera wypowiedzi plastyczne artysty w pięciu technikach: oleju, akwareli, ceramice, rysunku, *sgraffito*. We wszystkich pracach czuje się głębokie, szczere i bezpośrednie uczucie religijne, wypowiedziane z dużą kulturą artystyczną, przy doskonałym opanowaniu środków technicznych. Prace olejne, celowo prymitywizowane w formach, nawiązują częściowo do tradycji wczesnego malarstwa katakumb rzymskich, a równocześnie wiążą się z zupełnie współczesnym stosunkiem do kształtu, kompozycji i koloru.

Wśród tych prac najsilniejszą wydaje mi się „Powołanie apostołów Andrzeja i Szymona”, obraz utrzymany w ściszonej tonacji szaro-brunatno-niebieskawej, ze szlachetnie kontrastującą żółtawą aureolą u głowy Chrystusa. Odrębną koncepcją kompozycyjną i barwną wśród ośmiu olejów odznacza się „Pieta”, w której prostota form ciała Chrystusowego, postaci Najświętszej Panny i trzonu krzyża układa się w zespół niespodziewany, dający przeżycie religijne.

Najmniej przekonująca wydaje mi się kompozycja pt. „Nawrócenie świętego Pawła”.

⁴⁵ Maj 1952, The Ashley Gallery, 28 Ashley Place, Londyn. Wystawa olejów, rysunków i ceramiki Adama Kossowskiego. „Krytyka brytyjska podkreśla w dziełach Kossowskiego umiejętną syntezę tradycyjnego malarstwa religijnego i nowoczesnego spojrzenia plastycznego, nawiązującego do sztuki bizantyjskiej”. „The Catholic Herald” zamieścił w numerze z 9 maja niezwykle entuzjastyczną recenzję o wystawie Kossowskiego. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „Obrazy jego, wystawione obecnie w Ashley Gallery, wolne są od konwencjonalizmu i tkliwości sztuki kościelnej późnego baroku, który do niedawna niepodzielnie w niej panował, natomiast pełne są prostoty, umiaru, piękne w kolorach, interesujące w układzie i grach kompozycji. Wpływ Rouaulta, występujący bardzo silnie we wcześniejszych pracach Kossowskiego, ustąpił miejsca wpływom sztuki wczesnochrześcijańskiej i wczesno-bizantyjskiej, które Kossowski podkreśla i niejako stylizuje jeszcze na swój własny sposób. Gruby, czarny kontur podkreślający rysunek, płaskość kompozycji, ostrość zimnej bieli, układ draperii w niektórych obrazach przywodzi niewątpliwie na myśl rzymskie mozaiki – ale faktura farby olejnej, deformacje, kolorystyka szlachetna i wymyślona, połączenie prostoty z głęboką kulturą są już wyłącznie zasługą Kossowskiego. Oprócz prac olejnych Kossowski wystawił także swoje prześliczne ceramiki. [...] Te świątki, na pozór naiwne, nie mają w sobie nic z przypadkowości, każdy kształt, kreska, każde pociągnięcie pędzla, lśnienie glazury, są skutkiem głębokiej wiedzy malarskiej, majsterstwa i logiki plastycznej”. Na wystawie pokazano jedną ze stacji dla opactwa Aylesford: „Biczowanie Chrystusa”. Zob.: Adam Kossowski: *Murals and Paintings*. London 1990 s. 127; *Wystawa Adama Kossowskiego*, Gazeta Niedzielną 1952 nr 19 (159) s. 7; *Zachwyty sztuką Kossowskiego*, Gazeta Niedzielną 1952 nr 20 (160) s. 7; A. Drwęska, *Obrazy i ceramiki Kossowskiego*, DPDŻ, 2.05.1952 s. 3.

Akwarele, przeważnie szkice do ceramik, jak np. „Wieczera Pańska”, „Wjazd Pana Jezusa do Jerozolimy na osiołku”, „Ukrzyżowanie”, odznaczają się inwencją, wytwornym kolorytem i konsekwentną rytmiką.

Do najsilniejszych prac, najlepiej charakteryzujących osobowość twórczą Kossowskiego, zaliczyłbym jego ceramiki. Na przykład „Zwiastowanie”, „Wskrzeszenie Łazarza”, „Święty Juda Tadeusz” są dokonaniem zupełnie nowymi w tej kategorii wypowiedzi plastycznej, dokonaniem, których świetność techniczna walczy o lepsze z prostotą i smakiem w kształcie i kolorze.

Dwa rysunki do *sgraffita* „Ukrzyżowanie” w tej technice dają pewne pojęcie o monumentalnych pracach z zakresu ściennego malarstwa religijnego, które Adam Kossowski wykonał dla klasztoru karmelitów w Aylesford.

Malarska twórczość Adama Kossowskiego, oparta o gruntowne przygotowanie techniczno-zawodowe, jest dziś rzadkim przykładem sztuki religijnej – prawdziwej i jako sztuka i jako sztuka religijna właśnie.

„Życie” 1952 nr 20 (256)

O AKADEMII, KRYTYKACH I O NAS

Czytelniku, gdybyś wyczytał, że na jakiegokolwiek uczelni wyższej w Londynie panuje integralne nieuctwo i że służy ona krzewieniu bezsensu – wówczas przede wszystkim z wielkim sceptycyzmem pomyślałbyś o autorze takiej wypowiedzi. Sądy bezwzględnie potępiające, jak i sądy bezwzględnie apoteozujące, są zawsze podejrzane, a bardzo rzadko trafne. Wiedząc o tym, może nie powinienem bym wypowiadać twierdzenia, brzmiącego zaiste prowokacyjnie, że instytucja nosząca zaszczytny tytuł „królewskiej”, posiadająca tradycję prawie dwustu lat istnienia, jest właśnie szerzycielką najgorszego smaku i niekompetencji, że synonimami jej roli w sztuce tego kraju dzisiaj są: obskurantyzm, wsteczność, snobizm, jałowość... Gdybym napisał inaczej, w wyniku obejrzenia salonów letnich i zimowych z kilku ostatnich lat w Royal Academy, znaczyłoby to, że piszę do ciebie, Czytelniku, nieszczerze, że staram się skokietować Cię pseudoumiarem w wypowiedziach o zjawisku, z artystycznego punktu widzenia – wprost haniebnym. Nie pamiętam, ile jest pozycji w obecnym salonie letnim Akademii; sześćset czy osiemset; po starannym obejściu wszystkich sal, do którego zmusiłem siebie wysiłkiem twardej woli, znalazłem trzy słabe obrazy, nadające się do krytyki. Pozostałe ekspozyty do malarstwa (czy rzeźby), w znaczeniu poważnym, nie należą i są poniżej poważnej krytyki. Katalogu nie kupiłem. Ekspozyty mówią same za siebie, nazwiska są niepotrzebne. Dzieł Churchilla ani marszałka Alexandra nie starałem się zidentyfikować. Prace ich na pewno nie są gorsze od innych.

Znany krytyk, Eric Newton, w swoim artykule („Listener” nr 1211 z dn. 15 maja) pisze o tym salonie z gryzącym sarkazmem, ale wstawia zdanie: „But it cannot be ignored, for it contains so much good stuff”. Konia z rzędem panu Newtonowi, konia namalowanego przez malarza na miarę Michałowskiego, a nie Sir Muningsa, jeżeli pokaże, gdzie w tej stajni Augiaszowej malarskiego bezsensu można znaleźć tego dobrego „stuffu” choćby na lekarstwo.

Powtarzam: człowiekowi nieobeznanemu ze swoistą dziedziną sztuki, człowiekowi, który by chciał szukać analogii do zjawisk tutaj wymienionych, na przykład

w uczelniach wyższych innych typów lub w instytucjach naukowych, nie może się pomieścić w głowie, aby prezesi Akademii Królewskiej, tacy jak obecnie Sir Kelly albo „miniony” Sir Munings, z całą plejadą osobników operujących pędzlem i opatrzonych literami R.A. po nazwisku, mogli być zwykłymi partaczami w myśl ocen kontynentalnych. Przecież analogiczne twierdzenie, dotyczące na przykład prezesów towarzystw naukowych, byłoby zwykłą, bezpodstawną arogancją. Jeszcze trudniejszą do przyjęcia jest prawda, że np. prace dzieci dziewięcio- dwunastoletnich, np. tych ze szkoły polskiej w Diddington, których dzieła oglądaliśmy w Londynie kilka tygodni temu, mogły dawać prawdziwą radość artystyczną odbiorcy, a więc że są dziełami sztuki, podczas gdy prace ludzi, obsypanych wysokimi tytułami Imperium, są nieporozumieniami, nic ze sztuką niemającymi wspólnego.

Te pozorne paradoksy wynikają z praw zupełnie odrębnych duchowej aktywności człowieka, którą się wiąże ze sztuką. W zakresie nauki, w wypadkach dziewięćdziesięciu dziewięciu na sto, jest prawdą, że człowiek, który poświęcił kilka dziesiątków lat wyteżonej, systematycznej pracy w dziedzinie jakiejś dyscypliny naukowej, stanie się, przy średnich zdolnościach, poważnym pracownikiem w tej dziedzinie. Tytuł naukowy, taką drogą zdobyty, jest odpowiednikiem prawie zawsze pewnych określonych, istotnych wartości wewnętrznych, pewnej kompetencji społecznie przydatnej i potrzebnej. W sztuce może się okazać — zdarza się to niesłychanie często — że dziesiątki lat pracy, nawet przy „zdolnościach”, jeżeli jednak ta praca prowadzona była torem niewłaściwym (aczkolwiek często z gubną tradycją uświęconym), dają wynik pozbawiony wszelkiego sensu, a nawet zdecydowanie ujemny, bo dezorientujący jednostkę duchowo, a społecznie potęgujący bezwład odbiorcy. Co więcej, takie zupełne *fiasco* twórcze może się łączyć (i łączy się często) z udaną „karierą życiową”! Ba, z sukcesami pieniężnymi, zaszczytami, z orderami! Wystarczy wspomnieć w Anglii takiego Augustusa Johna, w Polsce całą rodzinę Styków — królów blefu w zakresie sztuki, których sukcesy pieniężne stały zawsze w odwrotnym stosunku do wartości artystycznych.

W świecie nauki prawie nie bywa nic podobnego; może się oczywiście zdarzyć, że ktoś zrobi tutaj „karierę” ponad zasługę, ale ten, kto ją zrobił, na pewno coś, choćby nawet mniej niż mu przyznają, znaczy. W karierze artystycznej można osiągnąć sukces życiowy, związany z absolutnym fiaskiem w znaczeniu twórczym. Przykładów jest setki. Bywają też środowiska typowe dla takich nieporozumień w zakresie sukcesów akademickich. Do nich należy Anglia. Polska nie była typowa pod tym względem. Nasi profesorowie Akademii Sztuk Pięknych bywali prawie zawsze artystami z prawdziwego zdarzenia, często wielkimi artystami. Oto np. nazwiska profesorów akademii krakowskiej, na kilka lat przed wojną: Axentowicz, Dunikowski, Mehoffer, Malczewski, Fałat, Weiss, Wyczółkowski, Pankiewicz...

Nie znamy ani jednego profesora Royal Academy, który by coś znaczył w sztuce swego kraju — i to od lat! Zastrzegam się jednak najkategoryczniej przeciwko posądzeniu mnie o niechętną stronniczość w stosunku do Anglików. Sztukę angielską cenię wysoko — sztukę Hogartha, Boningtona, Turnera, Constable’a, później Sickerta, Christophera Wooda, malarki Gwen John, dziś Tomasza Moora, Sutherlanda, Bena Nicholsona, Williama Scotta. Ale wszyscy ci współcześni (a z dawnych np. Constable) sądzą o Akademii dokładnie to samo, co i autor tego nietaktownego artykułu. Chaos potęguje dziwne elukubracje krytyków. Taki np. Eric Newton albo Sylwester, pisujący w „Listener”, są ludźmi sprawnych piór, świetnych stylistycznie, pozornymi erudytami w sprawach plastyki. Tak jakbyśmy mieli do czynienia z krytykami muzycznymi, którzy na pamięć wykuli prawa kontrapunktu, ale którzy do tego stop-

nia nie mają słuchu, że nie słyszą ordynarnego fałszu, który popełnił skrzypek lub śpiewak. Przecież Eric Newton w swojej książce o malarstwie współczesnym, zdawałoby się ciekawej i z sensem pisanej, potrafi nagle powiedzieć, że zna tylko jednego malarza współczesnego, który się może porównać z Bruegelem, mianowicie... Stanleya Spencera! Przypomina mi się rozmowa, którą niedawno miałem z wysoko edukowaną damą z naszych kół literackich. „Czy nie sądzi pan, że Rapacki, to polski Turner?” — „Istotnie, łaskawa pani, mogę w tej chwili dać równie słuszne porównanie: „Staśko to polski Shakespeare”. *Toutes proportions gardées*, rozmowa powyższa miała miejsce w Ognisku, a brednie Erica drukuje się w „Penguin Books”, a inne (o których np. mowa poniżej) rozsiewa w eterze BBC.

Znowu słyszę protest czytelnika: Jak to? Przecież ci ludzie, profesorowie i członkowie Akademii i ich krytycy uczą się latami, dziesiątkami lat i w wyniku... — Czy słyszałeś Czytelniku o chederze, żydowskiej szkole talmudycznej? Uczeń takiej szkoły latami, dziesiątkami lat studiuje swoje księgi i wreszcie dochodzi do szczytowych osiągnięć sprawdzalnych testem, że potrafi stwierdzić: gdy przekłujesz Talmud szpilką w tym a tym punkcie, to na stronie sto czterdziestej drugiej w wierszu piątym od góry trafisz na literę alef! Zdumiewające to i bardzo trudne, tylko — po co jest ta wiedza? Uczeń chederu odpowie zapewne: „Ku czci Jehowy” (i taka odpowiedź wzbudzi w nas szacunek). „Akademik” zapytany, po co nauczył się robić to, co wystawiają mu w salonie, gdy będzie wyjątkowo szczery, odpowie: aby po nazwisku mieć literki R.A., a przed nazwiskiem „Sir” (i taka odpowiedź wzbudzi w nas niesmak).

Salon Akademii należy zwiedzić, aby poznać, czym sztuka nie jest. Mogę się tu spotkać z zarzutem, że negując wartość zjawiska, nie precyzuję jego istoty ani wartości przeciwstawnych tym poronieniom. Otóż zwierzam Ci się, Czytelniku, że przestałem wierzyć, aby takie sprecyzowania miały wartość, jeżeli nie są oparte na bezpośrednim obcowaniu z dziełem. Wartości i ich negacje w plastyce można formułować przekonywująco i naprawdę pouczająco tylko twarzą w twarz właśnie ze zrealizowanym zjawiskiem twórczym, względnie z jego wypaczeniem... Robię to z moimi łaskawymi słuchaczami już od czterech lat na terenie londyńskich wystaw w czasie niedzielnych wycieczek i tylko tam jestem w stanie uzasadniać poważnie to, co tutaj ma charakter raczej też arbitralnych.

Otrząsnąwszy pył z sandałów po Royal Academy, warto zwiedzić pośmiertną wystawę trzech malarzek angielskich: Gwen John, Ethel Walker i Frances Hodgkins w Tate Gallery. Pierwsza z nich zajmuje też pierwsze miejsce w znaczeniu wartości na tej wystawie i bodaj wśród malarzek całej plastyki angielskiej. Dzieła jej stwierdzają wrażliwość na kolor, skromność, bezpośredniość obserwacji. Można ją nazwać Olgą Boznańską Anglii, o mniejszym jednakże, niż ta ostatnia, potencjale twórczym. Ani Ethel Walker, ani Frances Hodgkins nie umywają się do Boznańskiej pod względem wartości malarskich. Pierwsza nie czuje zupełnie koloru, operuje zestawieniami mdławobrudnymi, druga, obdarzona niewątpliwie inwencją, nie przeszła przez głębszą szkołę malarską, brak jej kultury. Do curiosów należy zdanie z cytowanego już artykułu Eryka Newtona, że po latach obcowania z dziełami Frances Hodgkins doszedł on do konkluzji, że jest ona „one of the three greatest colourists that ever lived”. Rewelacja! Spędziłem bezsenną noc, układając triady, które mogły być pomyslane przez p. Erica Newtona, np. Tintoretto, Tycjan, Frances Hodgkins, albo Rembrandt, Rubens, Frances Hodgkins, albo Frances Hodgkins, Cézanne, Bonnard... Przypomina się bajka Kryłowa o szczupaku, który postanowił łowić myszy. Jak wiadomo, te ostatnie odgrzyzły łowcy ogon.

Na naszym polskim podwórku do bolesnych i smutnych wydarzeń należy zaliczyć wystawę studentów Polaków z angielskich szkół plastycznych w Klubie przy 6 Cadogan Gardens⁴⁶. Gorszy nonsens pedagogiczny trudno sobie wyobrazić. Marnotrawstwo pieniędzy publicznych na takie nauczanie to drobiazg wobec marnotrawstwa prawdziwych zdolności, jakimi obdarzona jest nasza młodzież. To nie frazes, że lepiej jest nie uczyć się wcale, niż uczyć się tak właśnie. Skrzywionej nauką manierą wyobraźni i nerwów ręki nie odrabia się w czasie równym temu, jaki się zużywa na zdobycie tej właśnie manieri! Znowu się muszę zastrzec najkategoryczniej przeciwko posądzeniu mnie o potępienie w czambuł szkolnictwa artystycznego w Anglii. Są tu szkoły i szkoły. Np. widzieliśmy kilka miesięcy temu w czasie festiwalu brytyjskiego wystawę klasy witrażów, pokazaną przy stacji kolejki podziemnej Hyde Park Corner. Świetniejszego pokazu szkolnego w zakresie tej dyscypliny plastycznej nie zdarzyło mi się widzieć, nie wyłączając najlepszych szkół paryskich! A więc są tutaj dobre i nawet świetne szkoły i klasy. I nieprawda, jak powiedziano w przemówieniu przy otwarciu wystawy, że mogą być tam usterki czysto artystyczne, bo chodzi o osiągnięcia rzemiosła artystycznego i zdobnictwa. Właśnie to rzemiosło przejawia się fatalnie. Rzemiosło dobre nigdy nie może prowokować ani paczyć dobrego smaku – tutaj obraza takiego smaku panuje na każdym kroku; wystarczy wspomnieć projekt na witraż. A już rekordy nieuctwa w nauczaniu biją rysunki architektoniczne. Np. *Classical composition*. Nie chciałem wierzyć własnym oczom, że to nie Pipidówka, ale Londyn i rok 1952, a nie 1752.

Nie można mieć za złe inicjatorom tej wystawy, że ją zorganizowali; przeciwnie, opinia publiczna powinna być poinformowana o poziomie studiów naszej młodzieży. Na omawianej wystawie był tylko jeden dział, odpowiadający wysokiemu poziomowi szkolnictwa angielskiego, z którego korzysta nasza młodzież poza plastyką. Tym działem dobrze prowadzonym, a więc i dającym właściwe wyniki, jest dział fotografii.

Dość żółci! w Ognisku Polskim można obejrzyć wystawę rysunków i kilku prac malarskich Ireny Marlewskiej. Rysunki ciekawe, realizowane prostymi środkami. Gwasze są bardzo piękne, abstrakcyjna kompozycja przy oknie jest osiągnięciem zapowiadającym okres własnej dojrzałej, zupełnie współczesnej wizji.

„Życie” 1952 nr 24 (260)

⁴⁶ 20 kwietnia–25 maja 1952, Polska YMCA, 6 Cadogan Gdns, Londyn. Druga doroczna wystawa prac studentów sztuki polskiej i architektury, zorganizowana przez Zrzeszenie Studentów Polskich Zagranicą, Koło Londyńskie. Wystawę otworzył dyr. S. Szydlowski. Na wystawie był dział przemysłu artystycznego, w tym – dział fotograficzny, na którym pokazano prace Władysława Marynowicza. Z recenzji: „Trudno jest, oczywiście, wymagać od studenta, by w swych szkolnych pracach wykazywał geniusz lub indywidualność. Szkoła angielska uczy rzemiosła, ale raczej przytłacza, aniżeli rozwija osobowość. Również otoczenie oraz plastyczna kultura angielska nie są ani specjalnie ciekawe, ani oryginalne. A przede wszystkim trzeba się nauczyć patrzeć – radziłabym studentom mieszkającym w Londynie zwiedzać muzea, gdy oprowadza po nich prof. Bohusz-Szyszko”. Zob.: B. W., *Nie od razu Kraków zbudowano*, *Życie Akademickie* 1952 nr 6/7 (29/30) s. 2; J. A. Zimmermann, *Fotografia na wystawie YMCA – LdR*, *DPDŻ*, 26.05.1952 s. 2; A. Drwęska, *Wystawa prac studentów w polskiej YMCA*, *DPDŻ*, 19.05.1952 s. 3.

WYSTAWA HOLENDRÓW

Wystawa olbrzym; sześćset czterdzieści dzieł, w tym żadnej pozycji bez znaczenia i kilkaset arcydzieł; reprezentowanych stu siedemdziesięciu malarzy... Wśród nich – król bezsporny, Rembrandt van Rijn, pokazany czterdziestoma dziewięcioma dziełami z różnych okresów twórczości. Rembrandt dwudziestokilkuletni i Rembrandt po sześćdziesiątce... A nie zdarzyło mi się dotąd widzieć na jednej wystawie, naraz zgromadzonych, więcej niż osiemnastu Rembrandtów. Nie brak ani jednego nazwiska znaczącego dla tej zdumiewającej płodnością wizji holenderskiej z wieku XVII (na wystawie nie ma dzieł twórców urodzonych po roku 1700). O Frans Halsie mówi dwadzieścia sześć płócien (w tym jedno o rozmiarach monumentalnych), o Cuypie – dwadzieścia osiem, o Jakubie Ruisdaelu – dwadzieścia pięć, o Hobbemie – dziewięć, o Willem Van de Velde młodszym – osiemnaście, o Terborchu – szesnaście, o Janie Mostaercie – cztery, o Piotrze de Hooch – dwanaście, o Hieronimie Boschu – dwa, o Janie Vermeer van Delft – dwa.

Lwia część obrazów z tej wystawy, wypełniających trzynaście sal ogromnego lokalu Royal Academy, pochodzi z kolekcji angielskich: królewskich, lordowskich i pomniejszych śmiertelników i świadczy, jeszcze raz, o isticie nieprzebranych bogactwach sztuki, które nagromadzono na tej wyspie w okresie ostatnich trzystu lat potęgi brytyjskiej.

Jakie są przyczyny malarskiej erupcji twórczej Holandii w siedemnastym wieku, erupcji ilościowo bezprzykładnej, a poziomowo dającej się porównać z XVI, XV czy XIV wiekiem w Italii – nie wiadomo. Podawane zwykle, jako racja przyczynowa, oswobodzenie Obojga Prowincji od jarzma hiszpańskiego i spowodowane przez to podniesienie narodowej aktywności duchowej, jest, zapewne, jak to zawsze bywa w próbach analizy ekspansji środowisk ludzkich, tylko jednym z czynników, dających się stwierdzić historycznie i wykorzystać racjonalnie w zbiorze istotniejszych przyczyn, niepoznawalnych i irracjonalnych.

W arbitralnie przyjętym przez autora tego artykułu podziale tendencji sztuki światowej na trzy grupy: naturalizmu, ekspresjonizmu i formalizmu wizja holenderska w ogóle, a w wieku XVII w szczególności, należy w ogromnej przewadze do naturalizmu, ciałniej: do tej gałęzi, którą nazwiemy realizmem. Naturalizm, w naszej definicji, jest postawą, w której ramach artysta bierze za punkt wyjścia swej wypowiedzi świat zewnętrzny i stara się podporządkować prawa swego subiektywnego widzenia pod dyktando praw, jakie ten świat zewnętrzny, w znaczeniu wizualnym, mu narzuca. Z postawą naturalistyczną wiąże się, z natury rzeczy, pokora obserwacyjna, pokora wobec natury. Jeżeli tę dyscyplinę obserwacyjną zwolnimy nieco na rzecz dowolności układu form, bezpośrednio zanotowanych w naturze, na rzecz arbitralnego operowania tymi formami przez artystę w jego kompozycjach – będziemy mieli właśnie odmianę naturalizmu, którą nazwiemy realizmem. Realizm ze swej strony może być refleksyjny i impresyjny, syntetyczny i analityczny itp. – są odmiany postawy wewnętrznej artysty, zdeterminowane przez jego osobowość twórczą, będącą zresztą funkcją zarówno dyspozycji otrzymanych od natury, jak i czynników zewnętrznych: szkoły, środowiska, epoki...

Te dość długie rozważania przygotowawcze są zapewne, w znaczeniu psychologicznym, oddalaniem przez autora tego artykułu trudnej chwili decyzji wyboru momentów, które w znaczeniu szczegółowym trzeba na tej gigantycznej wystawie wybrać z myślą o sensie całości... Trudno, spróbujmy.

Oba dzieła Hieronima Boscha (lata 1480–1516), chyba największego malarza wizji holenderskiej przed wiekiem XVII, określają go raczej jako pozycję wyłomową w powszechnym realizmie tej szkoły. Bosch może być równie dobrze nazwany realistą, jak i ekspresjonistą: w sztuce jego wyraźnie występuje pierwiastek subiektywnego i uczuciowego narzucania własnych arbitralnych deformacji przedmiotom i postaciom przedstawianym, co jest właśnie postawą charakterystyczną dla ekspresjonizmu. A jednak, mimo tych ekspresjonistycznych zapędów, jest Bosch i znakomitym realistycznym obserwatorem. „Pokłon Trzech Króli”, to jedna ze wspanialszych realizacji tego tematu w wizji północnej Europy. Cóż za kontrast twarzy uduchowionej Madonny i brutalnych, w zmysłowym prymitywizmie, i królów, i pastuszków! Wszystko związane przez nieomylny instynkt kompozycyjny i w subtelnym kolorze i rytmie mas.

Portrety Jana Mostaerta (1474–1555), szczególnie mały portret Maura, należą do najlepszych przykładów sztuki w wieku XVI w Holandii (gdy portret był bez porównania rzadszy niż sto lat później).

Rembrandt na tej wystawie wymagałby osobnej monografii. Gdy się widzi takie dzieło, jak „Judasza oddającego srebrniki”, datowane w roku 1629, a więc gdy mistrz miał dwadzieścia trzy lata, uświadamia się nagle bezpodstawność zdania tyle razy słyszanego i, co gorsza, przeze mnie wypowiedzanego, że gdyby Rembrandt umarł przed trzydziestym piątym rokiem życia, byłby tylko jednym z wybitnych malarzy holenderskich w wieku XVII. Już przed dwudziestym piątym rokiem życia przerasta on otoczenie o głowę, chociaż w ostatnich piętnastu latach życia stanął na wyżynach, które w znaczeniu poziomym zostały osiągnięte przez jednostki na przestrzeni malarstwa ogólnoludzkiego, nie liczniejsze, niż by je można policzyć na palcach jednej ręki. W tym dziele dwudziestotrzyletniego młodzieńca jest głębia formy, wiązanej kolorem i dramatem światła (jako funkcji koloru) nie mniejsze, niż głębie praw duszy ludzkiej na twarzach faryzeuszów i dramatu Judasza. A jednak „Portret matki”, malowany przed rokiem 1640 (data jej śmierci), najstarszy z obrazów mistrza notowanych w Anglii, wzbudzający tak wielkie zachwyty publiczności, mimo nieporównanej, analitycznej obserwacji, nie ma tej bezdennej formy uogólniającej, jaką znajdziemy np. w „Portrecie Żyda” z roku 1651, w dziele odległym od poprzedniego o dwanaście lat pracy – i nie tylko dosłownie, ale symbolicznie. Do tej samej klasy dzieł już zupełnie bliskich szczytów ostatniego dziesięciolecia twórczości Rembrandta należą „Zamyślony stary człowiek” z roku 1652 i „Autoportret”, znany nam ze zbiorów lorda Jany w galerii Kenwood. „Portret Hendryckje Stoffels” z Galerii Narodowej w Edynburgu należy do serii arcydzieł malowanych po roku 1647, do których należy także „Batszeba” z Luwru. Jest tu analogiczna budowa głębokich przestrzeni i brył w niskich, brunatno-złotawych tonacjach, a nigdy niewychodzących poza pełny dźwięk koloru. Przykładem „iluministycznych” obrazów Rembrandta jest „Człowiek w zbroi” z Galerii w Glasgow, obraz o najostrzejszym kontraście zimnego światła na hełmie i zbroi w stosunku do gorącego tła i czerwieni tuniki. Nie tak subtelny, jak sławny „Człowiek w hełmie” z Galerii Berlińskiej, pokazuje jednak ten obraz dostatecznie, co to jest absolutne rozumienie płaszczyzny obrazu, mimo interpretacji głębi na nim...

Należałoby jeszcze napisać o pozostałych czterdziestu pięciu Rembrandtach... Powtarzam tęzę, którą już nieraz starałem się uzasadnić moim słuchaczom: Rembrandt to największy i najdyskretniejszy w sztuce świata opowiadacz o „światłocieniu” w języku koloru; jego zagadnienia „walorowe”, światłocieniowe są rozwiązywane, nawet w tonacjach najniższych, zawsze kolorem, o nieprawdopodobnym

bogactwie (choć nie zawsze – przepychu). Wypowiedzi o mistrzostwie Rembrandta w zakresie światłocienia i „tonu” (wyraz dziś wyrzucony z fachowego słownika malarzkiego na rzecz „tonacji”, mającej zresztą inne znaczenie) bez podkreślenia jego koloru – są zupełnym nieporozumieniem, opartym na nieuctwie, względnie na niewrażliwości. To, co powiedziano wyżej, nie wyczerpuje nawet w części twórczości tytana, najbardziej ludzkiego spośród „bezpośrednich” opowiadaczy o człowieku w malarstwie. Użyłem terminu „bezpośrednich” na naznaczenie tych, którzy tematowo zajmują się człowiekiem. W znaczeniu „pośrednim” – każdy malarz mówi o człowieku, bo pracą swoją mówi – o sobie.

I Rembrandt, i Frans Hals należą w sensie szerszym do „wrażeniowców” (aby nie powiedzieć „impresjonistów”). Ale u Rembrandta „wrażenie” ujmuje całość świata, składającego się na obraz; elementy tła i przedmioty pozaludzkie grają rolę organicznie ważną w wizji całości i bynajmniej nie tylko dekoracyjną. Inaczej u Halsa. Człowiek u niego wyczerpuje treść dramatu i komedii w obrazie, zresztą ten dramat jest prawie zawsze na granicy komedii; u Rembrandta prawie zawsze odwrotnie – i dochodzi często do tragedii. To ostatnie nie bywa u Halsa – nigdy. I Rembrandt, i Hals są prekursorami postawy, która w sztuce europejskiej XIX wieku oparła się na impresjonistach francuskich – ale każdy inaczej. Rembrandt był prekursorem dynamiki świetlnej przez kolor w malarstwie. Hals dynamiki figury ludzkiej przez „wrażeniową linię”, która uzupełnia sens formy przez niedopowiedzenie. Przykładem tej impresji ruchu u Halsa, ruchu w wyrazie twarzy modela i ruchu w jego ciele, osiągniętym przez szeroką, prawie szkicową, mimo swej precyzji, technikę, są portrety: „Hermana Langeliusza” i „P. J. Olican’a”. W wielkim obrazie rodzajowo portretowym „Uczta oficerów gwardii miejskiej” jest Hals bardziej dekoracyjny niż głęboki i malarsko i psychologicznie. Jest natomiast, jak zawsze, niezrównanym wirtuozem techniki. Dobitość zewnętrznej charakterystyki, nie tej zresztą głębi co Rembrandta, jest zawsze u niego olśniewająca.

Z pejzażystów, największy w tej szkole, Jakub Ruisdael, Hobbema i Van Goyen są pokazani dziełami na ich miarę, z wyjątkiem może Hobbema, który tu nie ma dzieła równego sławnej „Drodze z drzewami” z National Gallery. Za to Ruisdael ma cudowne, w sile nastroju i wartościach malarskich: „Drogę w lesie”, „Skraj lasu” i typowy dla siebie „Wodospad”, z mistrzowskim przeciwstawieniem bieli piany wodnej i szarawych obłoków, spiętych brązami skał i dyskretnymi zielieniami drzew.

Wytworne szarości Van Goyena pięknie wiążą masy północnego nieba z ziemią i wodą. Jak zauważył Józef Pankiewicz, nigdy prawie ci Holendrzy nie dezintegrują różnic walorowych nieba i ziemi, istniejących w naturze, na rzecz tylko różnic koloru. Walor i kolor, zarówno w pejzażach, jak w innych rodzajach malarstwa holenderskiego, są zawsze zgodnie ożenione z sobą, jak i u Wenecjan w XVI wieku. Tylko że tamci, synowie Południa, są o tyle głośniejsi w przepychu barw, jak i słońce te barwy ewokujące, w porównaniu ze słońcem Holandii. Holendrzy mają paletę przytłumioną w jaskrawości nie tylko w porównaniu do Wenecjan, ale i nawet do swoich najbliższych braci ze szkoły flamandzkiej: proszę porównać Rembrandta z Rubensem! Natomiast powiedzonka dotyczące całej szkoły holenderskiej, że szkoła ta nie jest „kolorowa”, ale „walorowa”, polega na identyfikowaniu „koloru” z jaskrawością i, powtarzamy, na ogólnej ignorancji istotnego sensu tego terminu. „A może byś tak nam spróbował powiedzieć, autorze, co to jest kolor?” – zapyta ktoś z Czytelników. Niestety nie potrafię, jest to pojęcie elementarne, a równocześnie w języku malarskim mające znaczenie inne od potocznego. Ustala się porozumienie co do niego na podstawie wielokrotnego: „patrz, oto jest kolor”. W wyniku okaże się,

że termin ten będzie użyty pozytywnie do wielu pysznych, jaskrawych, bogatych, ostro kontrastowych zestawień barw, ale równie często i do skromnych, ściszonych, łamanych, nawet ubogich barw, o skalach wyraźnie ograniczonych (jak najczęściej u Rembrandta, a rzadko u Rubensa – obaj wielcy koloryści); okaże się czasem, że właśnie „bogate” pozornie zestawienia będą przykładem zupełnej kakofonii i bezsensu barwnego (taki przykład można np. było widzieć w sąsiednich salach Akademii u Brangwna). Stwierdzenie koloru w obrazie i reakcja na niego jest oczywiście funkcją zarówno dyspozycji naturalnych, jak i kultury. Pytanie, czy te dyspozycje naturalne nie prowadzą do ocen zupełnie obiektywnych, jest równoznaczna z pytaniem, czy muzykalność wrodzona nie prowadzi do reakcji subiektywnych w ocenie utworów muzycznych. Rola „muzykalności” i kultury nabytej dla reakcji na muzykę jest taka sama, jak rola wrażliwości barwnej i kultury nabytej dla reakcji na malarstwo.

U Holendrów siedemnastowiecznych widzenie zdaje się związane z dotykiem. Realizm ich jest tak zmysłowy, malowanie tak organicznie związane z radością wiedzy praktycznej o przedmiocie przedstawianym, że ich materia malarska zdaje się być w bezpośrednim związku z materią malowaną, a kształty na obrazie, np. kwiaty, owoce, jarzyny, ryby, naczynia, całe wnętrza, wydają się być pierwowzorem rzeczywistości, która do nich, do tych tworów malowanych, jak do pierwotnych idei platońskich, stara się dociągnąć. Ten zmysłowy, prawie brutalny, materializm uderza przede wszystkim w nielicznych martwych naturach i kwiatkach, zdaje się być bardziej umiarkowany w marynistyce, powraca z całą siłą w scenach rodzajowych, pejzażach z bydłem i wnętrzach.

Tacy malarze jak Willem van de Velde młodszy lub Jan van de Capelle, razem ze wspomnianym już Van Goyenem i setką innych, niedających się pominąć, stworzyli właściwie europejskie malarstwo marynistyczne. Ruisdael, Hobbema, ten sam Van Goyen i Cuyp, na równi z Claude Lorrainem stoją u podstaw nowoczesnego pejzażu.

Nie ma sobie równych plejada zacieklej obserwatorów intymności wnętrza z Gabrielem Metsu, Piotrem de Hooch, Mikołajem Maes i ich wodzem, Janem Vermeer z Delft, którego dzieło nie da się przychylić w żadną stronę granicy, oddzielającej syntezę od analizy w malarstwie. Jest tu miłujący obiektywizm, dociągnięty do szczytu wyrafinowania i subtelności malarskiej. Gerard Terborch podkreśla z pasją, że lśnienie atlasu jest dla niego nie mniej ważne od treści sceny figuralnej, którą właśnie pokazuje: to ona, ta scena, jest pretekstem, aby atlas sukni był namalowany. Z wyjątkiem Rembrandta i może Halsy, materia u siedemnastowiecznych Holendrów ma zawsze prym przed duszą – jako temat. Nie wyjawia również ta sztuka tęsknot metafizycznych. A przecież, jak i dzieło ich praprawnuka, Van Gogha, który umiał głosić chwałę Stwórcy, malując krzesło kuchenne, siedemnastowieczne malarstwo holenderskie mówi o rzeczy wiecznej: że Bóg stworzył twórcę-człowieka na obraz i podobieństwo własne.

„Życie” 1952 nr 51-52 (287-288)

WYSTAWA STEFANA KNAPPA

Pierwsza na terenie angielskim, w Hanover Gallery, zbiorowa wystawa malarstwa młodego malarza polskiego, Stefana Knappa (o której już była wzmianka w „Dzienniku”), zasługuje na obszerniejsze omówienie⁴⁷.

⁴⁷ Marzec–9 kwietnia 1954, Hanover Gallery, 32 St. George Street, Londyn. Wystawa obra-

Gdy przed trzema laty, w polskim klubie YMCA, Knapp pokazał swoje pseudo-rzeźby, przerabiane z korzeni drzewnych, kilka olejów i rysunków – można było już wtedy zanotować jego niewątpliwe zdolności i możliwości rozwoju na przyszłość, bez precyzowania ich skali. Obecna wystawa dowodzi, że ten młody, pełen ambicji i energii twórca artysta dokonał w ciągu niewielu lat skoku ogromnego. Wyraźnie już zapowiada się teraz indywidualność malarska, wiążąca się z prądami współczesnego formizmu, ale oparta na własnym widzeniu i na prawdziwej wrażliwości. Oczywiście, występują jeszcze w tych pracach wpływy obce, np. Adlera i Sutherlanda, ale to stwierdzenie nie przynosi żadnej ujmę malarzowi. Wpływy, twórczo przetwarzane, są koniecznym składnikiem każdej pracy w sztuce, wiążącej się z nurtem epoki; należy je odróżniać od, pozbawionego własnej inwencji, naśladownictwa.

Wśród kilkudziesięciu prac wystawionych, najpiękniejsze i najsamodzielniejsze są małe akwarele (np. ta z końmi) i rysunki. Wśród nadzwyczaj starannego podania wszystkich eksponatów wyróżniają się te mniejsze prace zupełnie mistrzowską oprawą. W ogóle strona techniczna obrazów Knappa, położenie farby, bogactwo powierzchni i jej niepokalana logika – nie pozostawia nic do życzenia. W niektórych obrazach czuje się nawet pewne przeciążenie treściami czysto technicznymi, podobnie zresztą jak i w pracach Adlera.

W odróżnieniu od wielu innych młodych malarzy polskich, którzy już na emigracji wykryształizowali swoją indywidualność twórczą, Stefan Knapp nie odbywał żadnych studiów w środowisku polskim. Ukończył on w Londynie tzw. Slade School i wysoką wiedzę techniczną zawdzięcza li tylko swoim angielskim nauczycielom i własnej energii badawczej. Ma on szereg patentów, zakupionych przez Amerykę, na spoiwa malarskie; np. wynalazł sposób wiązania farby olejnej z papierem.

Dawałem kilkakrotnie wyraz przekonaniu, że szkoły angielskie w ogromnej większości (z Royal Academy na czele) manierują studentów-plastyków, nie zostawiając im prawie żadnej szansy na znalezienie własnego oblicza twórczego. Nie negując tej tezy dziś, cieszę się, że przykład Knappa i jego niewątpliwych poważnych osiągnięć jest dowodem, że w tej dziedzinie żadna zasada nie powinna być po doktrynersku generalizowana i, że w sztuce, podobnie jak i w nauce, fakty, nie zaś przyjęta *a priori* teoria, mają zawsze ostatnie słowo.

Knapp został już zaproszony na zorganizowanie swoich wystaw w Finlandii, Szwecji i Norwegii, tak, że jego występ obecny, zresztą w pierwszorzędnej galerii West Endu, jest zapowiedzią szerokiej drogi powodzenia, rzeczy tak trudnej dla Polaka w dziedzinie prawdziwej sztuki.

Stefan Knapp urodził się w roku 1921 w Biłgoraju. Po przejściu Syberii dostał się w roku 1942 do lotnictwa brytyjskiego i jako lotnik bojowy dotarł do końca wojny.

zów Stefana Knappa. Z recenzji Marka Żuławskiego w programie BBC : „[...] nie należy się dziwić, że ten raczej milczący i na pierwszy rzut oka nieefektowny młody człowiek wstąpił nagle na widowieństwo jako dojrzały artysta. Knapp podąża ku realizacji własnej wizji malarskiej po drodze zbliżonej do abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Na jego wystawie w Londynie widzimy płótna o gwałtownym kolorystyce, pokryte potężnie narysowanymi płaskimi kształtami, które wyrażają bogaty rytm i różnorodnie napięte kierunkowe. Kształty te – są często przypominające ludzi i zwierzęta – są ogromnie urozmaicone, ale w jakiś dziwny sposób sobie pokrewne”. Zob.: *Obrazy Knappa*, DPDŻ, 18.03.1954 s. 3; J. S. Tołokoński, *Nie całkiem koń*, Życie Akademickie 1954 nr 4 (49) s. 5; M. Żuławski, „Stefan Knapp’s Exhibition”, mps, b.r., k. 3 – AE, Kolekcja M. Żuławski.

Młodemu malarzowi gratulujemy sukcesu i czekamy dalszych pogłębiających jego sztukę osiągnięć.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 31.03.1954

O WITOLDZIE SZEJBALU I INNYCH

W kawiarni „Ogniska” w Londynie powieszono parę tygodni temu cztery obrazy Witolda Szejbala. Ta mała wystawa, w myśl oczywistej prawdy, że w sztuce decyduje nie ilość, lecz jakość, jest wydarzeniem, które, z jednej strony, pobudza potrzebę głębszego zapoznania się z malarską wypowiedzią autora tych prac, a z drugiej nasuwa chęć pewnych ogólniejszych refleksji.

Witold Szejbal, tegoroczny dyplomant Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności USB (podobnie, jak brat jego, Wiesław), pierwsze kroki w malarstwie zaczął stawiać pięć lat temu, właśnie w szkole, którą teraz ukończył⁴⁸. Urodzony w roku 1921 w Lublinie, żołnierz AK, przekroczył żelazną kurtynę w marcu 1945 roku. I znalazł się w rok potem na emigracyjnym gruncie Londynu...

Już na emigracji zdążył się ożenić i jest ojcem dwojga dzieci. Pracując w fabryce na utrzymanie swojej rodziny, mógł i może uprawiać malarstwo tylko w nielicznych godzinach tygodnia. Mimo to prace Witolda Szejbala cechuje, obok wyjątkowej wrodzonej wrażliwości na kolor, rzetelna kultura malarska i, pozbawiona śladu dyletanizmu, wiedza techniczna. Obraz „Za kulisami” uderza wytwornością skandowań barwnych i zwartością kompozycji. Nie ma tu żadnego silenie się na zrobienie czegoś frapującego, a hołdującego modnym idiomom. Jest natomiast samodzielność wizji, płynąca ze szczerych nakazów wewnętrznych. Pozostałe trzy prace mają wyraźne piętno tej samej osobowości bez żadnej maniery.

W pewnych kołach emigracyjnych istnieje dążność bagatelizowania wszystkiego, co dzieje się w zakresie życia kulturalnego w lokalach lub w instytucjach wyłącznie polskich; za „sukces uważa się tam jakikolwiek występ lub powodzenie na terenie angielskim”. Oczywiście, jest w takiej postawie tyle racji, ile rzetelnych wartości, zupełnie niepokrywających się z aplauzem u obcych, zawiera dany występ; na przykład pierwszy debiut Turkiewiczza z trzema obrazami w angielskiej Beaux Arts Gallery na West Endzie – to istotnie pozycja warta zanotowania. Natomiast wymienianie nazwisk polskich, pokrywających wartości krystalicznie dyletanckie, wśród notorycznych pacykarzy angielskiej tej samej klasy, w instytucjach brytyjskich, które są domeną wsteczności i nieuctwa (choćby je poprzedzał czasem nawet przymiotnik „Royal”), nie są żadnym sukcesem w płaszczyźnie kulturalnej polskiej. Zdarza się natomiast, że jakiś prywatny występ, prawie niezauważony, do takiej kroniki kulturalnej powinien być wciągnięty; że wspomnę wystawę prac malarskich i rysunków panny Giercuskiewicz w lokalu prywatnie wynajętym, w roku ubiegłym. Objawił się tam i talent, i dobra ambicja, i poważny stosunek do własnej pracy twórczej⁴⁹.

⁴⁸ Styczeń–luty 1955, Kawiarnia „Ogniska Polskiego”, Londyn.

⁴⁹ 15 kwietnia 1954, SPK, Londyn. Wernisaż wystawy obrazów i rysunków Danuty Giercuskiewicz w restauracji i kawiarni SPK. „Głęboka wrażliwość kolorystyczna łączy się w nich z poczuciem formy. Faktura jest lekka i matowa, tak samo jak kolor ciemnawy, szlachetny, harmonijny. Najlepszym osiągnięciem artystycznym jest chyba akt utrzymany w tonach zimnych i ciepłych szarości z mocnym akcentem bieli. Dobre są również rysunki

Czy warto jeszcze raz podkreślić, że byłoby zupełnym absurdem lekceważenie uczestnictwa sił twórczych polskich w środowiskach angielskich lub międzynarodowych! Chodzi tylko o to, aby to były prawdziwe siły twórcze, a nie spryciarsko-dyletanckie efemerydy.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 5.02.1955

DOBRE TRADYCJE

W ramach obrazu, który możemy nazwać „sztuką na emigracji”, dzieje się wiele rzeczy, które można notować li tylko wyraz snobizmu, ignorancji, fajerwerku, a wszystko w opakowaniu, na którym widnieje wyraz: dyletantyzm. Pisałem niedawno w „Dzienniku”, że w zakresie sztuki emigracyjnej wiele osób bierze za znak rozpoznawczy wartości istotnych wystąpienie danego artysty na terenie angielskim i podkreślałem, że znak taki może, choć nie musi, mylić zupełnie.

Coraz częściej natomiast spotykamy w lokalach polskich pokazy prac naszych artystów z prawdziwego zdarzenia. Prawem serii, w tym samym czasie, widzimy obrazy Witolda Szejbala w kawiarni „Ogniska”, a u Kombatantów wystawę Tadeusza Ilnickiego⁵⁰. Jest to już piąty występ zbiorowy tego artysty w Londynie. Przed rokiem Ilnicki wystawiał w angielskiej „Gallery One” na West Endzie.

Bez wahania określam twórczość Tadeusza Ilnickiego jako jedno z mocniejszych i oryginalniejszych zjawisk w sztuce naszej emigracji. Oblicze malarskie znalazł ten artysta w warunkach niewiarygodnie trudnych. Pracuje on od lat nocami w fabryce, a lwia część światła dziennego, która mu pozostaje po możliwie krótkim odpoczynku, wykorzystuje na bezpardonowy bój o własny wyraz twórczy. Urodzony w roku 1906, na Podolu, Ilnicki został objęty przez potop bolszewicki w roku 1917 i zdołał uciec przez Archangielsk na Zachód, bezpośrednio do Paryża w 1930: do wolnej Polski dostał się dopiero w roku 1933. Ciężka praca na roli na Kresach nie zostawiała miejsca na urzeczywistnianie snów o drodze w polu sztuki. Dopiero fala drugiej wojny światowej rzuca Ilnickiego na Zachód, do Anglii, gdzie rozpoczął po raz pierwszy poważne studia malarskie w roku 1949, w wyłącznym oparciu o środowisko artystyczne polskie. Tadeusz Ilnicki jest dyplomantem Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego na Obczyźnie. Mroczny, tajemniczy, zamknięty w porządku dziwnych przekształceń natury, jest świat malarski, świat naprawdę własny Ilnickiego. Ostatnie obrazy, niektóre pokazane na wystawie w kawiarni SPK, jak „Tango”, „Okno”, „Pod parasolem”, a przede wszystkim wielokrotnie przerabiana i przepracowywana kompozycja pt. „Mrówka”, którą oglądałem w pracowni artysty, dowodzą krystalizacji już zupełnie konsekwentnej wizji

o zdecydowanej, wyrazistej, cienkiej linii”. – Tad. Terlecki, *Dookoła wystaw w SPK w Londynie*, DPDŻ, 18.04.1955 s. 3; *Obrazy Danuty Giercuszkiewicz*, DPDŻ, 21.04.1955 s. 3.

⁵⁰ Kwiecień/maj–22maja 1954, Gallery One, 1 Lichfield Street, Londyn. Początek lutego 1955, Dom SPK, Londyn. Wystawa malarstwa Tadeusza Ilnickiego, trzecia z kolei wystawa w gmachu (po obrazach i rysunkach Halimy Nałęcz i akwatelach Stefana Felsztyńskiego). „Wystawa T. Ilnickiego wskazuje na samodzielność wyobraźni artysty. Pokazane tu obrazy posiadają ciemny koloryt, który chwilami nasuwa wspomnienia płynnej jeszcze emalii. Skupiony jednak w swych postanowieniach malarskich artysta wydaje się kroczyć drogą silnie osobiście zarysowanych przeżyć artystycznych”, – zob. : Tad. Terlecki, *Wystawa art. mal. T. Ilnickiego*, DPDŻ, 7.03.1955, s. 3.

malarskiej. To nie maniera, szukająca popisu w zręcznych sztuczkiach formalnych, to styl naprawdę własny, dający wyraz głębokim treściom wewnętrznym artysty – wypowiedziany w języku malarskim ciężko wypracowanym, osobistym. Zupełnie wyjątkową rolę w pracach Ilnickiego odgrywa „faktura”, to jest sposób położenia farby na obrazie, budujący jego powierzchnię. Każdy obraz Ilnickiego jest przedmiotem wypracowanym w lubowaniu się materią malarską, gęstą, znakomicie uporządkowaną, a przede wszystkim kryjącą w swych głębokich warstwach ten dziwny, zasadniczy sens, który malarz określa słowem „kolor”. Właśnie mimo „niskiej”, raczej ciemnej gamy, obrazy Ilnickiego mówią kolorem coraz pełniejszym, coraz bardziej odpowiedzialnym i nieprzypadkowym.

W sali restauracyjnej wiszą rysunki artysty. P.T. Publiczność, wzruszająca ramionami na obrazy Ilnickiego, obrazy które zaiste nie mają nic wspólnego z atmosferą słowa „ładne” w potocznym wydzźwięku – reaguje na te właśnie rysunki jako istotne prowokacje, co jest tej Publiczności smakiem. Proszę wierzyć, nie smak potrawy, a podniebienie jest tu przyczyną nieporozumień. Rysunki Ilnickiego, osiągając najprostszymi środkami określenie przedmiotu jego wizji, są oczywiście mocnymi zmianami kształtów, które „każdy widzi” wokół siebie. Są to jednak naprawdę piękne rysunki i przynoszą zaszczyt miejscu, w którym wiszą. Pod tym względem zarząd domu SPK zaczyna mieć dobre tradycje. Rysunki pani Halimy Nałęczowej, które na tych ścianach wisiały poprzednio – były również przedmiotami wartości artystycznej, wytwornymi i w znaczeniu treści plastycznej i formy podania.

Powtarzam: wystawa obecna w „Ognisku” i dwie kolejne wystawy w domu SPK są przykładem właściwego uszlachetnienia lokali publicznych, to jest umieszczania na ich ścianach prac nie dyletantów, lecz artystów autentycznych. Czy nie słuszną rzeczą byłoby utrzymanie tej godnej tradycji, a równocześnie jej znakomite rozszerzenie przez ustalenie zwyczaju, że dany lokal zakupi jakąś z prac wystawiającego artysty do swych stałych zbiorów? Aktor prawie nigdy nie da występu w lokalu publicznym darmo! Czy wolno zapytać, dlaczego malarz ma być traktowany inaczej? Czy nie sądzą pp. Właściciele i Kierownicy takich Klubów, jak Ognisko, albo SPK, że drobne wynagrodzenie artysty poważnych kosztów, które on musiał ponieść przy każdym pokazie takim, przecież istotnie uświetniającym lokal i podnoszącym nasz poziom kulturalny, byłoby również istotnym poleszeniem tradycji naszego... bytowania.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 11.03.1955

BOROWIK I PURCHAWKI W LESIE PLASTYKI LONDYŃSKIEJ

Są lasy zasilane w jesieni mrowiem grzybów, pospolitych lub trujących. I rzadko w tym mrowiu natrafia się na „prawdziwka”, po wileńsku – na borowika. Takim lasem, zagrzybionym muchomorami, lub podlejszymi surojadkami, koźlakami, podosiniakami, muchowiakami, lisiczkami i zgoła purchawkami, jest jesienny Londyn, spod znaku brodatych synów i wąsko uspodnionych córek Apollina.

Na sto muchomorowych lub, co najlepsze, koźlaczych wystaw i pokazów – najwyżej jeden borowik.

Taki rzetelny borowik, zdrowy, piękny i rzadki wyrósł kilka dni temu w klubie polskiej YMCA. Borowik ten to wystawa drzeworytów i linorytów Aleksandra

Wernera. Rzeczy wprost pyszne, na miarę poważnych osiągnięć graficznych – i nie tylko wśród polskich artystów⁵¹.

Werner ma już wyrobioną markę wśród obcych. Trzy jego linoryty są zakupione do stałych zbiorów Muzeum Wiktorii i Alberta; brał on udział w międzynarodowej wystawie drzeworytniczo-linorytniczej w Londynie w roku ubiegłym i w ramach tej wystawy prace jego objechały świat. Najwybitniejsze pisma graficzne, angielskie, niemieckie, francuskie i włoskie reprodukują jego dzieła z zakresu grafiki „czystej” i użytkowej. Te dziesięć prac, które teraz pokazał, cztery różnobarwne linoryty i sześć drzeworytów, są przejawami talentu skryzalizowanego, o dużej osobistej sile wyrazu, o zupełnie mistrzowskim opanowaniu tworzywa.

Najmocniejsze rzeczy daje Werner w wypróbowanej technice linorytu. Linoryt „Przy stole”, z wtłoczoną w prostokąt dwójką amatorów wina, wiąże dzielną rytmikę i bogactwo fragmentów posłusznie układających się w przejrzystą całość, z nieuchwytną nutą poezji. Prawy osobnik marzy przy winie, lewy właśnie jakimś powiedzeniem to marzenie wzbudził. Świetność formalna obrazu wiąże się najściślej z nastrojem – jakże ludzkim – który stwarza. A wszystko dzieje się w świetle, będącym tylko dalekim echem układu, który nazywamy rzeczywistością. Ów świat, pulsujący zygzakami cięć i krzyżowaniem bieli z czerniami, przenikającymi organizmy tych prostokątów niby kościce żywych stworów, ścisany (w linorytach) prześwietlaniem dyskretnych mas barwnych, daje się przyswoić naszym oczom, a potem myślom – natychmiast. Jest to działanie tajemniczej własności, która nazywamy stylem, a która tak nagminnie jest mylona z manierą. Werner jest stylowo jednolity, ale przesadą byłoby twierdzenie że jest on zawsze równie silny w swych pracach. „Przy stole” wydaje się dziełem najtęższym. Zaraz po nim postawiłbym „Głowę”, potem „Plażę” i „Grajków”. Jeden z wrażliwych widzów wypowiedział zdanie, że Werner widzi mu się mocniejszy w figuralnych kompozycjach niż pejzażowych. Pokaz omawiany raczej potwierdza to zdanie. Należy natomiast podkreślić zupełnie wyjątkowe zdolności Wernera w zakresie dekoracji. Niedawno otwarto na Kensingtonie, w Londynie, polską kawiarnię „Kon-Tiki” – płód inicjatywy i energii polskiego młodego malarza, Stanisława Stańczyka. Werner wykonał dla tej kawiarni duże ceramiki dekoracyjne oraz monumentalne, abstrakcyjne paneau w kolorze. Wszystko niby wiążące się ze stylem archaicznej, zagadkowej kultury Polinezji – naprawdę dobry w pomysłach nowoczesny wyczyn zdobniczy. Paneau jest dowodem ogromnej wrażliwości Wernera jako kolorysty.

Życzę wszystkim, którzy wybierają się na jesienne grzybobranie po lesie plastyki londyńskiej, aby nie przegapili tych prawdziwych borowików (ktoś bystro zauważył, że piękne brązy i różowości prac Wernera nasuwają raczej przypomnienie rydza, a nie borowika).

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 7.12.1955

ZALEW MANIERYZMU

Gdy mniej więcej osiemdziesiąt lat temu impresjoniści francuscy rozpoczęli bitwę o nową wizję epoki – hasło ich streszczało się w powiedzeniu, zdaje się Moneta:

⁵¹ 16 listopada–7 grudnia 1955, Polska YMCA, Londyn. Wystawa 10 drzeworytów i linorytów Aleksandra Wernera.

„Sztuka to natura widziana przez pryzmat duchowy artysty”. Czy dałoby się zbudować orzeczenie, które by streszczało to, o co walczy dziś awangarda plastyki zachodniej?

„Stworzyć przedmiot *a priori*” — oto wyciąg z tęsknot bojowców o wyraz dzisiejszy w malarstwie. Przedmiot *a priori* to znaczy nie odtworzenie lub nawet przekształcenie w sztuce czegoś, co przez ogląd daje nam natura; przedmiot *a priori* to stworzenie formy mocą własnego ducha, możliwie niezależnej od obserwacji świata zewnętrznego i niepotrzebującej w konsekwencji uzasadniania przez odwoływanie się do przedmiotów w tym świecie bytujących.

Ta tęsknota oderwania się w sztuce od przedmiotów w naturze, a raczej od mniej lub więcej swobodnego naśladowania ich wyglądu, jest istotą współczesnego „abstrakcjonizmu” — *l'art non figuratif*, jak mówią Francuzi. Podkreślałem wielokrotnie, że ten kierunek, którego pierwszym bodaj prekursorem w dzisiejszej sztuce zachodniej był Kandinsky, jest w swej istocie tak sędziwy jak sama sztuka. Ogromna przecież ilość form i dekoracji w ceramice, w niezliczonych przedmiotach domowego użytku czy broni, tkaninach i draperiach, w architekturze wreszcie — miała we wszystkich chyba kulturach ubiegłych wieków charakter „abstrakcyjny”. Taki sam charakter miała też często plastyczna symbolika, związana z kultami religijnymi, gwałami, magią — że wspomnę osławioną przez hitlerizm swastykę aryjską.

Ale to, co jest istotne w dzisiejszej sztuce abstrakcyjnej, przejawiało się nie tylko w czysto dekoracyjnych tendencjach dawnych wieków. W każdym dziele sztuki, w mniejszym czy większym stopniu, występuje ten pierwiastek, który abstrakcjonści dzisiejsi przyjęli za alfę i omegę całej wizji malarskiej. W obrazie jest to pierwiastek formalny, jest to właśnie to, co będziemy w nim widzieli, jeżeli oderwiemy się od wszelkiej narracji, którą ten obraz przedstawia, jeżeli zapomnimy, że linie, masy barwne i kojarzące arabeski mogą na nim opowiadać o jakichkolwiek przedmiotach, które natura nasunęła. W tym znaczeniu możemy patrzeć jako na abstrakcyjny obraz jako na grę mas barwnych, rytmów i linii, na każde dzieło malarskie — niezależnie od tego czy jest to „Przemienienie” Rafaela, czy „Martwa natura” Chardin’a, czy kompozycja bezprzedmiotowa Kandinsky’ego czy Miró.

Wszelki podział zjawisk, w jakiegokolwiek spośród niezliczonych dziedzin dostępnych człowiekowi, jest arbitralny. Metodologia uczy nas tylko, aby ten podział był poprawny i porządkował zjawiska w myśl potrzeb aktualnych w danym badaniu.

Piszący te słowa odróżnia trzy zasadnicze postawy w twórczej działalności człowieka na polu sztuki: naturalizm, ekspresjonizm i formizm. Ponieważ ścisła definicja tych trzech postaw doprowadziłaby do żmudnych wstępnych rozważań i ustaleń terminów — podaję tu określenia raczej trafiające do intuicji niż dyskursywnie odpowiadające.

Naturalizm w sztuce — to postawa oparta na kontemplacji form świata zewnętrznego i sprowadzająca dyscyplinę twórczą do analizy tych form i związków (wizualnych), które je łączą. Krótko: w naturalizmie świat zewnętrzny rzutuje swoje prawa na realizację twórcy.

Ekspresjonizm — jeżeli wyjdziemy z ostatniego zdania charakteryzującego naturalizm — jest postawą odwrotną. W jej ramach twórca rzutuje na świat zewnętrzny swoje dyspozycje uczuciowe i myślowe; w wyniku tego procesu realizacja twórcza podlega mniejszym lub większym deformacjom w stosunku do dyktanda natury. Mimo swej przeciwstawności i naturalizm, i ekspresjonizm, w naszej definicji, mają wspólny podkład: formy świata zewnętrznego, w naturalizmie — narzucające swoje prawa twórcy, w ekspresjonizmie — poddające się jego (twórcy) narzuceniom.

Formizm — to postawa oparta na świadomej lub nieświadomej wierze, że artysta jest władny stworzyć własne formy, niezależne od tych, które występują w naturze. W czystym „formizmie” mamy więc do czynienia z formami *a priori*, zaś w „naturalizmie” i w „ekspresjonizmie” z formami *a posteriori* w stosunku do form natury. Gdybyśmy chcieli w lapidarnym skrócie znaleźć odpowiedniki krytyczne w stosunku do tych trzech postaw, stwierdzilibyśmy, że krytyka wychodząca z naturalizmu opierałaby swe kryteria na porównywaniu form twórczych z naturą (taką postawę zajmował np. u nas Witkiewicz). Krytyka, biorąca ekspresjonizm za punkt wyjścia (jak np. Benedetto Croce i jego szkoła), za główne kryterium wartości dzieła sztuki przyjmie jego działanie emocjonalne. Krytyka przyjmująca formistyczny punkt wyjścia oprze się na wewnętrznej formalnej konsekwencji obrazu jako przedmiotu w sobie. Analiza formalna obrazu znalazła głębokie podstawy w fenomenologii współczesnej, u nas z Ingardenem na czele.

Oczywiście, prawie do niespotykanych wyjątków należą wypadki występowania takich postaw w sztuce, zarówno w odniesieniu do jednostek, jak i do całych epok, które by się nadawały do sklasyfikowania jako czysty naturalizm lub ekspresjonizm, lub formizm. Najczęściej występują mieszaniny tych trzech dyspozycji, z przewagą zasadniczą jednej z nich.

Pasja, która ponosi dzisiejszą awangardę malarską Zachodu — jest skrajną postacią formizmu. Najsilniejsze nasycenie tej walki „odpostaciowującej” (*non-figuratif*) było widoczne zaraz po wojnie w Salonie Paryskim, 1946 — pod hasłem tu wyżej podanym. W roku 1938 wygłosiłem szereg odczytów, głoszących między innymi tezę, że próby stworzenia sztuki abstrakcyjnej poniosły klęskę. To, co zobaczyłem w Salonie Paryskim w 1946, kazało mi przyznać, że się myliłem w zupełności. W salonie tym, wśród setek prac zgromadzonych, widziałem bowiem takie realizacje, które nie były już tylko poronieniami tęsknot abstrakcyjnych, że wspomnę prace Miró, a przede wszystkim rysunki kolorowym ołówkiem Picassa (nie jestem pewien, czy te ostatnie były wystawione w Salonie, czy też widziałem je wtedy gdzie indziej w Paryżu).

Zdawało mi się, że formizm abstrakcyjny doszedł wtedy do takiego napięcia, że w następnych latach zobaczymy jego odwrót i degenerację wśród awangardy malarzkiej. Słuszne jest tylko drugie przypuszczenie: degeneracja wizji; na odwrót trąbiło różnymi nawrotami kilkakrotnie — ale dziś, na przykład, ten abstrakcjonizm aż huczy na wystawach awangardowych, choć coraz bardziej jest widoczne, że jest jak cymbał brzmiący — bez treści wewnętrznej.

Gdy się zwiedza czołowe galerie londyńskie, wynosi się ogólne wrażenie, że wyprodukowanie udanego kawałka tapety, to jest dobrze wyważonego dla odbioru wzrokowego, wyczerpuje wszystkie prometejskie tęsknoty malarza, którego ambicją — być u szczytu mody.

Przed rokiem w sferach plastycznych Londynu zjawiała się ciekawa i, zdawałoby się, płodna idea urządzania wystaw zbiorowych kilku malarzy, wybranych przez określonego krytyka (*critic's choice*), dających, jego zdaniem, przegląd dziś najbardziej aktualnych i udanych dążeń w malarstwie. Pierwsza taka wystawa artystów wybranych przez Erica Newtona odbyła się w październiku roku ubiegłego w Tooth Gallery, teraz znowu miała miejsce w tejże galerii wystawa malarzy, których uznał za najciekawszych Sir Herbert Read. I pierwsza, i druga impreza ujawniły zalew manieryzmu rozwielnionego do wyjątkowych granic, zarówno u wybranych twórców, jak i u ich krytyków.

Cóż to oznacza termin, ciągle używany, „maniera”? Jest trywialnością stwierdzenie, że maniera to surogat stylu. I styl, i maniera mają to do siebie, że zjawisko lub przedmiot, lub osobę wyróżniają w tłumie spośród elementów pokrewnych. Zarówno mocna indywidualność, jak i esencjonalna poza jakiegoś osobnika rzuca się nam w oczy. Maniera w sztuce przejawia się w wynalezionym sposobiku ku realizacji interpretowania pewnej rzeczywistości; styl jest owocem wypracowanej metody, organicznie wiążącej się z osobowością twórcy. Manierę można zdobyć bardzo prędko, chociaż zdarza się i manieryzm — owoc uwiadu fizycznego lub duchowego. Wśród malarzy wybranych przez wspomnianych krytyków, taki Patrick Heron na przykład nigdy nie wypracował własnego stylu i tkwi w manierze od początku swojej wypowiedzi, w malarstwie: Graham Sutherland był już w sferze własnego stylu, obecnie, przez jakiś uwiad wewnętrzny, wszedł w manierę podobnie jak Victor Pasmore.

Maniera kultu manieri jest dziś lansowaną przez *art-dealer*ów tendencją popierania takiej twórczości plastycznej, która jest powierzchownie jednolita, to jest składa się z obrazów lub rzeźb tego samego artysty, tak podobnych do siebie koncepcją i techniką wykonania, że każdy widz (czytaj: kupiec) od razu przylepi etykietę nazwiska do takiego tworu sztuki. Oczywiście wielki styl twórczy ma zawsze w sobie nieomylnie znamię, zdradzające rękę mistrza. Trudno się omylić w odczytaniu indywidualności Cézanne’a. Ale najwięksi twórcy są często niesłuchanie rozmaici w swej sztuce, nie tracąc integralności stylowej. W sztuce odrodzenia jest zdumiewająco różnolity Giovanni Bellini, w sztuce dzisiejszej — Picasso. Lwia część znakomości dnia w galeriach europejskich dzisiaj tym tylko akcentuje swoją osobowość, że wszystkie eksponaty jednego malarza lub rzeźbiarza są związane mniej lub więcej wymyślnym trickiem technicznym, niemającym nic wspólnego z przejawem prawdziwej osoboPanująca dziś zaraza manieryzmu krytyki polega na odwróceniu właściwego stosunku twórczości artystycznej i jej oceny. Zdawałoby się, że stosunek ten może mieć tylko jedno skierowanie: od dzieła sztuki do krytyki o tym dziele. Jest tu odwrotnie. Krytyk stwarza teorię obrazu albo nie patrząc nań wcale, albo widząc w nim to, co chce widzieć. Alternatywa, czyli sprawozdanie z oglądu obrazu wobec braku wrodzonej wrażliwości odbiorczo-malarskiej, może wypaść nawet groźniej od pierwszej: pisanie na ślepo. Przecież to Eric Newton, przewodniczący zrzeszenia krytyków angielskich, w sprawozdaniu z wystawy pośmiertnej Francis Hodgkins napisał kilka lat temu w „Listener”, że po długich latach obcowania z dziełami tej artystki doszedł do wniosku, że jest ona, Francis Hodgkins, jednym z trzech największych kolorystów, jacy kiedykolwiek żyli (*who ever lived*). Na zapytanie w następnym numerze tego pisma, kogo Eric Newton miał na myśli jako pozostałych dwóch — padła odpowiedź: Carpaccio i Veronese. Proszę sobie wyobrazić pozycję w Anglii krytyka z zakresu literatury, który by napisał, że uważa Masefielda za jednego z trzech największych poetów świata, a na pytanie, kto są ci pozostali dwaj, odpowiedziałby: Petrarca i Dante. Toteż od krytyka, który poprawnym literackim stylem pisze podobne brednie, można spodziewać się właśnie tyle znajomości rzeczy, ile wykazał przy kompletowaniu ulubieńców do „swojej” wystawy przeszłorocznej. Ale i taki koryfeusz krytyki tutejszej, jak sir Herbert Read, swoim dziwnym wyborem dla wystawy tegorocznej w Tooth Gallery nie wznosił się ponad Newtona, raczej przeciwnie. Na przykład Patrick Heron, już wyżej wspomniany, mający tyleż pretensji do tytułu awangardowego krytyka, jak i malarza — to istny kryminal. Na ogromnych prostokątach płótna kilkanaście kleksów mokrą, po uderzeniu ściekającą farbą, bez najmniejszego wyczucia koloru, z najbanalniejszym rytmizowaniem. Ale jak można brać to na serio i, co więcej, pisać o tym na serio.

Jeden ze zdolniejszych malarzy tego pokolenia, Victor Pasmore, dostał zaiste kręcka. Na białych płótnach umieszcza kilka poziomych lub pionowych pasków kolorowych i to ma być plastyczna kompozycja malarska! Gdyby choć nie po Mondrianie, który istotnie miał coś do powiedzenia. Każdy zegar, każdy samochód, każdy mechanizm celowy, nie mówiąc już o pięknym konstrukcyjnym wykresie zadania geometrycznego, da stokrotnie więcej emocji plastyczno-odbiorczych. Do czego to prowadzi? Czy taki przemózgowiony aleksandryzizm może pretendować do jakiegokolwiek roli pozytywnej w budowaniu epoki? Czy jest możliwe, aby poza kupą snobów i opętanych cadyków mógł się ktoś taką sztuką zająć? Nie chcę wymieniać nazwisk naszych przedstawicieli z gruntu londyńskiego i gości z Paryża. Ci ostatni przynieśli ze sobą niewątpliwą wrażliwość i kulturę. Patrzy się na to chłodno i mówi: „Dobrze zrobione”. I co dalej? Zygmunt Nowakowski twierdzi, że poznaje poezję prawdziwą po ciarkach, które mu przechodzą przez krzyż, kiedy ją spotyka. Zgadzam się. Nie wyobrażam sobie spotkania z prawdziwym malarstwem bez takiego dreszczu. Ostatni raz doznałem go przed abstrakcyjną kompozycją Nicolasa de Staela w Tate. Poza tym prawdziwego wstrząsu nie przeżyłem przed żadną abstrakcją od roku 1946 (Salon de l'Art non Figuratif), bo wszystkie kompozycje tego typu, jakie potem widziałem, wydawały mi się tylko epigonicznymi wtórnkami tamtej erupcji.

Niewątpliwie, każda prawdziwa sztuka przynosi widzowi, który się styka z nią po raz pierwszy, a nieraz i po raz setny — zaskoczenie, jest w pewnym znaczeniu „dziwna”. Ogromna ilość artystów dzisiejszych tworzy rzeczy dziwaczne i sądzi, że to synonim dziwności, a *eo ipso* — kryterium istotnej inwencji. Taki Dawid Sylwester twierdzi w jednej z ostatnich krytyk w „Listener”, że tak popularna dziś (i istotnie: jakże porywająca!) sztuka dziecka go nudzi, natomiast podziwia świetność wyboru obrazów dla Tooth Gallery przez sir Herberta Readę. Onże, Sylwester, ewokował niesamowitą postać w dzisiejszej wizji angielskiej: Francisca Bacona. Płótna mniejsze i ogromne, pokryte brudnymi substancjami, przypominającymi w najlepszym razie rozmazany atrament, którymi to środkami Bacon stara się zrobić konkurencję maszkarom fotograficznym, rozsmarowanym na jakieś rozkładające się makabry; nie ma tu nawet śladu koloru, ani sensu kompozycyjnego, ani rytmu; cała autentyczność polega właśnie na autentyczności dziwactwa. To kącik z pseudoekspresjonizmu, który również panoszy się w dzisiejszości plastycznej — bezkarnie. Z jednej strony pachnący trupim rozkładem niby tradycjonalizm, pompierstwo i snobizm — z przymiotnikiem *royal*, trzy martwe kadłuby: Royal Academy, Royal Society of Portrait Painters, Royal Society of Water Colour Painters, etc. po drugiej stronie niemniej zdegenerowane elukubracje takich Francisów Baconów, czy Patricków Heronów...

Jakże dziwić się przeciętnemu widzowi, że uogólnia bezsens zdawałoby się przeciwstawnych zjawisk na całą sztukę współczesną. Jakże błędnie! w tejsze samej Anglii powstają dziś takie dzieła, jak witraże do Katedry w Coventry (o których pisałem niedawno) na tle wspaniałego warsztatu szkieł kolorowych w Royal College of Art; znakomite wystawy sztuki dziecięcej pokazywane co roku przy Piccadilly z inicjatywy „Sunday Expressu” są dowodem nie tylko istnienia równie znakomitych środowisk nauczania sztuki w szkołach elementarnych i średnich, ale i żywych źródeł inwencji narodowej. Jeżeli jest to potop manieryzmu — nie brak i Arki Noego w sztuce nie tylko Anglii, ale i Zachodu. Na Kontynencie odradza się na przykład wspaniale nowa wizja włoska. Niech jej symbolem będzie takie zjawisko jak Marino Marini, rzeźbiarz.

„Kultura” 1956 nr 12 (110)

RYСУNKI IRENY MARLEWSKIEJ

Tytus Czyżewski twierdził, że autentyzm wizji plastycznej jest najrzadszym wydarzeniem w sztuce, że nawet rzadziej go się spotyka niż prawdziwy wyraz poetycki. Otóż wydaje mi się, że rysunki Ireny Marlewskiej⁵² są takim wyjątkowym, autentycznym wydarzeniem w plastyce polskiej na emigracji⁵³. Zrodziła je konieczność wewnętrzna; opanowana i dojrzała forma dała tej konieczności należyty wyraz. Osiągnięcie jest nowe, a nie ma w nim pięcia się do nowinkarstwa. Jest tu narracja osobistego przeżycia, a nie ma tanizny pseudolirycznej, podobnie jak zleżałych chwytów formalnych.

W pięknym wstępie do teki Marlewskiej Stefania Zahorska słusznie nazywa te rysunki poematem lirycznym. Ale to liryka tragiczna. Z zygzaków, z mas bądź miękko rozpylonego, bądź ostro, prawie geometrycznie skandowanego węgla powstaje kraj przedmiotów znanych i czytelnych, a przecież należących do rzeczywistości nie-realnej, oddzielonej od nas kurtyną śmierci.

Las. Twarze dwojga ludzi wtopił w siebie rytm pociągnięć węglowych, symboli drzew i ptaków; arabeska jakby kującego dziecięcia zlewa się w rysy kochanej, odeszłej twarzy; ptaszek śpiewający, rzeczywistszy od innych kształtów, jakby pośrednik pomiędzy krainą cieniów a żywym bólem tęsknoty, łączy ćwierkaniem udrzewione głowy... Nokturn poetycki, wypowiedziany najczystszą formą plastyczną.

Albo koszmarny „Smutek”, ucieleśniony w złowieszczej ręce — plamie węglowej w wypryskami twardych i ostrych jak igły wypustków, niby palców, kładącej się na dwie twarze, pozostała i odeszła. W rysunku tym jest wyzyskany z prawdziwym mistrzostwem efekt wiązania miękkich mas plamowych z kawałkami czystej linii; trzy takie fragmenty liniowe (cóż za ekonomia!) złożyły się tu na formalną determinację twarzy.

Linie ostrą, geometryczną, wywijającą się w pejzaż, w rozpierzone obłoki, w plamy drzew, w lustra wód, często widzi człowiek dzisiejszy. Ta linia to ślad skroplonej mgły, zostawiany na niebie przez odrzutowce współczesne. Marlewska mówi, że ten efekt, wywołany na niebie przez samoloty, inspirował ją głównie w stosowaniu przeciwstawień ostroliniowych zwartym masom, które to przeciwstawienia tak często występują w jej rysunkach.

Prąd abstrakcyjnego formizmu, przenikający współczesną plastykę, wywarł ogromny wpływ na Marlewską. Wszystkie rysunki z „Teki” cechuje usiłowanie budowania niespodziewanych fraz formalnych, i za Zahorską podkreślamy nie-poddanie się przez artystkę „bezdušnemu, niemal mechanicznemu formalizmowi”. Wszystkie tęsknoty formalne mają tu punkt wyjścia i uzasadnienie w życiu, które narzuciło, jakże twarde i realne, dyktando rzeczywistości. A mimo realności tych przeżyć, — ich echo ma wydźwięk wprost metafizyczny, — „Głos z oddali” lub „Daleka droga”. Zdumiewające, że można było znaleźć hieroglify form, które takie treści nie tylko symbolicznie oddają, ale je pokazują. Jednym z najdziwniejszych osiągnięć w tej tece jest kompozycja „Nad grobem”. Prawda uczucia jest wydobyta przez rękę, wyłonioną w trzech liniach, idącą od skrótu sylwety w żalobie i dotykającą grobu.

⁵² Irena Marlewska. *Rysunki*. Wstęp Stefanii Zahorskiej. Londyn, Społeczność Akademicka Uniwersytetu Stefana Batorego w Londynie, 1957; str. 8nl. i tabl. 18.

⁵³ Tekst pod tym samym tytułem odczytany 8 grudnia 1957 roku w lokalu Polskiej YMCA, w Londynie; tam wraz z pokazem teki i omówieniem.

Marlewska jest malarką od piętnastu lat. Pierwsze dziesięć lat studiów poświęciła gruntowej rozprawie ze światem form realnych. Wystawa jej malarstwa w klubie polskiej YMCA w roku 1949 ukazała wrażliwą osobowość twórczą, idącą torem przebrzmiałego postimpresjonizmu. Rysunki, głównie portretowe, wystawione w Ognisku w trzy lata później, były dowodem głębokich studiów nad uchwyceniem charakteru modelu przez racjonalne i ekonomiczne użycie tworzywa, głównie węgla. Nazwałem je „szkolnymi”, mimo że wykazywały nieprzeciętną siłę obserwacji i zsyntetyzowanie jej wyników w rysunku. Ale dopiero ostatnie lata plastycznej wypowiedzi artystki ujawniły jej autentyczne oblicze twórcze. Jak już wspomnieliśmy, jest to postawa na wskroś współczesna, wyzyskująca sugestie form nowych w tęsknotach abstrakcyjnych, a równocześnie niezrywająca kontaktu ze światem zewnętrznym, obserwowanym z największym natężeniem. Najdobitniej może podkreślają słuszność ostatniego zdania trzy portrety umieszczone w tece.

Wszystkie rysunki Marlewskiej są znakomicie „wyważone” kompozycyjnie. Dobitym przykładem takiej statyki układu, a równocześnie ogromnej delikatności w przeciwstawianiu linii i mas węglowych, jest „Zwiastowanie”.

W „Tece” nie ma ani jednego rysunku z cyklu ilustracji do *Boskiej komedii*, nad którym artystka pracuje od dwóch lat. Są to dokonania zupełnie wyjątkowe, gdy chodzi o oryginalność. Dwa rysunki z tego cyklu były pokazane na ostatniej wystawie Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii.

Rysunki Marlewskiej należą do najpoważniejszych osiągnięć naszej plastyki na emigracji.

„Wiadomości” 1957 nr 46 (607)

SADZORYTY TADEUSZA WĄSA

Wystawa „sadzorytów” Tadeusza Wąsa, otwarta w klubie polskiej YMCA w Londynie, wprowadza do ewidencji polskiej artystów na emigracji nową indywidualność⁵⁴.

Tadeusza Wąsa poznałem w roku 1945 w Rzymie. Był przydzielony do sekcji plastyków, żołnierzy 2. Korpusu, wydelegowanych na studia w Wiecznym Mieście. W ciągu prawie dwuletniego naszego obcowania we Włoszech widziałem wykluwanie się malarskiej indywidualności Wąsa. Wyjątkowo skromny, raczej skryty, stawiający sobie zadania na daleką metę, niereagujący na żadne tanie nowinkarstwa – był raczej w cieniu kolegów energiczniej domagających się, aby ich wypowiedź była słyszana. Mimo to Wąs brał udział w szeregu wystaw plastyków polskich w Rzymie w latach 1945–1946. W końcu 1946 roku Wąs znalazł się wraz z innymi kolegami z 2. Korpusu w Anglii – i straciłem jego ślad na szereg lat. Kilka razy doszły mnie słuchy, że pracuje gdzieś na prowincji, że się ożenił i ma dwóch synów. Przy końcu ubiegłego roku otrzymałem serdeczny list od Wąsa wraz z kilkunastu jego graficznymi pracami, wykonanymi swoistą techniką, wynalezioną przez autora – „sadzorytami”. Wąs zapytywał nieśmiało, czy prace te mogłyby kogoś zainteresować, podkreślał wysiłki, które włożył w wypracowanie swojej

⁵⁴ 9 lutego 1958, Polska YMCA, Londyn. Wernisaż wystawy i otwarcie Salonu prac graficznych – sadzorytów Tadeusza Wąsa. Po nim – wykład Mariana Bohusza-Szyszko z cyklu *Wstęp do teorii sztuki* pt. *Malarstwo i jego zasadnicze kategorie*.

techniki, i usprawiedliwiał się ze „słabości formy” nadesłanych prób, bo, jak pisał, stracił kontakt z jakimkolwiek środowiskiem artystycznym od dziewięciu lat... Pisał np. już po otwarciu wystawy jego grafik: „Czytując recenzje z polskich wystaw w Londynie, wyobrażałem sobie, że poziom tych prac jest fantastyczny. W porównaniu z nimi poziom moich prac wydawał mi się okropnie niski i śmieszny”.

Otóż poziom prac Tadeusza Wąsa jest naprawdę – i technicznie i koncepcyjnie wysoki. Wśród dwudziestu pięciu wystawionych sadzorytów wyróżniają się zawartością i świeżością: „Matka z dzieckiem”, „Zakonnik”, „Martwa Natura”, „Kobiety”, „Wróżba”. Ale wszystkie te prace są dojrzałe; mimo różnorodności mają jedność stylową i oryginalność w operowaniu przeciwstawieniami plam o różnym nasyceniu czerni i elementów liniowych.

A oto tak pisze Wąs o tajemnicach swojej techniki (ten opis, po raz pierwszy podany w druku, jest równocześnie zastrzeżeniem praw wynalazczych autora):

„Odpowiedni format płytki metalowej pokrywam cienką warstwą sadzy w ten sposób, że płytkę umieszczam na pewnej wysokości nad płomieniem naftowym. Po pewnym czasie płytka pokryta zostaje warstwą sadzy. Następnie wykonuje się na tej płycie rysunek, używając do tego celu rysików, wystruganych z twardego drzewa, różnej wielkości, zależnie jaką chcemy wydobyć linię. Z chwilą, kiedy mamy wykonany rysunek na płycie, przystępujemy do odbijania na papier. Papier przedtem musi być zwilżony mieszaną gumy arabskiej z cukrem, odpowiednio rozcieńczonej wodą. Następnie kładzie się pod prasę (ja używam do tego celu wyżymaczki). W ten sposób dostajemy odbitkę, którą następnie musimy utrwalić przez nałożenie na nią drugiego kawałka papieru, ale już trochę więcej nasyconego tą samą mieszaną. Odbitka już jest gotowa. To jest jeden sposób, tak zwany jednodobitkowy. Moim marzeniem było uzyskać wiele odbitek, po bardzo wielu eksperymentach udało mi się nareszcie osiągnąć zamierzony cel. Otóż tę samą płytkę pokrywam warstwą sadzy, z tym, że cząsteczki sadzy muszą uzyskać dużą szybkość, aby warstwa sadzy została więcej sprasowana. Następnie warstwę sadzy „zamrażamy” szelakiem rozpuszczonym w spirytusie. Po wysuszeniu znów pokrywamy nową warstwą sadzy w tym celu, aby uzyskać grubszą powłokę – i znów zamrażamy. Proceder ten można powtarzać trzy razy. Po przygotowaniu w ten sposób przystępujemy do rycia. Po skończeniu rycia kilkakrotnie jeszcze nasycamy warstwę sadzy szelakiem, aby ją doprowadzić do możliwie jak najtwardszego stanu. Mamy kliszę gotową. Następnie powlekamy farbą drukarską, tak jak się to stosuje przy tłoczeniu linorytów. Chcąc otrzymać odbitkę wkłęsłodruku, wypełniamy farbą rowki, usuwając farbę z płaszczyzny kliszy. Dostajemy odbitkę wkłęsłodruku. Tak by wyglądała bardzo ogólnie moja technika sadzorytu”.

Tadeusz Wąs to człowiek autentycznego talentu jako grafik, autentycznej inwencji technicznej, ale przede wszystkim człowiek autentycznego charakteru. Po tej wystawie zostanie on niewątpliwie przyjęty do Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii i będzie stanowił w tym gronie pozycję mocną.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 13.03.1958

GEORGES ROUAULT

Z sześciu gigantów: Bonnard, Braque, Léger, Matisse, Picasso, Rouault, zresztą różnej skali, którzy najwydatniej ukształtowali wizję malarską ubiegłego pięćdziesiąt-

ciolecia naszego wieku, po odejściu Rouaulta pozostaje już tylko dwóch żyjących — Picasso i Braque. Subiektywnie sądząc, wybrałbym spośród wymienionych sześciu trzy nazwiska: Picassa, Bonnarda i Rouaulta jako największych malarzy okresu, a wśród nich, zmarłemu właśnie Georges'owi Rouault, trudno nie przyznać tytułu największego religijnego malarza wieku XX, a może i największego chrześcijańskiego malarza religijnego od czasów El Greca.

Sztuka Rouaulta jest jak gdyby rzutowaniem i transformacją tęsknot wizyjnych średniowiecza, ściślej witraży romańskich i gotyckich na naszą epokę. W odróżnieniu od wielu usiłowań dzisiejszego malarstwa, starającego się wyrażać współczesność przez czysto formalną ekwilibrystkę, Rouault przynosi w swoich dziełach posłannictwo, piętnując z jednej strony brzydotę rozkładu moralnego, a równocześnie obejmując miłością tragizm upadłego człowieka i pokazując mu blask jutrzni chrześcijańskiej.

W wieku czternastu lat Rouault wstępuje jako uczeń-czeladnik do warsztatu witraży. To zbliżenie się do techniki szkiele kolorowych wywrze niezatarte piętno na sztuce całego jego życia. W każdym obrazie Rouaulta czujemy skandowanie siatki konstruktywnej z czarnawych, miękko wtapiających się w powierzchnię linii, które sprowadzają do jednego mianownika niespodziewane synkopy barwnych przeciwstawień i uzupełnień — podobnie jak to czyni siatka ołowianych obramowań z błyskami szkiele w witrażach.

W czasie pracy czeladniczej we wspomnianym warsztacie Rouault zapisuje się do paryskiej Szkoły Sztuk Dekoracyjnych, a od roku 1891 jest już uczniem Gustawa Moreau w jego pracowni w École Nationale des Beaux Arts. Moreau, który nie cieszy się dziś wysoką opinią jako twórczy malarz, którego sztuka jest niewątpliwie zbyt przesiąknięta motywami literackimi o posmaku secesyjnym, był znakomitym pedagogiem. Stwierdzają to jego uczniowie, których indywidualność umiał pielęgnować, a którzy, jak właśnie Rouault i Matisse, i Marquet, i Jean Puy, zajęli tak wybitne miejsca w sztuce współczesnej. Kult i przyjaźń dla swego mistrza zachowa Rouault do końca życia. Od niego, w oparciu o prace w warsztatach witrażowych, wyniósł Rouault znakomitą, właśnie na miarę majstrów średniowiecza, znajomość rzemiosła malarskiego. Ale późniejszy jego styl, tak bardzo integralny, tak jednolity (ogromny kontrast np. z niesamowitą różnorodnością Picassa) wyrabiał się bardzo powoli. I w okresie śmierci ukochanego nauczyciela (Moreau zmarł w roku 1898) dwudziestosiedmioletni Rouault, głęboko wstrząśnięty tą stratą, nie zdaje się zapowiadać tak wielkiej przyszłości. W kilka lat później (1904–1905) ukazują się seria obrazów Rouaulta, których tematami były jakby karykatury komedii ludzkiej: prostytutki, kłowni, pierroci. Czarnawy, ponury koloryt, jednak zawsze poprawnie determinujący malarską powierzchnię płótna, makabryczność tematu, ekspresyjna deformacja kształtów ludzkich czyni malarstwo Rouaulta jego lat trzydziestych ostrą, raczej bolesną i gorzką, chłoszczącą satyrą poniżonego człowieczeństwa. Jest tu pewna analogia ze sztuką Daumiera sprzed lat kilkudziesięciu i późniejszą, prawie współczesną Rouaultowi, sztuką Toulouse-Lautreca.

Ale jest coś zasadniczego, co odróżnia tamtych wielkich sardoników wizji francuskiej od Rouaulta: aspekt metafizyczny, kryjący się w satyrze jego malarstwa, aspekt, który każe czuć, że artysta widzi w odbywającej się tragedii sponiewierania godności ludzkiej coś, co daje tej tragedii perspektywę odkupienia we wszystko obejmującej miłości. Z czerni, z brunatnych mroków, jakby symbolicznych akcentów upadku, z form potwornych, wynaturzonych — wyblaskują jak szlachetne kamienie z jamy rozkładu lśniące purpury, czerwienie, kobalty, szmaragdy, fiolety...

Około roku 1907 Rouault dużo pracuje nad ceramiką, co też zapewne, jak poprzednio warsztat witrażowy, rzutuje na niego nowe idee w użyciu wątków malarzkich. Kolor Rouaulta nabiera intensywności, kontrasty barwne (a światłocieniowe) stają się ostrzejsze, tematów szuka ciągle przeważnie w wizji człowieka, ale zaczyna się oddalać od jaskiń upadku, postaci jego teraz to robotnicy, chłopci, człowiek na tle swojej rodziny lub środowiska; wszystkie te figury stają się coraz bardziej odrealnione, coraz bardziej transcendentalne, niejako jedną nogą tylko dotykające ziemi, a wstępujące w świat wyższych planów, determinowanych przez coraz bardziej mistyczne malarstwo twórcy „Chusty św. Weroniki”.

Od czasu gdy Ambroise Vollard, znany handlarz sztuki, zawiera kontrakt z Rouaultem, monopolizując prawo handlowe do jego twórczości, Rouault zaczyna intensywnie pracować z tej poręki nad seriami swoich litograficznych i akwafortowych ilustracji, jak „Reinkarnacja Ojca Ubu”, „Cyrk”, „Kwiaty zła” Baudelaire’a, wreszcie wspaniałe „Miserere” i „Wojna” (1948). W tych dziełach graficznych styl Rouaulta dochodzi do szczytu jego wypowiedzi. W formie znika wszystko, co w jej przejawach nie służy bezpośredniej ekspresji tematu, kolor, mimo wyjątkowego wyrafinowania, jest osiągany najmniejszą ilością przeciwstawnych mas, czasem po prostu brunatnawa czerni litograficzna łamie się z bielą papieru — a całość jest kolorem! Postacie Zbawiciela, Madonny, Świętych Dziewic wypowiedane są w idiomach formalnie hieratycznych jak w wizji bizantyjskiej, a pełne są życia nadziemskiego i zdumiewającej dynamiki, mimo szerokich mas konturowych, które je trzymają potężnymi zamknięciami w prostokątach Rouaultowych kompozycji. Świata nadprzyrodzonego, Zbawicielowi i Świętym towarzyszy, jak w wizji gotyckiej, świat figur komedii ludzkiej: królów, bogaczy o próchnie wewnętrznej, sędziów-krętaczy (nie mniej często jak u Daumiera), prostytutek i Magdalen, wesołków i tragikomików; występuje też często pejzaż pełen ruin, wód, tarczy słonecznej, człowieka — pejzaż wyczarowany rozartymi masami ciepłych i zimnych pigmentów, nałożonych na siebie i skandowanych jak zawsze w tym swoistym stylu strzępiastymi, choć pełnymi decyzji, odcinkami konturów. Kosmos.

Oprócz tych prac graficzno-ilustracyjnych, prac nad ceramiką, witrażami i dekoracjami do baletu Diaghilewa — Rouault maluje obrazy na płótnie, głównie po roku 1932. Wtedy powstaje najwięcej z jego monumentalnych kompozycji religijnych. Ciągłe też wraca do motywów sędziów i kłownów, nadając głowom tych kreacji coś z typu swojej własnej twarzy (którą znamy z licznych autoportretów w młodości). Ten wyraźnie zaznaczający się akcent autoportretowy w typach Rouaulta, będący jeszcze jedną manifestacją dziwnej cechy ludzkiej przejawiającej się w ogólnej tendencji dawania własnego charakteru kreacjom, które się stwarza (cecha zanotowana po raz pierwszy bodaj przez Leonarda) — jest u tak potężnej i świadomej swych środków organizacji twórczej chyba dobrowolnym poddaniem się fali podświadomości, jakby zaakcentowaniem zgody na przejaw właśnie sił podświadomych we własnej twórczości, w epoce, gdy nieubłagany racjonalizm chce się panoszyć przemożnie i w sztuce.

Gdy się porówna dzieła z tej późniejszej epoki Rouaulta z jego pracami o podobnej tematyce sprzed lat dwudziestu, wydaje się, że pewna sarkastyczność, ironia i złośliwość dawnej wizji ustępują tu nakazowi miłości, która nawet na zło patrzy raczej oczami litościwymi niż potępiającymi.

Artysta przeżywa zresztą w okresie swej dojrzałości okres ciągłej rozterki, ciągle niezadowolony z własnych osiągnięć: nigdy nie wydają mu się one skończone, gotów jest zmieniać i poprawiać do nieskończoności. Po roku 1937 nie spotyka się prawie na obrazie podpisu lub daty zaznaczonej ręką mistrza. Gdy w roku 1947

Rouault wygrywa proces ze spadkobiercami Vollarda o prawo do rozporządzania własnymi „niedokończonymi” obrazami posiadanymi w pracowni – trzysta piętnaście spośród nich uznane za nieodpowiedzialne, niedostatecznie doskonale czy poronione, zostają jego własną ręką spalone. Może warto uświadomić sobie, że w roku 1947 Rouault ma już sławę światową i każdy jego obraz może być natychmiast zamieniony na ekwiwalent gotówkowy o wysokości określonej rozmiarami obrazu. Takie spalenie trzystu piętnastu obrazów to na pewno nie mniej niż dwieście tysięcy funtów rzuconych do pieca... Już ten czyn charakteryzuje Rouaulta jako człowieka. Najwyższa odpowiedzialność przed sobą samym za swoje dzieło – odpowiedzialność, wobec której wartości określone w mamonie – są niczym.

„Życie” 1958 nr 3 (552)

WYSTAWA MOSZE TAMIRA

W wypowiedziach moich o sztuce niefiguratywnej stale podkreślam, jak rzadko można tam spotkać zjawiska naprawdę autentyczne i mające siłę wzbudzania wzruszeń. Takie zjawisko spotkałem w Drian Gallery na wystawie młodego plastyka (malarza, rzeźbiarza i grafika) z Izraela – Tamira⁵⁵.

Uderza w jego wizji siła już skryształowanego a oryginalnego stylu, wyjątkowe wycucie i smak koloru, ścisła i świetnie opanowana technika, niemająca nic wspólnego z pustą wirtuozerią formalną. Malarstwo, które jest prawdziwą poezją. Zresztą nie byłoby słuszne zaliczenie Mosze Tamira do współczesnego malarstwa niefiguratywnego – bo są w jego pracach wyraźne refleksje przedmiotowe, zapłodnione naturą.

Takie prace jak „Ptak piaskowy” (nr 5, „Sand Bird”) albo „Człowiek i Byk” (nr 8) i „Dziewczyna z Ptakiem” (nr 1) są silnymi transformacjami przedmiotów istniejących w naturze, a więc nie abstrakcjami.

Całą sztukę Mosze Tamira nazwałbym, podobnie jak i zmarłego znakomitego malarza żydowskiego polskiego pochodzenia Jankiela Adlera, ekspresjonistycznym formalizmem. Taki obraz jak „Ofiara” (nr 2) tylko z trudem da się odcyfrować w jego aspekcie przedmiotowym, a przecież działa tak, że nazwa kompozycji nie jest tylko pustym tytułem wprowadzonym dla wyróżnienia obrazu od innych.

Grafiki i rysunki Tamira potwierdzają w całej pełni jego wrażliwość naprawdę, która nigdy nie jest, powtarzam, zręcznym akcentem dekoracyjnym, ale zawsze zdecydowanym wyrazem treści wewnętrznej twórcy.

Formy z metalu mają duże bogactwo i wiążą się organicznie z całością wypowiedzi artysty.

Tamir urodził się w Izraelu w 1924 roku. Uczył się początkowo w swym kraju, potem kontynuował studia w Rzymskiej Akademii.

W roku 1954 miał już szereg prac na Biennale. Dziś należy nie tylko do najwybitniejszych artystów swego kraju, ale na pewno zajmuje jedną z najbardziej obiecujących pozycji w całej młodej sztuce współczesnej.

Wystawę tę trzeba koniecznie zwiedzić.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 11.10.1958

⁵⁵ 23 września-11 października 1958, Drian Gallery, Londyn. Wystawa grafik i rysunków młodego malarza, rzeźbiarza i grafika z Izraela – Mosze Tamira.

NA MARGINESIE SZTUKI VAN HAARDTA

Kilka miesięcy temu, w czasie trwania wystawy Jerzego van Haardta w Drian Gallery w Londynie⁵⁶, obiecałem mu napisanie recenzji i, aż do teraz, mimo wielokrotnego zaczynania — nie mogłem zdobyć się na jej wykończenie. A przecież prace van Haardta zainteresowały mnie naprawdę, z ich autorem zaprzyjaźniłem się na pniu — jak można więc tłumaczyć taką opieszałość w wypełnianiu danej obietnicy? Teraz dopiero uświadomiłem sobie, że moje opory wewnętrzne w stosunku do wypowiedzi o twórczości van Haardta polegały na podświadomym stwierdzeniu, że nie sposób mówić o tego rodzaju sztuce bez generalnej rozprawy z jej założeniami — a ja właśnie, mimo przeczytania tęgiego odsetka gigantycznej zaiste literatury na temat „Sztuki niefiguratywnej” (*L'art non figuratif* jak mówią Francuzi) i po pochłonięciu wzrokowym wielu ton farby, którą energie niefiguratywców rzuciły na powierzchnie płócien — nie czułem się gotowy do takiej generalnej wypowiedzi.

Malarstwo van Haardta jest właśnie „niefiguratywne” — a zastrzega się on najsurowiej, aby nie było ono nazywane malarstwem abstrakcyjnym. W opinii odbiorczej, a i wśród samych malarzy, mimo zalewu i erupcji twórczej i jej krytycznych analiz, panuje taki chaos, takie mnóstwo nieporozumień i co do istoty tego kierunku, i co do metod wartościowania jego uzewnętrznień, i co do perspektyw na przyszłość — że nie sposób mówić o jakimś fragmentarycznym, indywidualnym przejawie w tym prądzie, choćby tak ciekawym jak malarstwo van Haardta, bez ustalenia bazy wyjściowej dla takiej wypowiedzi. Bazę tę ustalą odpowiedzi na trzy pytania: 1.) Jaka jest istota malarstwa abstrakcyjnego? 2.) Jakie konsekwencje, przywileje i „niebezpieczeństwa” są z nim związane? 3.) Jaka przyszłość zdaje się zarysowywać dla tej pasji współczesnej?

W odniesieniu do pierwszego pytania, pozwoli czytelnik, że nawiążę do wypowiedzi umieszczonej w moim artykule pt. *Zalew manieryzmu w „Kulturze”* z grudnia 1956 roku. Tam, i wielokrotnie w innych enuncjacjach, podawałem przyjęty przeze mnie podział zjawisk w malarstwie wszystkich epok (odnosi się to i do rzeźby) na trzy grupy: naturalizm, ekspresjonizm i formizm. Cytuję definicję tych postaw ze wspomnianego artykułu... „Naturalizm w sztuce — to postawa oparta o kontemplację form świata zewnętrznego i sprowadzająca dyscyplinę twórczą do analizy form do związków (wizualnych), które je łączą. Krótko: w naturalizmie świat zewnętrzny rzutuje swoje prawa na realizację twórcy”.

„Ekspresjonizm” — jeżeli wyjdziemy z ostatniego zdania charakteryzującego naturalizm — jest postawą odwrotną. W jej ramach twórca rzutuje na świat zewnętrzny swoje dyspozycje uczuciowe i myślowe; w wyniku tego procesu realizacja twórcza podlega mniejszym lub większym deformacjom w stosunku do dyktanda natury. Mimo swej przeciwstawności i naturalizm, i ekspresjonizm, w naszej definicji, mają wspólny podkład: formy świata zewnętrznego w naturalizmie — narzucające swoje prawa twórcom, w ekspresjonizmie — poddające się jego (twórcy) narzuceniom.

„Formizm” — to postawa oparta o świadomą lub nieświadomą wiarę, że artysta jest władny tworzyć formy własne, niezależne od tych, które występują w naturze. W czystym „formizmie” mamy więc do czynienia z formami *a priori*, zaś w „naturalizmie” i w „ekspresjonizmie” — z formami *a posteriori* w stosunku do form natury.

Prawo kontrastu, prawo o powszechności chyba kosmicznej, znajduje jedno z niezliczonych potwierdzeń i w przejawach psychiki ludzkiej, zarówno jednostko-

⁵⁶ Styczeń–20 stycznia 1958, Drian Gallery, 7 Porchester Place, Marble Arch, Londyn.

wej, jak i zbiorowej. — Jeżeli wizję europejską w malarstwie (i rzeźbie) cechował w pokoleniu naszych dziadów skrajny naturalizm (impresjonizm na przykład, w naszej definicji, jest gałęzią najskrajniej pojętego naturalizmu) — pokolenie współczesne, prawem kontrastu, zostało porwane problemami wprost przeciwstawnymi do postawy naturalistycznej: problemami skrajnego formizmu, z częstymi odcieniami ekspresjonistycznymi. Tęsknotą sztuki współczesnej stało się stworzenie przedmiotu *a priori*, przedmiotu, który by był owocem czystej wyobraźni człowieka, możliwie najbardziej oderwanej od dyktanda natury i chyba w ostateczności podległej jej zapłodnieniom; odrzuca więc ta postawa wszelkie niewolnicze obserwowanie świata zewnętrznego, ale i wszelkie naśladowanie tego, co pokolenia przeszłe dokonały. Ostatnia teza jest zresztą typowa dla każdego naprawdę twórczego prądu sztuki.

Przyglądając się bez uprzedzeń tej fali tęsknot abstrakcyjnych w młodej, a często z siwizną nie sprzeczną, wizji współczesnej, trzeba stwierdzić jej spontaniczność, jej bezkompromisową nietolerancję dla innych postaw, jej uzurpowanie prawa do jedynie wartościowej i istotnej reprezentacji ducha współczesności. Są to cechy typowe dla każdej żywotnej i zdobywczej ideologii; przejście nad takimi przejawami do porządku ze wzruszeniem ramion byłoby tylko starczym zaprzeczeniem nieodpartych w swej słuszności tez Asnyka: „Trzeba z młodymi naprzód iść, po życie sięgać nowe”, „przeżytych kształtów żaden cud nie wróci do istnienia”.

I zresztą jakże się dziwić pokoleniu, które, dzięki udoskonalonym środkom reprodukcji dzieł artystycznych, może co dzień przyglądać się rozprawie dziadów z bezpośrednią prowokacją, aby cud żywej natury jak najbezpośredniej opowiedzieć z doskonałością Chardina, Barbizoińczyków, Boudina, Courbeta, impresjonistów i neorealistów jak Utrillo — jakże się dziwić, powtarzam, że oni, to młode pokolenie, mają już dość prób uwieńczonych tylokrotnie tryumfem — i że chcą wejść w mało zbadaną krainę, której granice zakreśla tylko niczym nieskrępowana wyobraźnia, nieznaną innego prawodawcy niż tajemnicze siły, tkwiące w człowieku.

Najmocniejszym zarzutem, rzucanym abstrakcjonistom, jest stwierdzenie, że każdy wysiłek ludzki, oparty tylko na snuciu z siebie, bez pożytki dotknięć empirycznych — musi się wyjałowić. Otóż jest to zarzut tylko pozornie słuszny w odniesieniu do fanatyków abstrakcji. Przecież najzagorzalsi spośród nich, chociaż odrzucają bezpośrednio studium natury, nie odrzucają studiów wątku i narzędzia, którymi się posługują w procesie twórczym. A właśnie ten wątek, materiał, farby, spoiwa, glina, kamień, metal — zmuszając do rozprawy z sobą, daje tym artystom dotyk empiryczny, choć, zdawałoby się, jednostronny. Przecież Condillac wierzył, że jeden zmysł, gdyby człowiek nie posiadał tradycyjnych pięciu, wystarczyłby mu do nawiązania pełnego kontaktu ze wszechbytem. W równej mierze jest dopuszczalna argumentacja, że sama jedynie rozprawa z wątkiem twórczym, z materiałem i wgłębianie się w nieskończone możliwości jego obróbki, przez narzędzia kierowane wolną ręką artysty, może dać temu ostatniemu dostateczny przyływ pożytki zewnętrznej, aby się nie zmanierować w operowaniu bądź co bądź ograniczonymi źródłami własnego „ja”.

Szczep abstrakcjonistów dzisiejszych, objętych nazwą *action painters* (po polsku chyba „dynamistów”), niejako frakcja „taszystów”, bywa zwykle poddawana przez wrogów sztuki niefiguratywnej za szczyt dziwactwa i absurdu. Cytuje się tu klasyczny przykład malarza, który wywalił zwały farby na „cardbordy”, leżące na podłodze i „malował” w tym wątku, jeżdżąc po nim na rowerze. Wobec takiego eksperymentu prawie pensjonarsko niewinnie wygląda popis takiego Francisa, (jeden z jego obrazów zakupiony do Tate!), który rzuca z odległości, odpowiednim zamachem, na płótno kilkanaście rozpląsnąć farby, zaczerpniętej za każdym razem z innego kubła

— i może wyczytać w krytyce o sobie, że „...artysta z nadzwyczajną inwencją łączy własną osobowość z przypadkami tworzywa, w którym się nurza z rozkoszą...”. Otóż nawet z tak, zdawałoby się doskonale bezsensownych wyczynów, mogą być wyciągnięte pożytki przez przyszłe generacje malarzy. Zrealizowanie najsakrajniejszej tezy, że ślepe poddanie się własnemu odruchowi i w operowaniu tworzywem, i narzędziem, słuchając tylko nakazów czysto fizycznych tego tworzywa i praw, które charakter narzędzia automatycznie narzuca — jest jednak pokazaniem konkretnych, wizualnych skutków i konsekwencji takiego eksperymentu. Artysta przeszłości, całkowicie doceniając własności tworzywa i narzędzia, ograniczał jednak władztwo tych czynników, każąc im służyć przedmiotowi własnej koncepcji. Skrajny „dynamista” dzisiejszy przyjmuje poddanie się własnemu odruchowi i ograniczonym prawom tworzywa i narzędzia — właśnie za koncepcję twórczą. Powtarzam, że dojrzały sąd o takim wyczynie może być tylko jeden: żadna próba nie szkodzi, a nawet może być wykorzystana na przyszłość. Zacząłem od opisu prób na tym polu najsakrajniejszych i mogących wzbudzić zainteresowanie chyba tylko śmiałością. Chociaż rekord nie do pobicia już został tu ustalony trzydzieści kilka lat temu: na wystawie „suprematystów” w Wilnie w roku 1923 widziałem obraz, na który składało się białe, niezamalowane płótno z podpisem — „Oczekiwanie”.

Otóż na całej rozciągłości pola bitwy o współczesną wizję abstrakcyjną, od Kandinskiego, Mondriana i suprematystów rosyjskich do takich dzisiejszych przedstawicieli malarstwa niefiguratywnego, jak Jerzy van Haardt, dokonano wprost niezliczonej ilości prób, często nadzwyczaj ciekawych, pouczających i udatnych, aby przekazać nową wieść o nieznanym treściach człowieka, bez podkreślania relacji do przedmiotów, które narzuca świat zewnętrzny.

Nasuwa się pytanie, czy z biegiem czasu nie wytworzą te próby nowych idiomów plastycznych, specjalnych symboli wizualno-pojęciowych, nowego języka, który stanie się zrozumiały dla szerszych mas odbiorczych. Dla szerszych mas? Czyż właściwie taki język dostępny dla „szerszych mas” istniał kiedykolwiek w malarstwie naprawdę? Oczywiście, każdy przeciętny widz odczyta w obrazie Chardina treść przedmiotowo-narracyjną — kubek, owoce, serwetę. Ale proszę postawić obok arcydzieła Chardina obraz bez żadnego istotnego sensu malarskiego, a oddający rzeczy z podobną siłą ewokacji pseudorealistycznej, a dziewięćdziesiąt procent widzów weźmie go za taką samą monetę. Dowód z młodości dobrze mi się utrwalił w pamięci: zwiędziałem z gronem przyjaciół sale Zachęty. Te same osoby stawały przed wielkim dziełem „Altana” Gierymskiego i twierdziły: „jakie to piękne, jak żywe”. A potem to samo zdanie powtarzały przed sławetną „Dumą z kwiatami” Czachórskiego... Wszystko to są niejako argumenty na rzecz wizji abstrakcyjnej. — Cóż z tego, że jest ona niezrozumiała dla przeciętnego widza? Istotne treści malarskie były i dawniej dostrzegane jedynie przez wyjątkowych widzów. Tłum zachwycał się zawsze pseudopodobieństwem do „natury”. Każdy malarz wie, że niezależnie od relacji w stosunku do przedmiotu, którego ideogram stwarza na obrazie, farby położone obok siebie mogą mieć sens malarski lub go nie mieć. I Vermeer van Delft, i Meissonier równie doskonale opisują przedmiot w znaczeniu narracyjnym; tylko że wyrobiony odbiorca widzi bez ale: elementy, które ewokują formy Vermeera, mają sens malarski, lecz elementy czysto malarskie Meissoniera takiego sensu nie mają! Inaczej: jeżeli popatrzymy na obraz Vermeera jako na „abstrakcję” — jest to realizacja o pełnym sensie malarskim, jeżeli ten sam eksperyment przeprowadzimy z Meissonierem — wyjdzie malarskie fiasko. A więc znowu argumentujemy na rzecz abstrakcji: jeżeli mogą być treści „niezależne” malarskie w każdym dobrym obra-

zie, w oderwaniu od jego treści narracyjno-przedmiotowej – czy to nie powód, aby artystałożył swoje wysiłki na stworzenie wizji zupełnie niezależnej od opowieści o przedmiotach świata zewnętrznego, podobnie jak muzyka stworzyła swój świat układów dźwiękowych, zupełnie niezależnych od tych, które słyszymy w naturze?

Często się mówi, że abstrakcja w sztuce musi prowadzić do degeneracji, bo jak grzyby po deszczu, będą wyrastali nieucy z manią wielkości, ogłaszający każde własne smarowidło za dzieło sztuki. Przecież gdy nie ma kontroli porównawczej z modelem jedynej dyscypliny istotnej, jak się wielu wydaje – rządzi tylko „widzimisię” i w wyniku musi być nicość twórcza. W istocie, niebezpieczeństwo zalewem tanizny „abstrakcyjnej” nie jest większe niż masowa produkcja kiczów „figuratywnych”, wystarczy tylko popatrzeć na salony Royal Academy, Royal Society of Oil Painters, Royal Society of Portrait Painters, itp. Nie ma tam ani mniej, ani więcej szmir niż na pokazach wystaw rzekomo „awangardowych”. Zalewisko tą pseudotwórczością dzisiaj nie jest groźniejsze ani powszechniejsze od tego, co zawsze się działo na jarmarkach sztuki. Jest natomiast wtórny oddźwięk tej erupcji współczesnej, który bezsensu grandilokwencji i zupełnym oderwaniem słowa od sensu – pobił rekordy wszystkiego, co się składa na termin „grafomania”. Mowa tu o krytyce szczepionej z „nową wizją”, „niefiguratywną”, „abstrakcyjną”, „bezprzedmiotową”. Gdy jeszcze Malewicz uważał, że trzeba podierać swoje próby plastyczne takimi elukubracjami: „kolor nieba pokonany przez system supematyczny wszedł w kolor biały jako realne i istotne przedstawienie nieskończoności. Zwyciężyłem podłoże kolorowego nieba, zerwałem zeń i włożyłem kolory w twórczy worek, i zawiązałem go na węzeł! Awiatorzy przyszłości! Lećcie! Biały, wolny bezkres – nieskończoność przed wami!” – to miał on na swoje usprawiedliwienie, że od epoki grandilokwencji – *fin de siècle* – dzieliło go tylko kilkanaście lat, a słowa te na pewno nic nie dodały, ale też i nie wzięły z wyczynu, bądź co bądź, nowatorskiego – w plastyce. Ale gdy się dziś czyta na temat pierwszego lepszego pacykarza, że „jak Einstein”, że „jak teorii kwantów”, że „w epoce atomowej” i „erze międzyplanetarnej” – nie można się nie dusić w zaduchu takich bredni i nie pytać, kiedy sensowi słowa będzie oddana należna przyzwoitość.

Powtarzam: wystawa van Haardta mi się podobała. Ze wszystkich krytyk, jakie czytałem o nim, skrót syntetyzujący Stanisława Balińskiego w tytule recenzji pt. *Dramat formy* – ma pokrycie. Ale niech mi van Haardt wybaczy: Jego wypowiedź o malarstwie: „La peinture est FORCE: état de voir au delà de toute compréhension, de toute nomination, de toute signification; liaison entre l'émission d'énergie, le rythme, la dissolution, l'action et la figure colore, force latente, réceptive, en puissance, quintessence de la sensualité: Fraise Sauvage; évasion de la limite, de la manifestation, de la forme, de l'espèce, du temps, de la lumière même...”⁵⁷. Co to jest? Czy to poezja?, czy proza informująca? – Ani jedno, ani drugie. A więc nie trzeba tego pisać, bo zaburza to żelazne prawo: malarz ma wypowiadać się środkami plastycznymi i komentarz słowny tylko wyraz tych środków mąci. Dla widzających oczu obraz van Haardta mówi nieskończenie więcej od przytoczonych słów. A dotyczy to i wszystkich autentycznych twórców (jak van Haardt) we współczesnej Sztuce; żadne gadanie siły ich wypowiedzi nie zwiększy ani jaśniejszą nie uczyni. Niech malarze malują i o sobie milczą.

⁵⁷ Malowanie jest SIŁĄ: stan widzenia ponad wszelkie zrozumienie, każde powołanie, jakiegokolwiek znaczenie; związek między emisją energii, rytmem, rozpuszczaniem, działaniem i kolorową postacią, ukrytą, receptywną siłą, mocą, kwintesencją zmysłowości: Dzika truskawka; uchylanie się od granicy, manifestacja, forma, gatunek, czas, samo światło... (tłum. własne).

A zamiast wszystkich słów, zbudowanych za pomocą liter na marginesie wyrazów van Haardta, budowanych formami plastycznymi, tj. zygzakami i liniami, ułożonymi w określone porządki, synkopami niespodziewanych zaburzeń w rytmice mas, kontrastami miejsc zapelnionych i, pustych w dziwnych a prostych arabeskach, w zestawieniach barwnych, zawsze wrażliwych – zostawiłbym jedno zdanie zgodne, zdaje się, z przekonaniem malarza: w języku form, które stwarza artysta, niezależnie od tego, czy są one w bezpośrednim związku z kształtami, które nam natura pokazuje czy też nie – w języku tym może (choć nie musi) odzwierciedlić się cały twórca. Van Haardt mówi – „artysta i jego sztuka to jedno”. Nie. – Sztuka artysty nie jest z nim tożsama. Jest ona tylko kluczem do pewnych treści, które w artyście tkwią i które innymi środkami dla widza otwarte być nie mogą.

„Kultura” 1959 nr 1-2 (135-136)

GRAFIKA POLSKA

Wystawa 16 grafików z Kraju w Galerii Grabowskiego jest dla mnie rewelacją⁵⁸. Stwierdza ona fakt niespodziewany i radosny: plastyka polska, poddawana w ciągu 10 lat (1946-1956) kurfuszerskim zabiegom socrealizmu, wyszła z tego, zdawałoby się zabójczego, eksperymentu, nie tylko niespaczona i niezdegenerowana – ale pełna wolnych sił twórczych – organicznie wiążących się z rytmem Zachodu, ale nie-epigonicznych, oparta o rzetelny wysiłek warsztatowo-techniczny i naprawdę dająca wyraz współczesnemu życiu.

Są to superlatywy – i w pełni zasłużone.

Grafika polska w ciągu 20-lecia Niepodległości wywalczyła sobie na Zachodzie jedno z czołowych miejsc. Właściwie były dwie dziedziny twórczości ludzkiej, w których zajmowaliśmy pozycje notowane przez obcych jako należące do czołowych: polska matematyka i polska sztuka graficzna. Zdawałoby się, że niewiarygodne ciosy, jakie zadawali nam w czasie okupacji hitlerowcy, a potem kto wie czy nie groźniejsi dla ekspansji kulturalnej – bolszewicy, wykreślą na długo twórczość polską z wielkiej konkurencji wolnego świata. Cóż to za dowód zdumiewającej żywotności narodu, że jest przeciwnie: i na odcinku nauki, na którym szliśmy przed wojną w pierwszym szeregu (matematyka), i na odcinku sztuki (grafika) nie tylko nie zostaliśmy w tyle, ale poszliśmy porównawczo naprzód, zdobywając czołowe pozycje i na nowych polach, świadczące o tężyźnie charakteru narodowego, na przykład w sporcie. Graficy tutaj reprezentowani należą wiekiem do pokolenia w pełni rozwoju twórczego. Najmłodszy urodzony w roku 1928, a więc rozwijał się w okresie wojny i bezpośrednio po niej, najstarsi (Jurgielewicz, Pakulski, Dawski) są mniej więcej moimi rówieśnikami. Co do tych ostatnich warto zaznaczyć, że charakterem swej twórczości należą oni do nowej wizji; z wyjątkiem może Jurgielewicza, którego kompetentna i dojrzała faza wyraźnie wiąże się z okresem bezpośrednio po-Skoczylasowym w grafice polskiej. I Dawski, a szczególnie Pakulski (1900!) biją się o zagadnienia awangardo-

⁵⁸ 1 września-4 października (wystawę przedłużono) 1959, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa grafiki polskiej z Kraju - „Polish Graphic Art”. Wzięło w niej udział 16 absolwentów krakowskiej, wrocławskiej, warszawskiej i katowickiej ASP. Pokazano ponad 100 prac, z przewagą drzeworytów, – zob.: *Polish Graphic Art, 1-19 September 1959* [katalog]. London 1959, 16 p.

we. Cztery kobiety w tej konkurencji kokieterynie nie podają swych lat urodzenia. Łatwo to skwitować żartem, ale wolę wyrazić po prostu dezaprobatę, która jest komplementem dla tych artystek... Twórczość ich jest tak autentyczna, tak w niczym nie ustępuje ich kolegom (Chrostowską postawiłbym w czołowym szeregu tej wysokiej, bez wyjątku wartościowej konkurencji) że takie akcentowanie przywilejów płci przez niepodawanie lat urodzenia w odróżnieniu od innych „zawodników” – jest po prostu niewłaściwe.

Oczywiście, wartość osiągnięcia w sztuce nie jest funkcją wieku – ale dla badacza przejawów sztuki jest ze wszech miar ciekawą rzeczą jak pewne tendencje, pewne prądy wiążą się z rocznikiem startujących artystów.

Wymieniam nazwiska artystów, z których wielu nie znałem zupełnie, a wszyscy oni zasługują na zaproszenie, więcej: nie wolno ich nie znać:

1. Halina Chrostowska (ur.?)
2. Stefan Damski (1926)
3. Stanisław Dawski (1905)
4. Halina Dąbkowska (?)
5. Tadeusz Dominik (1920)
6. Maria Hiszpańska-Neumann (?)
7. Mieczysław Jurgielewicz (1900)
8. Tadeusz Łapiński (1928)
9. Marian Melina (1922)
10. Józef Pakulski (1900)
11. Jerzy Panek (1918)
12. Edmund Piotrowicz (1915)
13. Andrzej Rudziński (1910)
14. Ewa Śliwińska (?)
15. Stefan Suberlak (1928)
16. Mieczysław Weisman (1912).

Gdy napisałem te nazwiska, kojarzyły mi się one w wyraźnie zaznaczone sylwety stylowe. Mowy nie ma o poplątaniu prac. Gdy je segregowałem (prace różnych autorów były pomieszane w skrzyniach) – nie potrzebowałem odczytywać podpisów: od razu prace danego autora skupiały się w zwartą jedność osobowości. Jedność osobowości – nie maniery. To znaczy wszyscy autorzy tych prac wykrystalizowali swoją wizję w ciężkim trudzie twórczym, a nie przez wynalazek triku, który to proceder tak nagminnie spotyka się teraz na wystawach, nawet na reprezentacyjnych wystawach Zachodu.

Oczywiście, dadzą się tu odcyfrować wpływy autentycznych twórców wizji współczesnej (głównie Picasso), ale takie wpływy są konieczne i nic nie mają wspólnego z niewolniczym naśladownictwem. Wszystkie prawie prace są przesiąknięte zasadniczą tęsknotą wizji współczesnej: bądź to znalezienia tworu oderwanego od przedmiotu zewnętrznego (abstrakcjonizm), bądź to narzucenia przedmiotowi zapładniającemu w świecie zewnętrznym interpretacji jak najbardziej subiektywnych, a zawsze najorganiczniej wiążącej się z charakterem tworzywa i narzędzia. Są też i manifestacje bezpośredniego realizmu, jak np. cykl „Stacje kolejowe Warszawy” Damskiego (i całą jego twórczość) lub prace Dominika, składające się raczej ku wpływom *fin-de-siècle*. Ale np. na „cykl kolejowy” Damskiego patrzymy z zainteresowaniem, jego technika metalowa jest tak subtelna i logicznie użyta dla opisu tematów

„kolejowych”, że te prace mają być samodzielny przedmiotów sztuki i nie nudzą w otoczeniu bardziej niespodziewanych wynalazków i inwencji.

Na ogół ci artyści nie boją się bezpośrednich – i bardzo śmiałych inspiracji życia. Proszę popatrzeć na takie „Cielenie” Suberlaka. Rzecz sugerująca wprost metafizyczne refleksje, przez formę śmiałą i odkrywczą, wiążącą się doskonale z tematem, który tu nie jest tylko pretekstem do popisów formalnych.

Prof. Weisman stworzył świat niezwykle jednolity i oryginalny form wizualnych, a przecież zawsze ściśle związany z wypowiedziami życia. Jego „Muzycy” czy „Sędziowie”, tak bardzo poddani skrótom i deformacjom odrębnego świata artysty, mówią całym bogactwem uczuć, skojarzeń formalnych, niespodzianek, jakie tylko życie może zasugerować.

Wybrałem te przykłady spośród dziesiątków, które można by wymienić, i niech ci artyści, których prac tu nie omawiam obszerniej (zrobię to na innym miejscu), nie posądzają mnie o ich lekceważenie. Na tej wystawie nie ma rzeczy tanich. Powtarzam: Jest ona dowodem wysokiego poziomu współczesnej grafiki polskiej, europejskiego poziomu – w całym tego słowa znaczeniu.

„Tydzień Polski” 1959 nr 32

RYSZARD DEMEL W CENTAUR GALLERY

Przejawy inicjatywy w polskim życiu handlowo-artystycznym Londynu ciągle się ożywiają.

Po galeriach Halimy Nałęcz i Grabowskiego, które zdobyły poważne miejsce w życiu artystycznym londyńskiego West-Endu – aktywność polska zaznaczyła się i na Portobello!

Od sześciu już prawie miesięcy działa tam Centaur Gallery, której właścicielem jest artysta malarz, wilnianin, Jan Wieliczko.

Galeria jest właściwie sklepem, rodzajem antykwarni artystycznej, ale z ambicjami popierania rzetelnych wartości i nawet urządzania wystaw indywidualnych. Sympatyczny właściciel informuje, że ruch w jego galerii jest duży, obrót tygodniowy stale wzrasta – a dowodem sukcesu jest zakup przyległego lokalu, właśnie „uruchamianego”.

Obecnie wystawia tu swoje prace – tzw. witraże refrakcyjne i rysunki – Ryszard Demel⁵⁹. Należy on do tej grupy malarzy polskich, którzy studiowali w Rzymie po odbyciu kampanii włoskiej w szeregach 2. Korpusu, a następnie znaleźli się w Anglii. Ryszard Demel ukończył akademię chlubnie w Wiecznym Mieście, potem otrzymał dyplom Polskiego Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej, działającego na terenie Anglii pod opieką Zrzeszenia Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich w Wielkiej Brytanii (obecnie pod egidą Społeczności Akademickiej USB).

Demel rozszerzał następnie swoje studia w kilku angielskich uczelniach w Londynie, specjalizując się w witrażach. Wśród młodego pokolenia naszych malarzy na emigracji należy do artystów najgruntowniej wykształconych praktycznie i teoretycznie.

⁵⁹ 12 października–12 listopada 1960, Centaur Gallery, 82 Portobello Rd., Londyn. Wystawa mozaik witrażowych i rysunków Ryszarda Demela-Biety.

„Witraże refrakcyjne” Demela są kreacjami jego własnej pomysłowości technicznej: odznaczają się smakiem i poczuciem kompozycyjnym przy operowaniu grą przeświecających smug szklanych, tworzących abstrakcyjne desenie w cementowej kanwie.

Demel pracuje jako nauczyciel przedmiotów artystycznych w szkołach angielskich w Hastings, gdzie założył dom i rodzinę, złożoną z żony i dwojga dzieci.

Szereg witraży Demela dziś już świeci w różnych kościołach wysp brytyjskich. Artysta brał udział w wielu wystawach naszych plastyków w Rzymie i w Londynie. Pracowity, skromny, zamknięty w sobie, nieszukający rozgłosu i łatwych zewnętrznych sukcesów, Demel należy do tych członków naszej społeczności artystycznej, którzy stawiają sobie dalekie, trudne cele i zawsze są gotowi do świadczeń na rzecz kolegów, nie myśląc o swoich własnych.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 21.11.1960

ODRĘBNOŚĆ POJĘCIA SZTUKI

Było dla mnie prawdziwą radością gdy redakcja „Merkuriusza” zwróciła się do mnie z propozycją umieszczenia cyklu artykułów, dotyczących wizji współczesnej w plastyce. „Merkuriusz” jest pismem młodych, a sztuka dzisiejsza jest sztuką ich pokolenia. Próba metodologicznego powiązania tych zagadnień, z którymi walczy młoda myśl współczesna w sztuce z odwiecznymi zagadnieniami tego typu na całej przestrzeni dziejów, zajmuje mnie od szeregu lat i audytorium młodego pokolenia, dla którego teraz piszę i którego krytyczną ocenę moich wypowiedzi chciałbym dyskutować, jest dla mnie najbardziej pociągające, najbardziej cenne.

Sztuka, część integralna (i zawsze istniejąca) wypowiedzi człowieka na każdym szczeblu kultury – różni się zasadniczo od innych rodzajów jego twórczej działalności, jak np. nauki, techniki, w rozwoju form społecznego współżycia. W tych ostatnich – i w nauce – i w technice – i w formach społeczno-ustrojowych – zauważamy na przestrzeni dziejów niewątpliwy postęp ewolucyjny.

Któżby negował, że poglądy naukowe Einsteina stwierdzają postęp zasadniczy w stosunku do poglądów np. Archimedesza, żyjącego na przełomie III wieku przed Chrystusem? Gdybyśmy chcieli porównać myśl „naukową” tamtejszego okresu z poziomem szczytowego przedstawiciela nauki doby współczesnej – wyglądałoby to wprost śmiesznie. Nie będzie też sporu przy stwierdzaniu faktu, że współczesny odrzutowiec transatlantyki bije o głowę efektywnością wóz dwukołowy Ramzesa II, jeśli oba przedmioty rozpatrujemy z punktu widzenia technicznej sprawności środków lokomocji w odniesieniu do ich szybkości. Porównanie tratwy króla Kon-Tiki lub jej pierwowzoru z epok przedhistorycznych do dzisiejszego liniowca pasażerskiego wygląda równie paradoksalnie. Ustrój współczesnego państwa parlamentarnego, np. w Wielkiej Brytanii, uznamy zapewne za formę niewątpliwie zrealizowanego postępu w stosunku do starożytnego Babilonu, opartego na niewolnictwie.

Takie przykłady możemy mnożyć do woli. Otóż gdy porównamy realizację w sztuce w Grecji współczesnej Archimedesowi, czy w Egipcie – Ramzesowi Drugiemu, czy posągi z Wyspy Wielkanocnej, które kuli wczesni potomkowie króla Kon-Tiki, czy nawet malowidła z grot Altamiry lub Lascaux z epok sięgających kilkanaście (a może kilkadziesiąt) tysięcy lat wstecz od naszej ery – z dokonaniem w sztuce

nam współczesnej – nie widzimy żadnej oczywistej przewagi dokonań dzisiejszych w stosunku do dokonań dawnych! Istotnie. Któżby śmiał twierdzić, że oczywista jest przewaga wartości artystycznych, którą dają dzieła wielkiego Henry Moore’a w stosunku do rzeźb Partenonu albo nawet posągów z Wyspy Wielkanocnej?! Kto może kategorycznie twierdzić, że maestia i inwencja Picassa jest dojrzała od rysunków przedstawiających żubry i jelenie na ścianach groty w Altamirze, które powstały kilkanaście tysięcy lat temu?

Zjawiska te i stwierdzenia wprost oczywiste dość rzadko dziś uświadamiane przez amatorów sztuki, a zupełnie jeszcze nieznanne pokoleniu naszych dziadków, pouczają nas niezbitcie, nie na podstawie spekulacji, ale niejako empirycznie – przez dotyk bezpośredni – że proces ewolucyjny w sztuce jest zasadniczo innym procesem niż ten, który znamy i w nauce, i w technice, i w formach społeczno-ustrojowych na drodze człowieka przez czas i różne regiony geograficzne. Jeśli postęp zdefiniujemy jako taką formę ewolucji, w której następstwo stanów w czasie podlega prawu, że stany następne wynikające organicznie z poprzednich, gdy są od tych ostatnich dostatecznie czasowo odległe, muszą być również od nich „doskonalsze” z pewnego punktu widzenia, przyjętego przez nas na mocy umowy – **to nie ma postępu w sztuce.**

I ten zdumiewający fakt wyróżniający sztukę spośród innych dziedzin twórczej działalności człowieka jest tak charakterystyczny dla niej, że wydaje mi się, powinien być brany pod uwagę zarówno w próbach jej definicji, jak i w każdej próbie, metodologicznie poprawnej, odróżnienia sztuki od innych zakresów działalności twórczej człowieka. Twierdzenie o braku „postępu” w sztuce może prowadzić do absurdalnych nieporozumień, jeśli pojmujemy jedność dokładnie. Oczywiście – musi istnieć (i nawet powinien) postęp w sztuce poszczególnego artysty w okresie jego życia. Oczywiście musi istnieć postęp w sztuce pewnej epoki, chociaż tutaj zazwyczaj spotykamy raczej zwykły proces ewolucyjny i to, co dawniej, np. w XIX wieku badacze nazywali „postępem artystycznym”, najczęściej było raczej postępem w rozwoju pewnej dyscypliny luźnie związanej ze sztuką tej epoki, a nie sztuki samej. Badacze i historycy sztuki XIX wieku byli np. skłonni mówić o postępie malarstwa w wizji włoskiej od *trecento* (wiek XIV) do *cinquenta* (wiek XVI), bo na przestrzeni tych dwustu lat wyraźnie zaznaczył się postęp w rozwoju linearnej perspektywy, którą malarze odkryli na początku tego okresu, a rozwijali potem w sposób ciągły. To samo dotyczyło znajomości anatomicznej budowy człowieka.

My dziś zdajemy sobie sprawę, że żadną miarą nie możemy stawiać artystycznie Rafaela ponad Giotta, ponieważ pierwszy bez porównania więcej wiedział o prawach linearnej perspektywy i anatomii niż drugi.

Przyjdą następne wieki, poczynając od początku wieku XVII (będziemy to omawiali później), gdy kryteria poprawności akademickiej wprowadziły chaos do istotnego oceniania przejawów sztuki. Ale zdanie powyższe dotyczyło zasadniczego problemu: oceniania kryteriami wartości dzieła artystycznego. Tak samo zagadnienia związane z dwoma gałęziami aksjologii (nauki o wartości): etyki i estetyki – należą te problemy do najtrudniejszych i najbardziej spornych w zakresie przejawów myśli ludzkiej. Właściwie cała nasza definicja postępu traci wszelki sens, gdy nie odpowiemy na zasadnicze pytania. **Po pierwsze** – czy w ogóle można oceniać poprawnie dzieła sztuki? **Po drugie** – czy ocena taka może być obiektywna, „bezwzględna”, czy też jest ona z natury rzeczy subiektywna i musi być zależna nie tylko od czasu i miejsca, gdzie jest wypowiedziana, ale nawet od struktury indywidualnej danego człowieka, który swoją opinię wypowiada? **Po trzecie** – jeżeli kryteria wartości-

wania w sztuce istnieją – jakie są to kryteria? Jeden z moich dalszych artykułów w „Młodej Sztuce” poświęcę tej właśnie sprawie, zupełnie zasadniczej, sprawie kryteriów wartościowania w sztuce.

Drugim problemem, który narzuca się nam niejako organicznie, znowu w związku z zagadnieniem postępu w sztuce, jest problem ciągłości, analogii i wpływów w przejawach sztuki różnych epok i różnych ras o różnych szerokościach geograficznych. Będzie on tematem osobnego artykułu. Wreszcie w ostatnim artykule zamierzonego cyklu postaram się sformułować te zagadnienia, które wiążą się bezpośrednio ze sztuką dzisiejszego dnia i wykazać, jak te właśnie zagadnienia i przejawy dadzą się powiązać metodologicznie z rytmem całej sztuki człowieka na przestrzeni jego dziejów.

„Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1961 nr 1-2 (128-129)

WYSTAWY W LONDYNIE

Dużo się dzieje w czerwcu na polu plastyki w Londynie. Najwybitniejszym wydarzeniem jest chyba wystawa wielkiego malarza meksykańskiego „Rufino Tamayo w Gallery One”. Widzieliśmy już wstrząsające ekspresje tego artysty przed kilku laty na ogólnomeksykańskiej w Tate Gallery. Obecnie jego obrazy mają mniej emocjonalnego dynamizmu, natomiast wykazują wyjątkową wytworność koloru, oddalając się coraz bardziej od wszelkich treści figuratywnych w stronę abstrakcji. Wydaje mi się, że ta zmiana jest raczej sprzeczna z charakterem twórczym potężnego Meksykanczyka. Niemniej i teraz przerasta on o głowę to, co widać w pobliżu.

Na przykład wystawa Williama Scotta w „Hannover Gallery”, artysty, który wydawał mi się jednym z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej wizji angielskiej w malarstwie – przynosi rozczarowanie. William Scott, podobnie jak i Patrick Herron lub Victor Pasmore, pogrąża się tak bezkompromisowo w elementarne uogólnienia czysto formalne, że obrazy jego robią wrażenie ciekawych i nawet wrażliwych eksperymentów czysto dekoracyjnych, których miejsce jest w pracowni laboratoryjnej dla wtajemniczonych cadyków; ale normalnemu i nawet kompetentnemu widzowi brak oddechu na tych wyżynach, czy też bezdrożach doktrynerskich abstrakcji. Warto zobaczyć tę wystawę prac bardzo przecież rzetelnego i kompetentnego malarza, aby stwierdzić, że zbliżamy się do granicy przerafinowania, której na imię: koniec epoki.

W ambasadzie amerykańskiej, przy Grosvenor Sq., w świetnym (i trochę parwenszowskim) wnętrzu nowoczesnym można oglądać przykłady szalejącego malarzkiego jazzu w abstrakcji. Ale w jazzie (jak w jakim zresztą!) może być sens muzyczny. W abstrakcji równie niewątpliwie może być sens malarski – ale nie zdaje mi się, aby tutaj można było znaleźć coś więcej oprócz zręczności ożenionej z łatwizną i płytołą.

W „Gimpel Gallery” wystawia Barbara Hepworth, wybitna uczennica Moore’a, najgłośniejsza przedstawicielka rzeźby kobiecej w Anglii. Zimny formalizm niepozabawiony monumentalnością, aż dziw jakim chłodem może ziać kobieta w drzewie, w kamieniu i marmurze.

Cóż za różnica, gdy wkroczymy do sali niedawno otwartej w Tate, poświęconej porywającym kreacjom największego rzeźbiarza Anglii (a może i świata) Henryka Moore’a. W bezpośrednim zaś jego sąsiedztwie – nowa potężna wersja „człowie-

ka na koniu”, w którym szuka zawsze nowych uogólnień niemniej wielki Włoch – Marino Marini. W tym miejscu znajdujemy nagle odpoczynek – i prawdziwe wzruszenie. Oto wielka sztuka naszej epoki. Jednak jest.

Potwierdzenie tej pocieszającej myśli znajdujemy też w O'Hara Gallery na wystawie Chagalla, chociaż oleje i litografie tego wielkiego artysty są tu wybrane nie najlepiej.

Warto pójść do Marlborough Gallery i zobaczyć Jacksona Pollocka, głośnego artystę amerykańskiego, zmarłego w roku 1956, twórcę pewnej odmiany „taszyzmu” i spontaniczności formalnej. Obrazy te sprzedają się teraz na wagę złota; mało. – Płacą za nie więcej niż równowartość wagi złotem. Otóż pozwolę sobie na sceptyczne proroctwo, że spadkobiercy właściciele tych dzieł przejdą przez chwilę gorzkich finansowych rozczarowań. W Royal Academy, w salonie letnim, przeżywa się tradycyjnie chwile nieporównanej nudy i niesmaku.

W „Delbanco Gallery” jest ciekawa wystawa Marcoussisa, polskiego Żyda, wybitnego malarza z drugiej fazy kubizmu. Autentyczna wizja i rzetelne rzemiosło. W polskich galeriach warto zobaczyć Japończyka Foujino (w Drian) i Horrocks (u Grabowskiego).

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 20.06.1961

W GALERIACH LONDYŃSKICH

Rewelacyjnym wydarzeniem artystycznego Londynu w czerwcu i w lipcu jest wystawa Honoré Daumiera w Tate.

Daumier (1808–1879) jest jednym z trzech wielkich rysowników francuskich XIX wieku, których twórczość jest równocześnie satyrycznym obrazem współczesnego społeczeństwa. Pozostali dwaj to Constantin Guy i Toulouse Lautrec.

Dwieście trzydzieści jeden dzieł, w tym sto obrazów olejnych, składają się na pokaz w pełni charakteryzujący twórczość Daumiera. Nikt z naszego pokolenia nie widział przedtem zbiorowej wystawy mistrza, którego dzieła są rozsiane po licznych, często prowincjonalnych zbiorach całego świata, a tutaj zostały zgromadzone w świetnym, selekcyjnym wyborze.

Wystawa stwierdza, że Daumier był nie tylko największym rysownikiem-satyrykiem w sztuce francuskiej, nieustępującym nawet Goi oryginalnością i zdolnością syntezy, ale również malarzem w niektórych dziełach wprost monumentalnym. Mam tu na myśli przede wszystkim obraz pt. „Uwolń Barabasza” (nr 2). Krytycy się spierają, czy obraz ten był malowany w roku 1850, czy dwadzieścia lat później. – W każdym wypadku obraz wyprzedza swoje stulecie śmiałością deformacyjnych skrótów, a może być porównany w spokoju i logice gamy barwnej ze szczytowymi dokonaniem malarstwa europejskiego, nie wyłączając Rembrandta.

Ostrość i precyzja satyry malarskiej, dzięki której Daumier obnaża hipokryzję, snobizm, egoizm, pychę, próżność i głupotę, ma chyba odpowiednik w kracjach Molierowskich i zasługuje na miano malarskiej *Komedii Ludzkiej*.

A oto miejsca Polaków na wystawach.

W Leicester Gallery, wśród artystów *of fame and promise* (sławnych i obiecujących) są nazwiska L. T. Muszyńskiego i W. Pilawskiego. Pierwszy wystawił mały, smaczny szkic olejny pt.: „Chłopiec i osioł” (nr 67), drugi – zaskakująco dobry obraz – martwą naturę z owocami i kwiatami (nr 123), utrzymaną w pięknej i gorącej tonacji, która wybija się wytwornością spośród innych eksponatów.

W Galerii Grabowskiego wystawia Eugeniusz Arct już po raz drugi⁶⁰. Jest rzeczą zdumiewającą, jak ten znany i ceniony jeszcze przed wojną artysta, obecnie profesor Akademii Warszawskiej, potrafił ustrzec się od wszelkich wpływów i problemów, z którymi walczy wizja współczesna. Te pejzaże mogłyby być pokazane w Zachęcie Warszawskiej w roku 1911 i spotkałyby się z zasłużonym aplauzem szerokiej publiczności, jak to nastąpi zapewne i dziś po hipotetycznych pięćdziesięciu latach.

Anachronizm prac Arcta nie polega na jego oczywistym naturalizmie. Autor wstępu do katalogu pięciu artystów belgijskich na poprzedniej wystawie w tej samej galerii wykrzykuje z emfazą: „sztuka figuratywna umarła”. Otóż każdy kompetentny widz mógł stwierdzić, że te belgijskie „niefiguratywne” abstrakcje zalatują raczej trupem w porównaniu właśnie z pełnymi życia „figuratywnymi” obrazami np. Piotra Młeczki, pokazanymi w tejże galerii przed paru miesiącami⁶¹. Przepyszne rysunki Picassa sprzed trzech lat na temat „Artysta i Model” są nie tylko figuratywne, ale nawet naturalistyczne, nie przestając być *par excellence* współczesnymi i nawet awangardowymi.

Prace Dunbar Marshalla w tej samej galerii, mimo swej oczywistej zależności od wielu mistrzów współczesnych, a przede wszystkim od Picassa, mają czasem elementy oryginalne i nawet wykazują pewną wrażliwość malarską. Należy tu wymienić przede wszystkim obraz „Still Life with Cinne Reel” i „Large Metallic Landscape”.

„Centaur Gallery”, własność Jana Wieliczki, coraz energiczniej krzewi na Portobello wpływy wileńskie, bo wilnianinem jest jej sympatyczny i energiczny właściciel. Galeria ta pomyślana handlowo, rozwija się doskonale i dowodzi, że nie lada zaradność i dzielność leży tu u sedna rzeczy.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 1.08.1961

ZAHORSKA – KRYTYK SZTUKI

Znakomite, odkrywcze artykuły Stefania Zahorskiej o sztuce, ogłaszane w wileńskim „Południu”, w „Przeglądzie Warszawskim” i w „Wiadomościach Literackich”, były dla mnie rewelacjami w końcowych latach studiów akademickich i później, aż po wrzesień 1939⁶².

Jeżeli chodzi o charakterystykę tego czy innego plastyka czy też dzieła, być może istnieli u nas bardziej wnikliwi, bardziej fachowi krytycy – np. Tytus Czyżewski lub Jerzy Wolff. Jeżeli natomiast chodziło o ukazanie danego kierunku lub danej in-

⁶⁰ 19 lipca–12 sierpnia 1961, Grabowski Gallery, Londyn. Wspólna wystawa: Dunbar Marshall: Paintings oraz obrazy Eugeniusza Arcta. – J. Lis, *Eugeniusz Arct w Galerii Grabowskiego*, W 1961 nr 803 s. 4.

⁶¹ 29 marca–22 kwietnia 1961, Galeria Grabowskiego, Londyn. Wystawa prac malarskich Piotra Młeczki z lat 1958–1960. Pokazywane były również prace młodej angielskiej artystki – Ruth Ward. – (A.M.), *Wspomnienia malarskie Młeczki*, DPDŻ, 4.04.1961 s. 3 – tam reprodukcja obrazu Młeczki „Rocznica”.

⁶² Stefania Zahorska (1890–1961). „Wiadomości” 1961 nr 34(803) poświęcone były pamięci Stefania Zahorskiej. Dwie kolumny w 6-stronicowym numerze zajęły teksty: Tadeusz Nowakowski, „...aż po daleki wygnañczy grób”; Marii Danilewiczowej, *Nad książkami Zahorskiej*; Tymon Terlecki, *Intelekt i pasja*; Stanisław Frenkiel, *Po odejściu Zahorskiej*; Marian Bohusz-Szyszko, *Zahorska – krytyk sztuki*.

dywidualności na tle okresu dziejowego, nikt chyba w dwudziestoleciu międzywojennym, a i potem, nie dorównał u nas krytycznemu pióru Zahorskiej rozległością widnokręgów, wnikliwością i zdolnością syntezy.

Działalność krytyczna Zahorskiej obejmowała literaturę i jej zażębenia z nauką, w szczególności z antropologią i historią kultury, film — tutaj była w okresie przedwojennym naczelnym autorytetem — i sztuki plastyczne.

Taki szeroki zakres zainteresowań był uwarunkowany wszechstronnym wykształceniem. Studia akademickie w zakresie medycyny, chemii, psychologii, historii sztuki, zakończone doktoratem, znajomość prawie całej Europy Zachodniej i jej głównych języków — wszystko to połączone z niezwykle wrażliwością na zjawiska literackie oraz plastyczne, w szczególności na kolor, i pasja nieustannego dokształcania się przez czytanie — dało Zahorskiej gruntowne podstawy do kompetentnych sądów. Ale ona miała jeszcze pióro skrzące świetnym talentem eseistycznym i zasób gorącego, powiedziałbym — współczującego i sympatyzującego entuzjazmu dla każdego wysiłku twórczego, dla wszystkiego, co przeczy bezwładowi wewnętrznemu.

Wśród artykułów o plastyce, które Zahorska ogłaszała w „Wiadomościach”, można wyróżnić dwie grupy. Na pierwszą składają się artykuły omawiające bądź ogólne kierunki artystyczne (typowy tu artykuł *Barok — styl wspianiały*), bądź twórczość artystów współczesnych, którzy byli lub są prekursorami myśli plastycznej świata, jak Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Braque, Matisse, lub odznaczają się wyjątkową siłą ekspresji, jak np. Tamayo (*Picasso furioso, Tamayo tragiczny*).

Wszystkie artykuły tej grupy znamionuje oryginalność charakterystyki i niespodziewane ukazywanie powiązań, jakie łączą te dokonania z najogólniejszymi rozprawami człowieka ze światem.

Do drugiej grupy zaliczyć należy te wypowiedzi, które dotyczą artystów mniejszego kalibru i współczesnego pokolenia naszej sztuki na emigracji. Wyczuwa się tu często pewną kompromisowość, często wybitne łagodzenie osądów, a nawet zdawkowość charakterystyki. Braki te były wynikiem nie tylko łagodności i wyjątkowo dobrego serca Zahorskiej, dla której każda przykrość wyrządzona artyście była bolesna — ale i przekonania że każdy osąd ujemny może dać mniej korzyści rzeczowych skrytykowanemu niż wyrządzi szkody przez gaszenie radości twórczej. Ta postawa „współczująca” Zahorskiej wyrobiła się dopiero w ostatnich latach życia, po licznych doświadczeniach jej wczesnej działalności krytycznej, gdy nie szczędziła nawet bardzo ujemnych i ostrych sądów — i w wyniku stwierdzała często przytłumienie pasji twórczej, a nie jej pogłębienie. Do końca życia wspominała z pewnym żalem, że swoją krytyką komuś zaszkodziła.

Czy dałoby się podkreślić pewną zasadniczą ideę w myśli krytycznej Zahorskiej? Tak. Wierzyła ona, że każda wypowiedź w sztuce, nawet pozornie przypadkowa, jest symbolem bądź świadomych, bądź podświadomych treści w rozprawie twórcy z istnieniem. Ten „symbol” może być płytki i głęboki, banalny i rewelacyjny, ale występuje zawsze, gdy artysta czyni coś przez zestawienie i kształtowanie mas, kolorów, linii, akcentów, nawet przez wybór anegdoty tematycznej lub jej odrzucenie, niezależnie czy jest „figuracywny”, „przedstawiający” czy „abstrahujący”. Rzeczą krytyka i widza jest czytać, ujawniać symbol, rozumieć sens form, które z natury rzeczy są wyrazem treści wewnętrznej twórcy.

Taka właśnie postawa determinuje odrzucenie obiektywnego formalizmu w działaniu artystycznym — i konsekwentnym przeciwnikiem takiego formalizmu była Zahorska.

Jej samodzielna postawa metodologiczna da się scharakteryzować jako pozycja pośrednia między tendencjami współczesnego psychologizmu a tendencjami im przeciwstawnymi w fenomenologii współczesnej (u nas z Ingardenem na czele).

* * *

4 kwietnia b.r. w domu Zahorskiej słuchałem, jak z ogniem młodzieńczym, z wiarą w potrzebę materializacji tej myśli — mówiła o coraz bardziej krystalizującym się zamiarze napisania książki o symbolice elementów, znaków w sztukach plastycznych — coś na kształt próby zdemaskowania odwiecznego języka, którym plastycy przekazują swoją wewnętrzną treść.

W półtora dnia potem już nie żyła.

Zbiór artykułów i rozpraw Zahorskiej, który należy wydać teraz, będzie równoważnikiem zamierzonej przez nią książki o symbolice form plastycznych.

„Wiadomości” 1961 nr 34 (803)

WYSTAWY LONDYŃSKIE

Wystawa Maxa Ernsta w Tate narzuca potrzebę dość drastycznych stwierdzeń. Ernst cieszy się sławą światową jako jeden z filarów współczesnego surrealizmu. Zdobył wiele nagród międzynarodowych, wśród nich na Biennale, poważni krytycy sztuki poświęcają mu długie rozprawy. „Pozycja” prawie równa Salvadorowi Dali. Otóż cudzysłów w poprzednim zdaniu jest wyrazem mego zdecydowanego sceptycyzmu, a nawet negacji, w stosunku do autentyczności twórczej i Ernsta i nawet Dali. Jak to? — zapyta wielu zgorszonych czytelników... Miejsce w naczelnym muzeum świata, artykuły w encyklopediach, monografie i rozprawy wybitnych krytyków, wreszcie ogromne ceny obrazów płacone przez kolektorów; to wszystko ma być masowa omyłka? — Absurd!

A jednak — absurdy takie zdarzały się dawniej często i zdarzają się dziś nagminnie.

Oto przykłady z niedalekiej przeszłości: Arnold Böcklin i Puvis de Chavannes. Obaj cieszyli się sławą światową, obaj mieli naczelne miejsce w encyklopediach, za dzieła obydwóch płacono ogromne sumy — i nie ma nikogo wśród dzisiejszych poważnych historyków i krytyków sztuki, kto by wątpił, że sława i znaczenie tych malarzy były najzupełniej przejściowe, a ich osiągnięcia w plastyce nieistotne. Dlaczego? — bo istotne osiągnięcia w tej dziedzinie — i w malarstwie, i w rzeźbie — muszą się łączyć z treścią i pomysłami nie tylko anegdotyczno-literackimi, ale z odkryciami nowej formy plastycznej; np. nie może przetrwać w malarstwie żadne dokonanie, które jest poronieniem lub negacją koloru.

Surrealizm współczesny jest jedną z gałęzi wizji ogólnoludzkiej i ma poważnych przedstawicieli, jak na przykład Giorgio de Chirico, a nawet genialnych, jak Chagall, lub największy z plastyków dzisiejszych, Pablo Picasso, którego wszechstronna twórczość ma szereg pozycji typowych dla surrealizmu.

Max Ernst, mimo otarcia się o wpływy Szkoły Paryskiej i będący w wielu pracach nieudanym epigonem właśnie Picassa i Paula Klee, jest typowym Niemcem z okresu dekadencji smaku i wrażliwości plastycznej, jaka cechowała prawie całą wizję niemiecką przez wiek XIX i bodaj — po dziś dzień. Chorobliwa, zresztą duża wyobraźnia, dziwaczność pomysłów i zabawa w makabryczne łamigłówki w nieprawdo-

podobieństwie zestawionych przedmiotów, wszystko oddane z tępym niemieckim *sitzfleischem*, może znaleźć i znajduje rzesze adoratorów, którzy z równym zapalem mogą pochłaniać okropności w muzeum pani Tussaud, jak i należeć do grupy prze rafinowanych pięknoduchów, ślepych na kolor.

Miło mi, że przeciwstawieniu do tej szumnej a beztreściwej malarsko sensacji mogą zanotować tym razem w galeriach polskich – i w Drian i u Grabowskiego – poważne i ciekawe pozycje.

Wizja Williama Crozier w Drian należy do tych rzadkich wyjątków w mrowiu wysień abstrakcyjnych, które się zapamiętuje⁶³. Bo też Crozier nie gwałci zasadniczych praw obrazu. Operuje zdecydowanymi kontrastami mas barwnych, jego zestawienia są oryginalne, śmiałe i przyjemne, a rytmika całego obrazu szeroka i jednolita. Crozier jest Celtem, wychowankiem Akademii Sztuk Pięknych w Glasgow (w latach 1949–1953). Ma już poważny dorobek za sobą i przyszłość. Spośród malarzy szkockich, których porwał wichur abstrakcji (i których widziałem), wydaje mi się najciekawszy.

Wśród czterech Norwegów Galerii Grabowskiego⁶⁴ miłą niespodzianką sprawia Unni Lund. Skandynawia dała niewiele istotnych wkładów do plastyki europejskiej w czasach nowożytnych. Największe tutaj nazwisko, Edvard Munch, straciło dość dużo z glorii, która je otaczała w pierwszej dekadzie naszego wieku. Kraje północy europejskiej zdawały się tonąć w pewnym marazmie, jeśli chodzi o plastykę, w marazmie podobnym do tego, jaki ogarnął Niemcy po reformacji aż po dziś dzień. Wizję malarską tych krajów cechowała, z nielicznymi wyjątkami, we wspomnianym okresie pewna głuchota koloru, względnie jego nieznośna surowość. Otóż Unni Lund wykazuje autentyczną reakcję na kolor, płynąc dość dzielnie i nie tonąc w morzu dzisiejszej abstrakcji. Są duże widoki, że w tym płynięciu wyrobi on sobie autentyczny styl; są już na to dobre zapowiedzi.

Pozostali jego partnerzy: Finn Christiansen, Harold Peterson i Inger Sjolie są jeszcze dość twardzi w kolorze, ale również nie bez widoków na wyrobienie własnego oblicza. Te wartościowe pozycje w polskich galeriach tym bardziej przyjemnie jest mi podkreślić po tym, co oglądałem na ostatnich wystawach w czołowych przecież ośrodkach artystycznego Londynu: u braci Gimplów i w New London Gallery; zaiste przykłady dekadencji, upadku smaku i braku wszelkiej odpowiedzialności artystycznej trudne do pobicia.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 9.10.1961

⁶³ Październik–listopad 1961, Drian Gallery, Londyn. Wystawa młodego angielskiego malarza Croziera. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Crozier maluje abstrakcyjne obrazy na temat romantycznie pojętego pejzażu. W pierwszej chwili obrazy te wyglądają bezprzedmiotowo, ale po uważnym przyjrzeniu się zaczynamy odkrywać w nich jakieś łany, skały, urwiska, obłoki i połamane pnie drzew. W ostatnich obrazach te elementy znaczeniowe są już bardzo przetransponowane i ze względu na przewagę intensywnych czerwieni nie wywołują już wrażenia natury, tylko jakichś dramatycznych powikłań, w których – jak po tektonicznej katastrofie – widzimy rzeki rozpalonej lawy i czarne słońca w oparach eksplozji”, – M. Żuławski, „Mark Rothko, Crozier, Avray Wilson, Anthony Whishaw, Augustus John”, mps, b.r., k. 2-3, AE, Kolekcja M. Żuławski.

⁶⁴ 11 września–7 października 1961, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa „Four Norwegian Painters”, prezentująca prace malarzy: Finn Christensen, Unni Lund, Harold Peterson, Inger Sjolie. – 4 – *Four Norwegian Painters, September 11th–October 7th*, [katalog wystawy], London: Grabowski Gallery, 1961.

WYSTAWY LONDYŃSKIE

Trzydzieści lat marzyłem, aby zobaczyć, znanego mi tylko z reprodukcji, „Chłopca w Czerwonej Kamizelce” Cézanne’a. Kolekcja Bührle z Zurichu, w skład której ten obraz wchodzi, można (i należy!) oglądać teraz w National Gallery.

Trudno spotkać bardziej pouczający zbiór malarskich arcydzieł. Mistrzowie francuscy z XIX wieku, którzy położyli fundamenty pod całą wizję dzisiejszą, są reprezentowani tutaj prawie wszyscy. Dwa obrazy Corota (szczególnie „Dziewczyna Czytająca”), pejzaż i portret Courbета, rewelacyjny w swojej doskonałości Ingres (portret pana Devillersa) – jedno z najświetniejszych dzieł tego mistrza, jakie zdarzyło mi się widzieć, cztery małe obrazy Delacroix, wśród nich doskonały szkic olejny „Barki Dantego” z Luwru, dziewięć Cézanne’ów ze wspomnianym arcydziełem, które by same wystarczyły, aby uczynić ten pokaz wielkim wydarzeniem, Van Gogh, reprezentowany na ogół gorzej przez osiem obrazów, ale ze słynnym „Siewcą”, dwa tęgie Gauguiny, z plejady wczesnych impresjonistów Manet i Monet w serii dzieł z różnych okresów, Sisley, Pissarro, Degas i Renoir, Toulouse Lautrec i Signac (z naczelnym może jego obrazem – „Modniarki”); są i dwa wczesne doskonałe Bonnardy, Vuillard, Odilon Redon, Utrillo, Derain, Marquet Vlammnick, Rouault, nawet po jednym Picasso i Braque’u... Co za uczta!

Gdy się patrzy na dwa, chyba tutaj kluczowe, obrazy – na portret Ingesa, na „Chłopca w Czerwonej Kamizelce” Cézanne’a, przychodzi na myśl kontrowersja ich malarskiego credo. – „Gdy obraz jest dobrze narysowany – już przez to samo jest dobrze namalowany” – mówi zjadły wielbiciel „formy” Ingres! „Gdy kolor jest u szczytu – forma jest u szczytu” – mówi Cézanne. Sprzeczność! Godzi ją niewątpliwa teza: „forma” i kolor w obrazie są organiczną, nierozzerwalną jednością.

W galerii Grabowskiego wystawia Zenon Kanonowicz⁶⁵. Stoczyłem prawdziwą bitwę ze sobą o właściwą tutaj drogę reakcji – i alternatywa przemilczenia, i alternatywa bezwzględnej krytyki wydały się nie do przyjęcia. I pozostaje mi tylko list otwarty.

„Mój kochany Zenonie! Ostatni raz widzieliśmy się dwadzieścia dwa lata temu na mojej wystawie w Ipsie. Pamiętam wtedy twoje serdeczne słowa i tak bardzo cenną dla mnie przychylną twoją opinię. W ciągu tych wielu lat, które nas dzielą, śledząc pilnie prasę krajową, widziałem często reprodukcje twoich prac, słyszałem kompetentne a pochlebne opinie o tobie – cieszyłem się gorąco twoją piękną drogą w Sztuce, której tak jesteś oddany i wspominałem ze wzruszeniem nasze dawne koleżeńskie lata akademickie, które już wtedy determinowały Ciebie w mojej opinii na tęgiego, szczerego malarza.

Otóż uważam dobór twoich prac na londyńskiej wystawie za zupełnie poroniony. Krótko: nie ma ani jednej pracy, która by pokazywała twoją istotną klasę. Ta wystawa cię po prostu krzywdzi. Dlatego też nie będę wyszukiwał dodatnich cech, które zawsze można znaleźć na obrazach artysty twojej siły. Takie wyszukiwanie cech dodatnich ze wstydliwym ukrywaniem oczywistych poronień nie byłoby godne ani ciebie, ani mnie. Nie wiem, jakie czynniki sprawiły, że te właśnie prace przysłano tu do Londynu. Czy jest to złośliwość nieznanych pseudoprzyjaciół (i tak bywało), czy

⁶⁵ 10 października–4 listopada 1961, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa malarza z Polski – Zenona Kanonowicza (Kanon). – (n), *Polskie życie kulturalne*, OB 1961 nr 43 s. 12.

jest to twój subiektywny błąd; – artyści, często bardzo wybitni, w pewnym nastroju bywają w stosunku do swoich prac bezkrytyczni.

Czekamy na twoją prawdziwą wystawę w Londynie, może w tej samej galerii, która pokaże istotny dorobek wybitnego malarza polskiego, Zenona Kanonowicza. Przepraszam cię, Zenonie, za tę wypowiedź, może bolesną, może błędną – ale na pewno szczerą i będącą wyrazem i mego prawdziwego szacunku, i mojej prawdziwej przyjaźni dla ciebie jako dla człowieka i artysty”.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 14.11.1961

DOROCZNA WYSTAWA ZRZESZENIA PLASTYKÓW POLSKICH W WIELKIEJ BRYTANII W GALERII GRABOWSKIEGO W LONDYNIE (8 XI–31 XII 1961)

Wystawa ta w Galerii Grabowskiego nie jest, jak już pisałem w „Tygodniku Polskim”, reprezentacją całego malarstwa naszego w Anglii, a nawet w Londynie⁶⁶. Wielu polskich artystów, i to wybitnych, albo do Zrzeszenia nie należą, albo prac swoich na ten pokaz nie nadesłało. Mimo to wspomniana wystawa jest imprezą poważną i posiadającą tę zaletę, że należy do stałego ciągu pokazów Sztuki polskiej na emigracji.

Za naczelną pozycję uważam tutaj trzy obrazy Mariana Kruszyńskiego-Kościałkowskiego. Rozwój tego artysty obserwuję od czasów „rzymskich” – to jest szesnaście lat. Kościałkowski od razu uderzył mnie ogromną inwencją swojej formy rysunkowej (a robił setki rysunków o najróżnorodniejszej tematyce). Co do jego malarstwa miewałem szereg zastrzeżeń w różnych fazach rozwojowych artysty. Pięćsześć lat temu robił on pastele o typie figuratywnego ekspresjonizmu zahaczającego o surrealizm. Były to prace wprost porywające inwencją, ostrością wizji, wyjątkowym bogactwem i wytwornością kolorytu. Przez pewien dziwaczny upór, tak często występujący u wybitnych twórców, Kościałkowski nie doceniał własnych prac z tego okresu (jeden z tych nieporównanych pastelów można oglądać w pracowni graficznej Zygmunta Kowalewskiego).

Po tym świetnym cyklu pastelowym wydawało mi się, kolor Mariana stał się bardziej surowy; i dopiero w olejach ostatnich lat jego styl malarski zwiastuje pełną dojrzałość. W myśl wielkiej tradycji malarstwa europejskiego, Kościałkowski szuka wyrazu dla przestrzeni trójwymiarowej; przedmioty jego świata, mimo swego realizmu, są po malarsku konkretne, ich miejsce w przestrzeni obrazu jest ściśle określone. Cechą wszystkich obrazów Mariana z ostatniego okresu jest właśnie ta pełna odpowiedzialność dotknięcia malarskiego, brak zupełny przypadkowości, która staje się prawdziwą zarzą manierystów współczesnych. Spośród trzech, wyrównanych tu na ogół prac malarza, wyróżnić chcę „Kompozycję nr 17”, odznaczającą się wy-

⁶⁶ 8 listopada-30/31 grudnia 1961, Grabowski Gallery, Londyn. Doroczna wystawa Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (APA) pt. „Tension and Contrast”, na której pokazano 39 prac, 18 artystów. Jury złożone z pięciu członków zarządu Związku (Janina Baranowska, Stanisław Frenkiel, Marek Łaczyński, Tadeusz Znicz-Muszyński i Aleksander Werner) dopuściło nie więcej niż trzy prace jednego artysty. Wystawie towarzyszył folder z reprodukcjami prac i wstępem Paula Scotta. – *Exhibition Tension and Contrast, 8 November – 30 December 1961*. [folder] London : Grabowski Gallery, 1961, [4] pp.

jątkowym spokojem przemyślanej rozprawy z gamą tonów ugrowych, kontrastowanych wytwornymi niespodziankami, rozrzuconymi jak tajemnicze oazy w krainie gorących piasków.

Znakomity grafik, Aleksander Werner, *i w malarstwie* uciekł od figuratywnej ekspresji do abstrakcji. Czy dobrze zrobił? — Nie ma oczywiście na to odpowiedzi. Artysta wsłuchuje się w głos epoki i dostraja go do własnego „ja”. Ale czasem głos ten przekrzykuje w duszy artysty jego głos własny. W silnej pracy Wenera „Kompozycję 1960” (nr 37) ekspresja, typowa jak się zdaje dla tego plastyka, mówi pełnym głosem; pozostałe dwie prace, mimo ich wybitnej wrażliwości kolorystycznej, wydają się zbyt formalne, każą posądzać, że artysta nie chce tu mówić o najistotniejszej treści swej osobowości. Jeżeli chodzi o budowę obrazu, o rytm, o wyrafinowany smak powierzchni, o subtelności elementów barwnych, wreszcie o jedność stylową obrazu — Werner jest w pełni dojrzały.

Barwne drzeworyty Tadeusza Beutlicha mówią również o całkowicie opanowanej dyscyplinie twórczej. Głoszą też styl w pełni wyrobiony. Jest to współczesny ekspresjonizm, w pełni zadający kłam uprzedzeniu zakorzenionemu na tej wyspie, że „ekspresjonizm” to rozwichrzenie formalne. Realizacja trzech tematów Beutlicha, „Owada”, „Pejzażu” i „Młodego Ptaka” — stwierdza jak można być współczesnym będąc „figuratywnym”.

W dwóch pracach Turkiewicza jest aż przerost znakomitego rzemiosła. W jego „spajach” (termin zaproponowany przeze mnie zamiast *collage'u*) jest skok w trzeci wymiar, w płaskorzeźbę polichromowaną. Treść malarską ratuje tu wyjątkowa wrażliwość kolorystyczna. Ze zdumieniem natomiast wykryłem obraz Turkiewicza w składziku galerii, wśród obrazów odrzuconych przez Komisję kwalifikacyjną, co wygląda na żart złośliwy. Ten obraz byłby wśród czołowych na tej wystawie. Tendencja Turkiewicza idzie po linii, znanej w wizji współczesnej, aby robić z obrazu przedmiot estetyczny, niezależny od wszelkiej treści przedstawieniowej zewnętrznej (to znaczy obraz sam ma być tą treścią!).

Jeżeli chodzi o kult obrazu jako przedmiotu samego w sobie, „dalej” od Turkiewicza idzie Marek Łączyński; napisałem, że jego twórczość jest na pograniczu malarstwa i grafiki, ale to źle powiedziane; Łączyński jest więc na pograniczu jubilerstwa. Jest przy tym chłodny i elegancki, a nie słyszał, co to jest gra żywych dopełnień barwnych, co znowu tak dobrze wie Turkiewicz.

Wizja Stanisława Frenkla jest na pograniczu abstrakcji. Operuje on dużymi płacami mas barwnych rozrzuconymi rytmicznie po płaszczyźnie płótna i budującymi nastroj temat. Gama obrazów Frenkla jest zawsze logicznie zdecydowana, ale wydaje mi się, że jej siła malarska może być zwiększona przez ostrzejsze różniczkowanie mas barwnych jednego typu, np. mas białych w interesującym obrazie pt. „Port i Skały”.

Tadeusz Znicz-Muszyński stworzył świat form abstrakcyjnych, przypominających współczesne metropolie przemysłowe, najeżone kratownicami, wiszącymi mostami — świat stali i żelbetonu, przez który prześwieca przyroda. Położenie nacisku na jakość zestawień barwnych nie zdemontowałoby tych konstrukcji, podnosząc ogromnie ich wartość malarską.

Janina Baranowska jest doskonałe rozwijającą się młodą malarką i należy podkreślić fakt, że już potrafiła wytworzyć swoją odrębną wizję pod hasłem jeszcze awangardowym — wizję abstrakcyjną. Taka wczesna determinacja stylu, właśnie u natur tak zdolnych jak Baranowska, jest zawsze połączona z niebezpieczeństwem klęski naszej epoki: manieryzmu w sztuce. Dlatego niepokoi mnie pewna powierzchowność w zestawieniach barwnych, którą zanotowałem u tej artystki w pracach

ostatnio pokazanych. Ale to tylko ostrzeżenie w stosunku do kogoś, o kim wiemy, że go stać na dużo.

Kazimierza Dźwiga uważam za jednego z najsubtelniejszych kolorystów wśród młodszego pokolenia malarzy na emigracji. I wydaje mi się, że ten wytworny artysta rezygnuje teraz z głębszych rozpraw malarskich na rzecz smacznej dekoracyjności – największego niebezpieczeństwa w wypowiedzi abstrakcyjnej.

Sofistykujący i mdły manieryzm dwóch prac Halimy Nałęczowej na pewno nie leży w jej wspaniale dynamicznej naturze. Właśnie Halima ma wszystkie dane, aby być znakomitą dekoratorką i im prędzej pozbędzie się maniery, która nie ma nic wspólnego z jej autentycznym talentem, tym bardziej ucieszy tym wszystkich, którzy jak ja, ten talent tak bardzo cenią.

Halina Sukiennicka wystawia tylko jedną pracę. Jest to obraz zwarty rytmicznie i mający ciekawe opozycje barwne – pełna abstrakcja. Otóż wydaje mi się, że ekspresjonizm figuratywny, a nie czysta abstrakcja, lepiej odpowiada strukturze malarskiej tej artystki. Najmocniejsze jej prace zawsze wiążą się z ostrymi deformacjami oczywistych impulsów z natury.

Józef Piwowar jest najsilniejszy, gdy malując z natury, ugina formy pod działaniem koloru, który widzi wrażliwie i oryginalnie. Prace, które tu oglądamy, nie odpowiadają istotnym możliwościom tego malarza, chociaż nie są pozbawione sensu widzenia w kolorze.

Helenie Wawrzkiwiczowej wystawiono tylko jeden obraz. Nie jest on tak silny, jak pokazany na poprzedniej wystawie Związku, który należał do najlepszych pozycji. Wydaje się, że Wawrzkiwiczowa jest tu zanadto pod wpływem wizji Ruszkowskiego. Tymczasem tę zdolną i silną wolą twórczą obdarzoną malarkę stać na zupełnie własną wypowiedź.

Tadeusz Wąs wystawił trzy swoje sadzoryty; zaimek „swoje” ma tu wydźwięk istotny. – Sadzoryt jest techniką wynalezioną przez Wąsa i o jego realizacjach w tej technice pisałem już obszernie dwa lata temu. Należy podziwiać wolę artysty, który, siedząc od lat na dalekiej prowincji, potrafił wypracować własną technikę i własny styl. Ciekawy obraz Wąsa, wysłany pocztą na wystawę, został tak uszkodzony, że nie można bo było pokazać.

Dwa obrazy Romana Blacka (Błachowskiego) wybrano fatalnie i myślę, że ten wybór go po prostu krzywdzi. Pisałem już w innej mojej recenzji z tej wystawy, że kilka lat temu widziałem prace tego malarza nadające się do poważnej krytyki.

Magdalena Sawicka niepotrzebnie rezygnuje z koloru w swoich dwóch obrazach, które przez to nie należą ani do malarstwa, ani do rysunku. A przecież wiem, że ta malarka umie widzieć kolor. To zły wpływ szkoły angielskiej.

Danuta Głuchowska zadebiutowała zupełnie wrażliwym, przyjemnym małym obrazem (zwracam uwagę, że w języku malarzy termin „przyjemne”, podobnie jak i „wrażliwe”, nie jest tylko zdawkowym słowem, To terminy konkretne i pozytywne!).

Tadeusz Zieliński jedną tylko pracą reprezentuje rzeźbę polską na emigracji. „Głowa Chrystusa”, mimo walorów ekspresyjnych, nie daje należytego pojęcia o wartościowej i szczerzej sztuce Zielińskiego.

Podkreślam, że kolejność, w jakiej omawiałem poszczególne indywidualności na tej wystawie, za wyjątkiem pozycji pierwszej, nie ma nic wspólnego z moim przekonaniem o różnicy poziomów, jaka zachodzi między wypowiedzią poszczególnych artystów.

„Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” 1961 nr 11-12 (138-139)

W GALERIACH LONDYŃSKICH

W British Museum jest na wykończeniu (już dostępna dla publiczności) jedna z najświetniejszych sal, jakie zdarzyło mi się widzieć. Ten zaiste monumentalny lokal jest przeznaczony dla tak zwanych „Marmurów Elgina” – bezcennych posągów i fryzów z Partenonu, tryumfu architektury i rzeźby greckiej z „wieku Peryklesa” (IV wiek przed Chrystusem). Marmury te, należące do największych arcydzieł sztuki ogólnoludzkiej, zostały przywiezione do Anglii na początku XIX wieku przez lorda Elgina (stąd ich popularna nazwa), ówczesnego ambasadora Wielkiej Brytanii w Turcji. Lord Elgin zakupił te rzeźby od rządu tureckiego z własnych funduszy, a czyniąc to, uratował nieporównane skarby sztuki, będące dziedzictwem całej ludzkości, od niechybnego zniszczenia; były bowiem one w stanie niewiarygodnej poniewierki w tamtych czasach, a odpowiedniki dzisiejszych *Teddy-boy’ów* strzelali z proc do dzieł Fidasza i jego uczniów. Może by chcieli pamiętać o tych faktach różni pięknoduchowie, którzy oskarżają Elgina, a ogólniej Anglię, o „rabunek” skarbów greckich. W sporze, który się teraz toczy między Anglią a Grecją o zwrot macierzy dziedzictwa helleńskiego, trzeba niewątpliwie uwzględnić fakt, że w Muzeum Brytyjskim te skarby – należące do całej ludzkości – są bardziej, szerzej jej dostępne i nie mniej służą chwale Grecji tutaj, w środowisku badań międzynarodowych, niż w Atenach, do których tylko nieliczni mogą dotrzeć.

Podziwiając te wspaniałą salę, która może być chlubą myśli architektonicznej w każdym kraju, i przechodząc potem do zbiorów monumentalnej rzeźby Egipskiej, ze zdumieniem stwierdzamy, że w tym samym gmachu, ba – po prostu za progiem, może być popełnione takie barbarzyństwo smaku jak umieszczenie wśród autentycznych arcydzieł kolosalnych rozmiarów kopii gipsowej, rozbijającej cały charakter sali... Istotnie – Anglia jest krajem paradoksalnych kontrastów!

Dwa wydarzenia w polskiej płaszczyźnie artystycznej należy podkreślić: wystawy malarskie Olgi Karczewskiej w New Vision Gallery⁶⁷ i Janiny Baranowskiej w Galerii Grabowskiego⁶⁸.

Olga Karczewska zrobiła mi radosną niespodziankę. Zawsze wierzyłem w jej poważny talent, ale wydawało mi się, że w ciągu kilku lat ostatnich szła ona po drodze pewnej łatwizny manierycznej. Otóż ta wystawa dowodzi czegoś wręcz przeciwnego. Niewątpliwa wrażliwość kolorystyczna malarki wróciła w pełni do głosu.

⁶⁷ Początek lutego 1962, New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, Londyn.

Wystawa malarstwa dwóch malarek: Nancy Wyne-Jones i Olgi Karczewskiej. Obrazy Karczewskiej „mają jednak swój własny wyraz, co w zakresie abstraktów nie zawsze udaje się uzyskać. Pokazana kolekcja została tak dobrana, że właściwie każde płótno utrzymane było w odmiennej tonacji. Przewijały się przez poszczególne obrazy pewne formy i ujęcia, które zdawałoby się jeszcze blisko nawiązują do form przedmiotowych. Niemniej twórczość jej budzi słuszne zainteresowanie, któremu dano wyraz na otwarciu, podczas którego przewinęło się wiele osób z polskiego i angielskiego świata artystycznego”, – zob.: (n), *Polskie życie kulturalne*, OB-S, 1962 nr 7 s. 6.

⁶⁸ 1-24 lutego 1962, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa 32 obrazów olejnych i 10 kompozycji wypalanych na kaflach ceramicznych Janiny Baranowskiej. Wszystkie prace powstały w 1961 r. Katalog przygotowała Jasia Reichardt: „Może się wydać dziwne, że takie śmiałe, bez zahamowań, czasem nawet płomienne abstrakty, jak Baranowskiej, mogły być zbudowane na cienkiej nitce romantyzmu i uczucia. Właśnie w ramach tej pozornej sprzeczności artystce udaje się wypowiedzieć coś bardzo osobistego i irracjonalnego...”, – zob.: (A.M.), *Wystawa Janiny Baranowskiej*, DPDŻ, 13.02.1962 s. 3 – tam foto J. Baranowskiej na wystawie.

W pracach tu pokazanych nie ma żadnej maniery i w większości wypadków brak łatwizn. Wszystkie prace cechuje szczerzy wysiłek nowego osiągnięcia, bez powtarzań znalezionych *trick'ów*, co jest prawdziwą zarazą mnóstwa usiłowań w wizji dzisiejszej. Jest to wystawa ciekawa i wartościowa – serdeczne gratulacje artystce.

Pokaz Janiny Baranowskiej imponuje rozmachem. Ponad trzydzieści dużych olejów i dziewięć ściennych majolik, wszystko z jednego roku, to owoce ogromnej energii twórczej autentycznego talentu. Baranowską niesie fala abstrakcji nowoczesnej i ulega ona ogólnemu niebezpieczeństwu tej drogi – dekoracyjności. Niebezpieczeństwu? – Tak bo Sztuka nie służy jedynie celom dekoracyjnym, ale daje wyraz całej rozpiętości rozprawy człowieka ze światem zewnętrznym i wewnętrznym. Natomiast bitwa o wyraz dekoracyjny jest jednym z autentycznych zmagają wszystkich gałęzi plastyki i tę bitwę toczy nasza malarka zwycięsko. Zupełnie piękne są majoliki Baranowskiej – wszystkie. Ale np. nr 5, zbudowana na odcieniach czerni, jest wyjątkowo wytworna. I tutaj należy się rzetelna gratulacja z wyrazami wiary w ciągle pogłębianie wizji. A Janina Baranowska ma dość czasu przed sobą.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 19.02.1962

PLASTYCY POLSCY NA WYSTAWACH...

Mowa tu przede wszystkim o tych malarzach naszych, którzy teraz właśnie wystawiają w Londynie, którzy mają już „pozycję” na terenie angielskim i wszyscy należą do pokolenia, które po wojnie dopiero zaczęło wypracowywać swoje twórcze oblicze.

Do nich należą i Stanisław Frenkiel i Marek Łączyński, pokazujący swe prace w Galerii Grabowskiego po Janinie Baranowskiej⁶⁹. Te trzy nazwiska zestawiam celowo, bo równocześnie prawie znalazły one wydzźwięk wyraźny w polskich dokonaniach malarskich, w tym samym artystycznym pokoleniu, w ostatnich trzech latach.

Na tej już drugiej swojej wystawie zbiorowej w tej samej galerii – Stanisław Frenkiel przesuwa się wyraźnie jeszcze bardziej w stronę abstrakcji, zachowując rytmikę szerokich mas barwnych rozrzuconych swobodnie na powierzchni obrazu

⁶⁹ 28 lutego–24 marca 1962, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Dwie równoległe wystawy malarstwa Marka Łączyńskiego i Stanisława Frenkla z osobnymi katalogami. Frenkiel pokazał 20 obrazów olejnych z lat 1961–1962. Ze wstępu Vincenta Marteau w katalogu Frenkla: „Although this art may appear non-representational, no image is wholly abstracted from visual reality, reflecting only its intuitive stigmata at the sensory accuracy. The meaning of these images is deliberately indetermined, the titles being mere hints suggesting a point of departue to the creative imagination of the spectator”. Z recenzji: „W Galerii Grabowskiego otwarto dwie równoległe wystawy; Stanisława Frenkla i Marka Łączyńskiego. Obydwaj znani są ze swoich dwóch poprzednich wystaw w Londynie i za granicą. Niedawno wystawiali wraz z Baranowską w Buenos Aires i w Polsce, gdzie prace ich wywołały żywą reakcję krytyków. Jerzy Madejski w ‘Życiu Literackim’ nazwał ich ‘londyńczykami polskiego pochodzenia’. Frenkiel i Łączyński reprezentują w plastyce skrajny ekspresjonizm o odcieniu lirycznym, który w ostatnich czasach przeważa w malarstwie polskim w Anglii”. Recenzje z wystawy zamieściła prasa brytyjska, – zob.: Frenkiel. *Exhibition of Paintings, February 28 – March 24 1962*. Grabowski Gallery. London 1962, [12] p.; (A.M.), Frenkiel i Łączyński w Galerii Grabowskiego, DPDŻ, 6.03.1962 s. 3 – tam foto obu artystów z wystawy; G. Willis, *Review*, Art News & Reviews, 1962 March; The Studio 1962, May, 163/829; N. Wallis, *Review*, Observer Weekend Review, 2–4 March 1962.

i sugerujących pewien porządek przestrzenny. Idzie on tutaj po linii zbliżonej do szeregu abstrakcjonistów angielskich, ale wyróżnia się od nich korzystnie dbałością o kolor, co szczególnie zaznacza się na ostatniej wystawie.

Marek Łączyński poszedł w odwrotnym kierunku w stosunku do Frenkla — ku większej figuratywności. Obraz jego „Ukrzyżowanie” ujawnia zupełnie nowe, wprost niespodziewane, możliwości artysty. Jest to praca dojrzała, pełna dużej ekspresji, szlachetna w uogólnionej, a przecież wyraźnej formie, subtelna a mocna w kolorze. Myślę, że należy ta praca do najpoważniejszych dokonań, jakie spotkałem w tym pokoleniu malarskim. Inne prace tego malarza również wykazują poważne pogłębienie w rozprawie z kolorem.

Wszyscy ci trzej artyści — tj. omówieni dwaj i Baranowska — zupełnie wyraźnie górują wycuciem koloru (a więc decydującym elementem malarstwa) nad malarzami należącymi do ich pokolenia, którzy wystawiają obecnie w Londynie. Zestawienie z ich poważnym malarstwem takiego Friso ten Holta w New London Gallery, którego znany krytyk, John Berger, posądza o genialność (z przyczyn dla mnie całkowicie tajemniczych) — wygląda dla tego holenderskiego malarza wprost żałośnie.

W „Centaur Gallery”, na Portobello, którą prowadzi z nadzwyczajną energią jej właściciel, wilnianin, Jan Wieliczko, ma miejsce obecnie wystawa młodego artysty — Andrzeja Kuhna⁷⁰. Jest to malarz, który potrafi już sobie wyrobić zdecydowane oblicze, jeszcze surowe, ale wykazujące bezkompromisową śmiałość w operowaniu najbardziej prymitywnymi formami, składającymi się tym razem na cykl religijny (Kuhn już ma drugą zbiorową wystawę w tej galerii, przedtem wystawiał w Woodstock Gallery). Ambitny — w najlepszym tego słowa znaczeniu — pracowity i oryginalny Kuhn już znalazł dość duże grono odbiorców angielskich. Czas, aby tym obiecującym artystą polskim zainteresowali się czynnie i rodacy.

Dziękuję Profesorowi Wieniewskiemu za zwrócenie mi uwagi na istotnie karygodne przeoczenie wprost prowokującego błędu w jednym z poprzednich moich artykułów: uczeń w czwartej gimnazjalnej wie (a przynajmniej powinien wiedzieć), że wielki wiek Peryklesa jest V wiekiem przed Chrystusem, że Perykles urodził się w roku Maratonu (490 p.n.e.), a od siebie przypomnijmy — dla przeproszenia Czytelników — że Partenon powstał w latach 447–438 (ostatecznie był wykończony w roku 432 p.n.e.)

Jestem tak wielkim dłużnikiem prof. Wieniewskiego za prawie codzienną ucztę, którą dostaję przez odczytywanie strof jego wspaniałego przekładu *Iliady*, że aż czuję się skrępowany, nie zgadzając się z nim co do problemu zwrócenia Marmurów Elgina Grecji dzisiejszej.

Gdyby Muzeum Brytyjskie zgodziło się na taki zwrot — Luwr musiałby chyba zwrócić Grecji Nikę Zwycięską i Venus z Milo; w ogóle wszystkie skarby sztuki helleńskiej z muzeów całego świata winny by w konsekwencji wrócić do macierzy.

⁷⁰ Marzec 1962, Centaur Gallery, Portobello, Londyn. Wystawa indywidualna malarstwa, druga w tej galerii, Andrzeja Kuhna, zorganizowana przez Jana Wieliczko. Równocześnie, w marcu, w Stable Theatre, Hastings, staraniem Centaur Gallery Jana Wieliczki, zorganizowana została pierwsza w Wielkiej Brytanii wystawa prac polskich grafików. Wystawę otworzył Jan Wieliczko. Wzięli w niej udział: Ryszard Demel-Bieta, Antoni Dobrowolski, Józef Herman, Halina Korn, Andrzej Kuhn, Zdzisław Ruszkowski, Aleksander Werner, Jan Wieliczko, Marek Żuławski oraz Jennifer Dickson i Mary Dobson. Sprzedano prace Ruszkowskiego i Kuhna. — J.J.S., *Wystawa grafików w Hastings*, DPDŻ, 9.03.1962 s. 3.

Egipt, Persja i Meksyk miałyby nie mniejsze prawo do rewindykacji swych narodowych skarbów, rozsianych po całym świecie!

Należy wątpić, aby taki pęd rewindykacyjny, podszyty pretensjami nacjonalistycznymi, gdyby nawet dał się zrealizować, wyszedł na korzyść nauki i kultury ogólnoludzkiej.

Myślę, że skarby sztuki, zgromadzone w łatwo dostępnych centralnych muzeach świata – powinny tam pozostać.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 19.03.1962

U GRABOWSKIEGO I GDZIE INDIEM

Wystawa dziewięciu polskich malarzy awangardy w Galerii Grabowskiego w Londynie zmusza człowieka mego pokolenia, który całe życie rozprawiał się z zagadnieniami plastyki, do głębszych i trudnych rozważań⁷¹.

Z wyjątkiem weterana Henryka Stażewskiego, któremu za dwa lata na zegarze życia wydzwoni siedemdziesiątka, wszyscy wystawcy biją młodością naszych najwybitniejszych emigracyjnych beniaminków malarskich, a Kałucki, Wroński, Tarabula, Danuta i Witold Urbanowiczowie niedawno pożegnali się z dwudziestym rokiem życia. Śliwińskiego pamiętamy z jednej z wystaw w tej samej galerii, a Lebenstein jest znany z tryumfów w Paryżu i w Ameryce.

Wszyscy wystawcy, oprócz Śliwińskiego, zresztą najmniej ciekawego, wypowiadają się w pełnej abstrakcji, a u Lebensteina są echa figuratywne.

Wprost uderza asceza tych poszukiwań, przede wszystkim asceza koloru. Czernie, szarości, brązy – biją Anglików malarskim *understatementem* – ale myślę, że biją ich niewątpliwą wrażliwością. W porównaniu z tą iście mniszą ascezą barwy – nasi „młodzi” (okolica czterdziestki) malarze emigracyjni wyglądają jak wcielenie wigoru i pasji.

Stażewski – to polski Pasmor. To samo lubowanie się w wyszukiwaniu balansu kreślonych i naklejanych linii i pasków, słupków i prostokątów – pasja gramatyki wizualnej, analizy elementarnych układów plastycznych, które cieszą lub pro-

⁷¹ 25 kwietnia–19 maja 1962, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa dziewięciu malarzy awangardowych z Polski. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC:

„Pierwszą rzeczą, jaka uderza zwiedzającego tę wystawę, jest fakt, że polscy malarze interesują się tymi samymi problemami co ich koledzy na Zachodzie i w niczym im nie ustępują. Pionier polskiego abstrakcjonizmu geometrycznego, Henryk Stażewski, atakuje identyczne zagadnienia co Victor Pasmor w Anglii i – jako grubo od niego starszy – zaczął to robić o wiele wcześniej. Jego wypukłe konstrukcje cechuje doskonała równowaga i wielka inwencja. Młodzi krakowscy malarze, Jerzy Kałucki, Jerzy Wroński, Janusz Tarabula oraz Danuta i Witold Urbanowicz koncentrują się z powodzeniem na płaskich półgeometrycznych formach, stosując często technikę „kolażu” i żłobienia powierzchni obrazu i osiągając na tej drodze wyszukane efekty estetyczne, a Leon Śliwiński pokazuje interesującą grafikę. Na wystawie widzimy również obrazy Dominika i Lebensteina, którzy zdobyli sobie już wielkie uznanie w Paryżu i oscylują na granicy abstrakcji i reprezentacji natury. Obaj ci malarze na swój sposób wykazują intensywnie indywidualne pojmowanie formy i poważne zalety malarskie, znane dobrze miłośnikom sztuki w Polsce”. – (A.), *Konstrukcje i abstrakty z Polski*, DPDŻ, 7.05.1962 s. 3. – tam foto z wystawy; M. Żuławski, „Küchenmeister, Dubuffet, Karel Appel, Kenneth Armitage, Artists from Poland”, mps, b.r., k. 5, AE, Kolekcja M. Żuławski.

wokują wzrok, a raczej „widzenie”. Postawa najbliższa ciągotom „suprematystów” z Malewiczem na czele, a więc sięgająca pięćdziesiątki; bliski jej i był Mondrian, a istnieje mnóstwo epigonów tego konstruktywizmu elementarnych form geometrycznych.

Czy da się scharakteryzować w kilku zdaniach ta nasza przednia straż malarska? Hasłem jej jest: nic nie przedstawiać, nawet nic nie interpretować, co jest w naturze, być suwerennym wytwórcą przedmiotów, powiedzmy obrazów, które napelniają wzniosłą krainę sztuki, niedostępną dla zwykłych śmiertelników i nawiedzaną jedynie przez wytrawnych znawców i doskonałych snobów.

Czytelnik zapewne posądza mnie o dostateczną zarozumiałość, abym zaliczał siebie do pierwszych (do znawców) i może być ciekawy, jakie na mnie ta twórczość wywiera wrażenie. Patrząc na te przedmioty z chłonną przyjemnością. Są zrobione rzetelnie i nawet wrażliwie, są estetyczne. Poczucie logiki faktury, to jest sposobu położenia farby i urozmaicania jej innymi materiałami (kolaże, w mojej terminologii „spaje”) – bez zarzutu. Poczucie zestawień barwnych, w tych gamach najbardziej zredukowanych i niskich, zupełnie zrównoważone. Inwencja twórcza? Widziałem zbyt wiele podobnych realizacji w sztuce zachodniej w ciągu lat pięćdziesięciu, aby ją podziwiać.

Nikt by nie zgadł, że te chłodne, wytworne, purytańskie i żelazną dyscypliną sprzęgnięte twory są zrobione przez Słowian, więcej: przez Polaków – szczep najpogodniejszy, największym obdarzony temperamentem w Słowiańszczyźnie!

Wprost uderza antypodalny kontrast tych dokonań z tym, co głosił osławiony „realizm socjalistyczny”. Jeżeli tam był kult gustów mas i schlebianie wulgarności – tutaj jest tendencja zamknięcia się w wieży z kości słoniowej i tworzenia sztuki dla najwyrafinowańszych cadyków. „Nie chcemy ani poklasku zrozumienia tłumu, i jak nie będzie tego – tym lepiej!” – zda się krzyzczyć ta wystawa. Jest też i bardziej rozumiała dla nas tendencja – podkreślenie bezkompromisowej łączności naszej artystycznej inteligencji z Zachodem.

I tu uderza zdumiewający kontrast, gdy się porówna twórczość niektórych naszych emigracyjnych malarzy z tymi przedstawicielami kraju; oczekiwaliśmy, że oni właśnie są bezpośrednio zapłodnieni przepychem barw naszej przyrody i pasją życia naszego folkloru, a nasi malarze emigracyjni mogli się przejąć flegmą i powściągliwością angielską. Otóż co za niespodzianka: proszę tylko porównać iście polskie, pełne wyżycie w kolorze np. Baranowskiej z chłodną, z chłodną samoograniczoną rezerwą Danuty Urbanowicz!

Wychodzi się z tej wystawy jak z wytwornego a snobistycznego rautu, gdzie Anglicy nauczyli nas mówić przyciszonym głosem, a nasi kochani goście z kraju nam szepotali: „To my właśnie lubimy”.

No i dla kontrastu, przeszedłszy z pół mili, można sobie ulżyć u Harrodsa przy Brompton Road podobnie jak po przejściu z wytwornego rautu do najordynarniejszej spelunki. Wiszą tam erupcje niejakiego Treczikowa. Zjawisko w pewnym sensie tak znamienne, że aż warte omówienia.

Jeżeli chodzi o wulgarność, nieuctwo i żerowanie na gustach hołoty – Treczikow ma mało równych sobie. Ale nie on i jego pokaz kiczów, wołających o pomstę do Apollina, skłania mnie do zwrócenia uwagi na to wydarzenie. Jeden z czołowych magazynów w jednej z największych metropolii świata urządza pokaz pacykarza, który w Psiej Wólce za takiego winien uchodzić.

Ale i temu można się nie dziwić, gdy chodzi o „business”. Natomiast trzeba się dziwić i szaty rozdzierać, gdy się widzi te tłumy – i często jak wytwornie ubrane!

– stojące cierpliwie w kolejce, aby kupić „obraz” lub jego kopię, którego wartość estetyczna jest poniżej możliwości krytyki.

Tysiące, grube tysiące, które zbiera taki Treczikow, mówią jednak wiele o poziomie i potrzebach naszej epoki; nie mniej od innych przejawów cywilizowanego barbarzyństwa.

Już słyszę gniewny głos jakiegoś czytelnika: „Czemuż to pan każe nam rozdzierać szaty, gdy patrzymy na Treczikowa, a równocześnie sam pan stwierdza, że wystaw polskich malarzy u Grabowskiego to jest pokaz w wieży z kości słoniowej? Już my wolimy patrzeć na te wulgarności Treczikowa, które rozumiemy, niż na te wytworne hieroglify u Grabowskiego, których nie rozumiemy”.

Za pozwoleniem: Londyn jest chyba największym przybytkiem muzeów i galerii, gdzie najwspanialsza sztuka i wszystkich epok da się oglądać i *porównywać*. Nigdzie takie zbiory nie są dostępne szaremu widzowi ulicy, nigdzie nie ma więcej bibliotek i bezpłatnych wykładów, umożliwiających poznanie i zrozumienie skarbów sztuki. Jeżeli krytyk tu mieszkający informuje rodaków, że jakiś pokaz sztuki jest tu „trudny”, a inny jest po prostu pokazem szarlatańskim, nic ze sztuką niemającym do czynienia, to opinia taka tylko ułatwia w takim mieście jak Londyn rozszerzenie własnych doświadczeń i wypracowanie niezależnego sądu, co łączy się zawsze z wysiłkiem. Sztuka jest dostępna wszystkim, za wyjątkiem leniwych – oto hasło, które stale podkreślam.

Pisząc te słowa, od wielu lat staram się uprzystępnąć Rodakom zagadnienia plastyki, oprowadzając po muzeach i wygłaszając wykłady. A może „chwyciłaby” poniższa inicjatywa: proponuję utworzenie rubryki plastyki w „Tygodniku Polskim”. Poza artykułem, omawiającym wydarzenia bieżące w plastyce na terenie Londynu, istniałoby miejsce na pytania czytelników, kierowane pisemnie do redakcji, i na moje odpowiedzi.

„Tydzień Polski” 1962 nr 18

ECOLE DE PARIS

Jest okres w późnym życiu człowieka, gdy winien on zapytać siebie, czy negacja, którą odczuwa względem pewnych przejawów współczesności, nie jest jedynie wynikiem starczego inwalidztwa, które, nie mogąc nadążyć za hasłami nowego dnia, stara się te hasła negować.

Takie pytanie postawiłem sobie, zwiedzając wystawę młodej szkoły paryskiej w Tate Gallery. Przecież hasła malarskiej Ecole de Paris były mi najbardziej bliskie w ciągu wielu lat rozprawy ze Sztuką – a to, co dziś widzę na tej wystawie Młodego Paryża, wydaje mi się prowokującym absurdem, absurdem nie do przyjęcia, absurdem nie dziwactwa, nie młodzieńczej zuchwałości, ale po prostu, z nielicznymi wyjątkami, absurdem tępej nudy i braku inwencji.

Ale podobno opinie negacyjne, w formie bez porównania ostrzejszej, wypowiedzi w stosunku do impresjonistów jakieś osiemdziesiąt lat temu i później krytycy, których dziś słusznie uważamy za wstecznych matolów... Może więc za lat dwadzieścia, uwzględniając wzmożone tempo zmian poglądowych, właśnie mój sąd obecny wyda się mojej wnuczce (ma sześć tygodni) takim matolskim wstecznictwem?

W każdym razie stwierdzam: gdy czterdzieści lat temu w Wilnie zobaczyłem na wystawie „suprematystów” obraz – białe nietknięte płótno, pod którym był tytuł:

„Oczekiwanie” – wydawało mi się to kpina, jak i dziś mi się wydaje obraz Yvesa Kleina pt. „Monochrome”, przedstawiający powierzchnię zamalowaną jednolitym tonem niebieskim bez żadnych odcieni. Konkurencja dla malarza płotów nie do pobicia, z tym zastrzeżeniem, że malarz płotów jest komuś potrzebny – i w ogóle potrzebny.

Natomiast, jeżeli znany i ceniony przeze mnie malarz Dubuffet pokazuje „obraz”, którego przy najusilniejszych staraniach nie odróżniłbym od płyty piaskowo-cementowej, wyrwanej z chodnika, oprawionej i powieszanej na wystawie, nazywam to idiotyzmem i – ze starczym uporem – nie chcę tego złożyć na karb nierozpoznania autentycznego dzieła sztuki w wyniku sklerozy mózgu.

Oburzyłem się i oburzam na osławione pytanie laików: „Czy też Picasso nie kpi z publiczności?”. Twierdziłem i twierdzę, że w pozornie najdziwaczniejszej pracy tego tytanicznego Hiszpana jest zawsze głęboki sens malarski lub rysunkowy, że w pewnym znaczeniu Picasso, jako nieporównany mistrz równowagi wizualnej obrazu, jest właściwie klasykiem, bo „klasyki” właśnie o taką równowagę zawsze walczyli. Picasso jest dla wielu przedstawicielem najbardziej prowokującej, niezrozumiałej i wrogiej „moderny”.

W zdaniu o nim chcę podkreślić mój najbardziej pozytywny stosunek do wszystkiego, co jest autentyczną awangardą w sztuce. W przeciwstawieniu do nieuctwa, do impotencji, która tak często za awangardę się podaje, a dziś tak zaśmieca wystawy, że w zalewie panoszącego się beztalencia prawie nie sposób dostrzec prawdziwe dokonania epoki. A przecież one są i mają często wielką miarę!

Nawet na tej wystawie jest kilka nazwisk, które zwykliśmy łączyć z prawdziwymi osiągnięciami: do nich należą Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, André Masson, Maurice Estève, Nicolas de Staël i tak nieudanie tu reprezentowany Jean Dubuffet; Bram i Geer van Velde pokazują abstrakcje świadczące o głębszym wyczuciu koloru zaś Kumi Sugai dość zręcznie przegaduje Matisse’a na język tęsknot dzisiejszych.

Ale oto wyobrażam sobie taką sytuację. Stoi obok mnie szary człowiek ulicy, który nie parął się z zagadnieniami malarskimi i z całym zaufaniem zapytuje mnie: „Czy pan widzi tu sztukę? Bo ja nie – i nic nie rozumiem”. Po chwili wahania odpowiedziałbym: „Ja też nie!”. Wahanie zaś wynikałoby z faktu, że zachodzi niebezpieczeństwo nieporozumienia: mogłaby istnieć świetna wystawa, związana z autentyczną wizją współczesną, i byłaby tak samo osądzona przez szarego widza.

Pytanie: co skłania mnie do negatywnej oceny Wystawy Szkoły Paryskiej, jak i poprzednio awangardy hiszpańskiej w Tate?

Bo nie ma (nie było) na tych wystawach śladu oryginalności z prawdziwego zdarzenia, bo te pseudotapety, marmurki i kleksy *action painting*, ciśnięte na płótno przypadkiem, który tylko autorowi wydaje się aktem twórczego geniuszu, są już banałem nie do strawienia; a snobistyczne recenzje o tych wyczynach można czytać z zaciekawieniem do chwili, gdy się je skonfrontuje z realizacjami malarskimi, których dotyczą.

Bo sztuka tak oderwana od życia jak ta, którą się nam narzuca niby nachalne mizdrzenie pięćdziesięcioletniego podlotka – nie jest sztuką, ale zboczeniem społecznym.

Z tego nie wynika, że nie są wielkimi twórcami Picasso, Léger, Braque, Moore, Marino Marini (i że dwudziestu innych), ale że nie są nimi ich epigoni z dziesiątego płukania.

Kto nie widział tej wystawy w Tate (względnie nie zamierza jej zobaczyć) – niech tego artykułu nie czyta.

Marian Bohusz-Szyszko

O Setuca



Marian Bohusz-Szyszko
(autoportret)

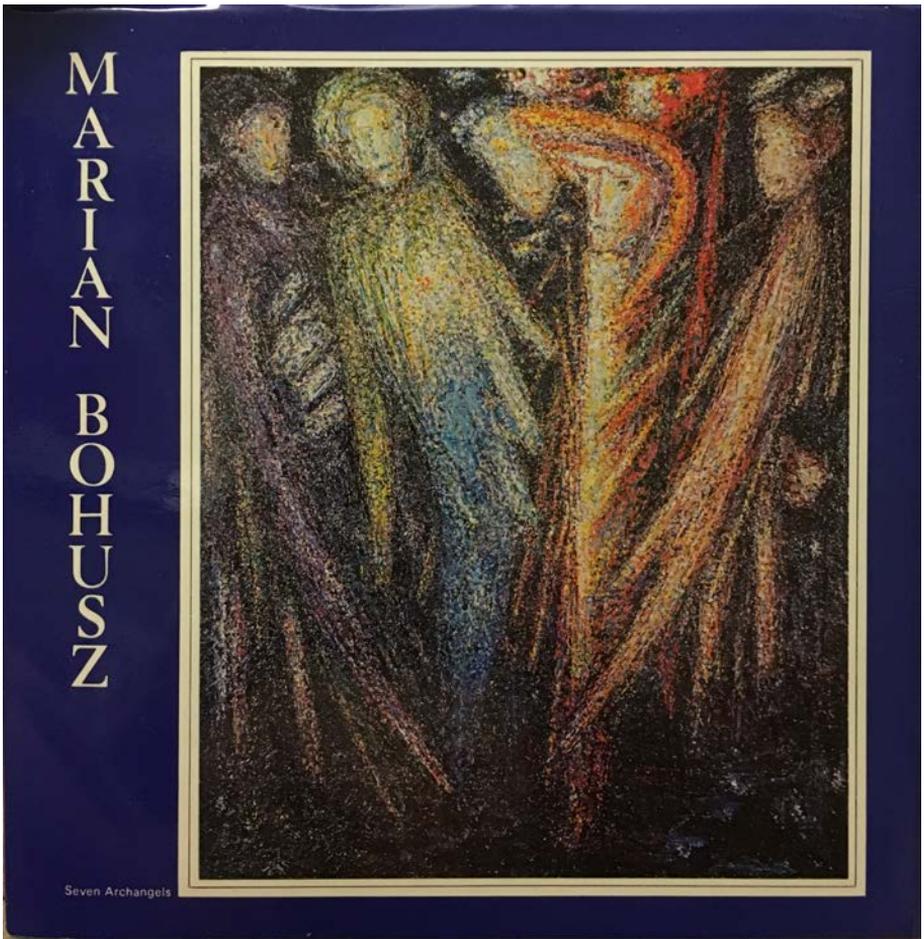
MARIAN BOHUSZ-SZYSZKO

O SZTUCE



OFICyna POETÓW I MALARZY

LONDYN 1982



Okladka katalogu *Art of Marian Bohusz* wydanego przez Drian Gallery (London 1977)



Marian Bohusz-Szyszko w Drian Gallery

Wystawa Tadeusza Ilnickiego

Wystawa prac malarskich i rysunków Tadeusza Ilnickiego w Klubie Polskiej Y.M.C.A. jest pierwszym zbiorowym pokazem artysty.

Twórczość Ilnickiego należy do typu, który nazwałbym ekspresjonistycznym formlizmem. Świat jego wizji stanowi prawie zawsze bardzo silną deformację kształtów, zanotowanych przez obserwację i związanych na obrazie w plamy, zdecydowanie oddzielone od siebie pod względem jakościowym, w kolorze. Tonacja barwna Ilnickiego jest raczej „niska”, stosuje on zazwyczaj gamy ciemne, przyćmione, mimo siły kontrastowania. Daje to jego obrazom efekt lirycznego smutku, smutku, który ma w sobie szczerą poezję malarską. Tylko w rzadkich wypadkach obraz Ilnickiego jest czystą abstrakcją (na przykład „Kompozycja”). Czasem, jak w portrecie pani S., Ilnicki zbliża się do postawy, będącej na granicy realizmu. Do najmocniejszych prac zaliczyłbym „Krowę”; proste, kubizowane formy spina tutaj wrażliwie wyszukany kolor. Silna w kolorze i koncepcji jest praca „W poczekalni”, przypominająca trochę wizję Tadeusza Makowskiego. Ta sama, daleka zresztą analogia, istnieje w „Jeźdźcu”. Najmniej przekonująca w barwie, acz bardzo śmiała w ujęciu, wydaje mi się kompozycja „Wychodząca z wanny”. „Autoportret” jest piękny w partiach dolnych, opartych na harmonii łamanej czernią, zieleni i szarawego fioletu; głowa trochę wychodzi poza styl całości.

Zupełnie wybitną rolę w obrazach

Ilnickiego gra ich faktura, nadzwyczaj wypracowana, bogata, raczej ciężka, ale zawsze logiczna i świetnie podkreślająca sens olejnego tworzywa. Materia jest gęsta, grubo położona, o kilku nawarstwieniach, dających się odczuć wzrokowo na powierzchni, raczej gładkiej, połyskującej pięknie niewymuszonymi brzdami („Krowa”, „Kompozycja” i wiele innych).

Ilnicki wystrzega się w swoich pracach jak ognia postawy impresyjnej, opartej na chwilowym nastroju, mówi z przekąsem o „natchnieniu”. Chce by obraz był „zrobionym” przedmiotem, rzetelnie przepracowanym, dociągniętym, mającym samodzielny byt wizualny i dotykalny.

W rysunkach Ilnicki stara się osiągnąć efekt przez najprostsze użycie linii i kreski, położonych bądź płótnem, bądź pędzlem. Dużą siłą ekspresji, na granicy karykatury, ma rysunek „W pracowni”, bardzo dobry jest „Janek”. Ilnicki wie, jak wielką zaletą rysunku jest ekonomia w użyciu środków.

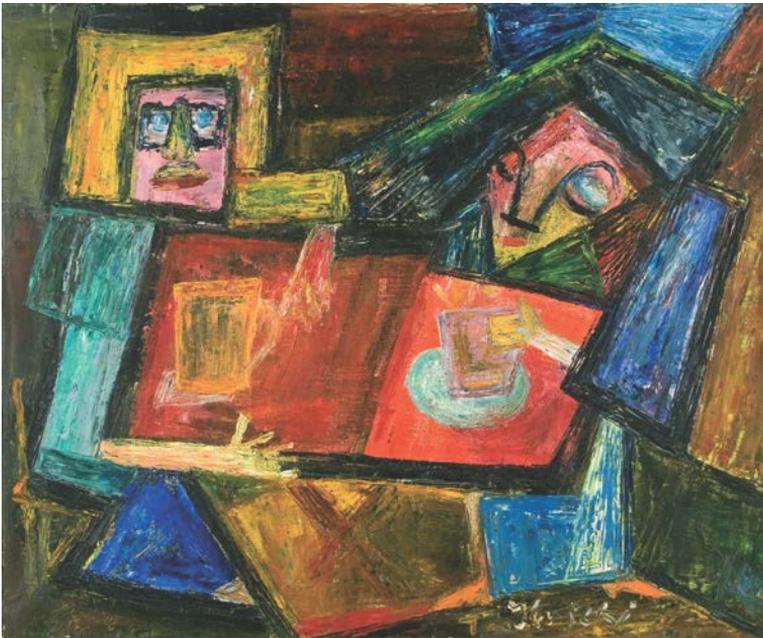
Całość imponuje tym więcej gdy się zważy że jest to dorobek twórczy człowieka, pracującego zarobkowo, nocami, w fabryce — od lat.

Na marginesie wystawy chciałbym podkreślić zupełnie wyjątkową rolę opiekuńczą, propagandową i po prostu przyjacielską, jaką na polu krzewienia i popierania twórczej kultury polskiej na obczyźnie, w szczególności plastyki, odgrywa Klub Polskiej Y.M.C.A.

Marian Bohusz-Szysko.



Tadeusz Ilnicki i Halima Nałęcz w Drian Gallery



Tadeusz Ilnicki, *Podwieczorek*, [b.d.]

Marian Bohusz-Szyszko

Sadzoryty Tadeusza Wąsa

Wystawa „sadzorytów“ Tadeusza Wąsa, otwarta w klubie polskiej YMCA w Londynie, wprowadza do ewidencji polskich artystów na emigracji nową indywidualność.

Tadeusza Wąsa poznałem w r. 1945 w Rzymie. Był przydzielony do sekcji plastyków, żołnierzy II-go Korpusu, wydelegowanych na studia w Wiecznym Mieście. W ciągu prawie dwuletniego naszego obcowania we Włoszech widziałem wykluwanie się malarzkiej indywidualności Wąsa. Wyjątkowo skromny, raczej skryty, stawiający sobie zadania na daleką metę, nie reagujący na żadne tanie nowinkarstwa — był raczej w cieniu kolegów energiczniej domagających się aby ich wypowiedź była słyszana. Mimo to Wąs brał udział w szeregu wystaw plastyków polskich w Rzymie w latach 1945—46. W końcu 1946 r. Wąs znalazł się wraz z innymi kolegami z II-go Korpusu w Anglii — i straciłem jego ślad na szereg lat. Kilka razy doszły mnie słuchy, że pracuje gdzieś na prowincji, że się ożenił i ma dwóch synów. Przy końcu ubiegłego roku otrzymałem serdeczny list od Wąsa wraz z kilkunastu jego graficznymi pracami, wykonanymi swoistą techniką, wynalezioną przez autora — „sadzorytami“. Wąs zapytywał nieśmiało, czy prace te mogłyby kogoś zainteresować, podkreślał wysiłki, które włożył w wypracowanie swojej techniki i usprawiedliwiał się ze „słabości formy“ nadesłanych prób, bo, jak pisał, stracił kontakt z jakimkolwiek środowiskiem artystycznym od 9-u lat... Pisał np. już po otwarciu wystawy jego grafik: „Czytując recenzje z polskich wystaw w Londynie wyobrażałem sobie, że poziom tych prac jest fantastyczny. W porównaniu z nimi poziom moich prac wydawał mi się okropnie niski i śmieszny“.

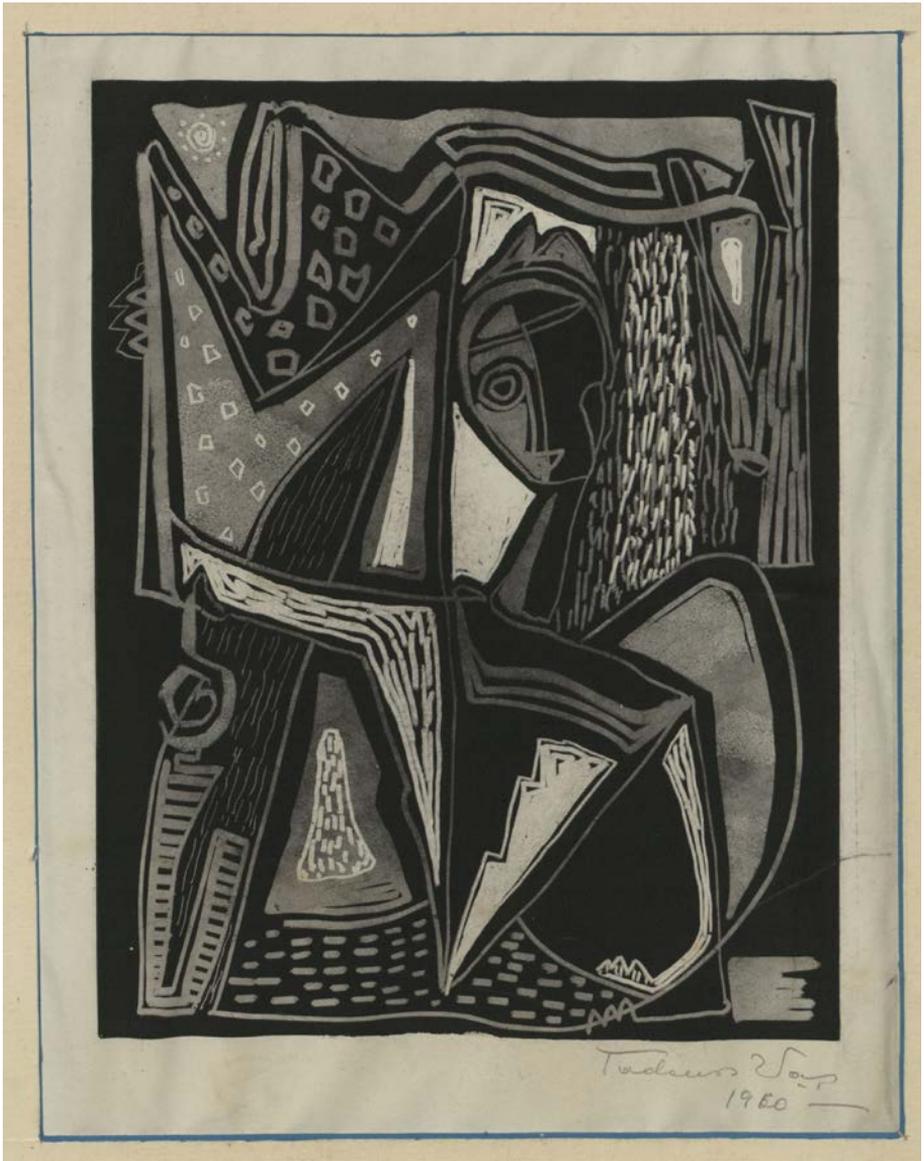
Otóż poziom prac Tadeusza Wąsa jest naprawdę — i technicznie i koncepcyjnie — wysoki. Wśród 25-u wystawionych sadzorytów wyróżniają się zwartością i świeżością: „Matka z dzieckiem“,

„Zakonnik“, „Martwa Natura“, „Kobiety“, „Wróżba“. Ale wszystkie te prace są dojrzałe; mimo różnorodności mają jednak stylową i oryginalność w operowaniu przeciwstawieniami płam o różnym nasyceniu czerni i elementów liniowych.

A oto tak pisze Wąs o tajemnicach swojej techniki (ten opis, po raz pierwszy podany w druku jest równocześnie zastrzeżeniem praw wynalazczych autora):

„Odpowiedni format płytki metalowej pokrywam cienką warstwą sadzy w ten sposób, że płytkę umieszczam na pewnej wysokości nad płomieniem palenicy gazowej. Po pewnym czasie płytka pokryta zostaje warstwą sadzy. Następnie wykonuje się na tej płycie rysunek, używając do tego celu rysików, wystraganych z twardego drzewa, różnej wielkości, zależnie jaką chcemy wydobyć linię. Z chwila kiedy mamy wykonany rysunek na płycie, przystępujemy do odbijania na papier. Papier przedtem musi być zwilżony mieszaną gumy arabskiej z cukrem, odpowiednio rozcieńczonej wodą. Następnie kładzie się pod prasę (ja używam do tego celu wyżymaczki). W ten sposób dostajemy odbitkę, którą następnie musimy utrwalić przez namoczenie na nie drugiego kawałka papieru, ale już trochę więcej nasyczonego tą samą mieszaną. Odbitka już jest gotowa. To jest jeden sposób, tak zwany jednodobitkowy. Moim marzeniem było uzyskać wiele odbitek, po bardzo wielu eksperymentach udało mi się nareszcie osiągnąć zamierzony cel. Otóż tę samą płytkę pokrywam warstwą sadzy, z tym, że cząsteczki sadzy muszą uzyskać dużą szybkość, aby warstwa sadzy została więcej sprasowana. Następnie warstwę sadzy „zamrażamy“ szelakiem rozpuszczonym w spirytusie. Po wysuszeniu znów pokrywamy nową warstwą sadzy w tym celu, aby uzyskać grubszą powłokę — i znów zamrażamy. Proceder ten można powtarzać trzy razy. Po przygotowaniu w ten sposób przystępujemy do rycia. Po skończeniu rycia kilkakrotnie jeszcze nasycamy warstwę sadzy szelakiem aby ją doprowadzić do możliwie jak najtwardszego stanu. Mamy kliszę gotową. Następnie powlekamy farbą drukarską, tak jak się to stosuje przy tłoczeniu linorytów. Chcąc otrzymać odbitkę wkłesłodruku, wypełniamy farbą rowki, usuwając farbę z płaszczyzny kliszy. Dostajemy odbitkę wkłesłodruku. Tak by wyglądała bardzo ogólnie moja technika sadzorytu“.

Tadeusz Wąs to człowiek autentycznego talentu jako grafik, autentycznej inwencji technicznej, ale przede wszystkim człowiek autentycznego charakteru. Po tej wystawie zostanie on niewątpliwie przyjęty do Zrzeszenia Plastyków Polskich w W. Brytanii i będzie stanowił w tym gronie pozycję mocną.



Tadeusz Wąs, bez tytułu, 1960



Marian Kościalkowski, [*Scena rodzajowa z wołem*], 1947



Marian Kościalkowski, [*Niecierpliwość*], lata 60. XX wieku



Halima Nałęcz, *Świeżość życia*, [b.d.]

MALARSTWO BARANOWSKIEJ



Ludro (olej)

Niedawna wystawa Janiny Baranowskiej w Londynie była jej piątą wystawą indywidualną w galerii Gruboskockiego, poza tym miała indywidualne zbiorkowe pokazy swoich prac malarstwach i ceramicznych w innych galeriach Londynu, w Paryżu, w Lyonie, w Krakowie i Poznaniu, razem zrealizowała wystawy indywidualne w grupowych powojennych wystawach w miastach Wielkiej Brytanii, na kontynencie europejskim i w Ameryce. Ta imponująca działalność rozpoczęła się w r. 1955 udziałem w Salonie Royal Academy of Arts w Londynie; pierwsza zbiorowa indywidualna wystawa Baranowskiej miała miejsce w r. 1958, w galerii Deilan w Londynie, sfinansowanej i prowadzonej przez Halinę Nalecz.

Z rozmysłem podkreśliłem ilociskową wielkość dorobku Baranowskiej w okresie ostatnich 18 lat, aby zaznaczyć jej potencjał twórczy, wiążący się z ciągłym postępnym jakościowym.

Baranowska jest malarzką par excellence współczesną. I chociaż władzę w jej pracach, ze wszystkich stron, czynią wciąż prądy i mody, jest ona od początku swojej twórczej wypowiedzi, mocno i odległą indywidualnością.

W szlakach plastycznych, w wagi dzieła, widać jest uderzony ogromnym bogactwem form i zestawień, nie sięgając do powtarzania, ani formalnie, ani tematycznie, a przede wszystkim zamkniętym jednorodnym styl; osobowości pełna bogactwa i ekspresji, różnorodność środków wyrazu — i żadnej manier.

Malarstwo Baranowskiej jest połączeniem dwóch postaw: ekspresjonizmu i stylizacji, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.

stwie, treści, nad którymi ciążyła anatemata znana prawie przez wszystkie prądy awangardowe w plastyce XX w. Na ostatniej wystawie znalazły się 23 oleje i kilkadziesiąt rysunków. Należy obrazów, których nie dać ogólnie wyczerpać, nie są tylko odróżniającymi rysunkami, ale dobitnymi językowymi skrótami treści, które widać potrafi odczytać na obrazie. Stwierdzenie takie byłoby zupełnie bezprzedmiotowe, chyba ciekawe treści narysowane nie łączą się w znaczącą całość. Baranowskiej z treściami malarstwa nowych form, kształtu i koloru. Podkreślam: „koloru” a nie „kolorów”. To właśnie kolor Baranowskiej — śmiały, ostrzy, niespodziewanie się kontrastuje i wypełniając niespodziewane kształty — składają się na kolor obrazu, na fakt wizualny, który wbrew wszelkim doktrynom i formalom, nie da się uzasadnić logicznie — a narzuca się Baranowskiej. Tej harmonii, osiągniętej intuicją, nieodłączną towarzyszą talentu, nie zabiegają tu, tak często w muzyce dźwiękami, nawet licząc asonansy. Asonansy, w których odbiorca współczesny szuka odpowiedzi po sztuce akademickich tradycyjnych doskonałości.

Rzucając okiem na każdą z trzech tał galerii Gruboskockiego z pracami Baranowskiej, widać jest uderzony ogromnym bogactwem form i zestawień, nie sięgając do powtarzania, ani tematycznie, a przede wszystkim zamkniętym jednorodnym styl; osobowości pełna bogactwa i ekspresji, różnorodność środków wyrazu — i żadnej manier.

Malarstwo Baranowskiej jest połączeniem dwóch postaw: ekspresjonizmu i stylizacji, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.



Portret (olej)

formizmu, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.

formizmu, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.



Krzyk (olej)

formizmu, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.

formizmu, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.

formizmu, jeżeli chodzi o ostatni rozumie.

Marian Bobasz-Szyzka.



Janina Baranowska w Drian Gallery



Janina Baranowska, *Czekając na pociąg*, 1997

MARIAN BOHUSZ-SZYSCZO

O SZTUCE STANISŁAWA FRENKLA



Stanisław Frenkel. Ciężki żubr. 1972



Stanisław Frenkel. Latawiec. Szkoła spód obłoku. 1973



Stanisław Frenkel. Nubi skrytykują. 1973

PISALEM już w „Wiadomościach” o sztuce Stanisława Frenkla z okazji wystawy w Przemyślu i Wrocławiu, o jego „Ciężkim żubrze”, „Latawcu”, „Nubach skrytykujących” i „Szkołę spod obłoku”. W tym czasie, kiedy kilka miesięcy temu w Warszawie odbyła się wystawa „Sztuka w Warszawie 1973”, w Przemyślu i Wrocławiu, w Galerii Drian, odbyła się wystawa „Sztuka Stanisława Frenkla”. Wystawa ta była pierwszą wystawą indywidualną artysty w tym mieście, do której nie miały miejsca żadne przygotowania. Wystawa ta była pierwszą wystawą indywidualną artysty w tym mieście, do której nie miały miejsca żadne przygotowania.

W tym czasie, kiedy kilka miesięcy temu w Warszawie odbyła się wystawa „Sztuka w Warszawie 1973”, w Przemyślu i Wrocławiu, w Galerii Drian, odbyła się wystawa „Sztuka Stanisława Frenkla”. Wystawa ta była pierwszą wystawą indywidualną artysty w tym mieście, do której nie miały miejsca żadne przygotowania.

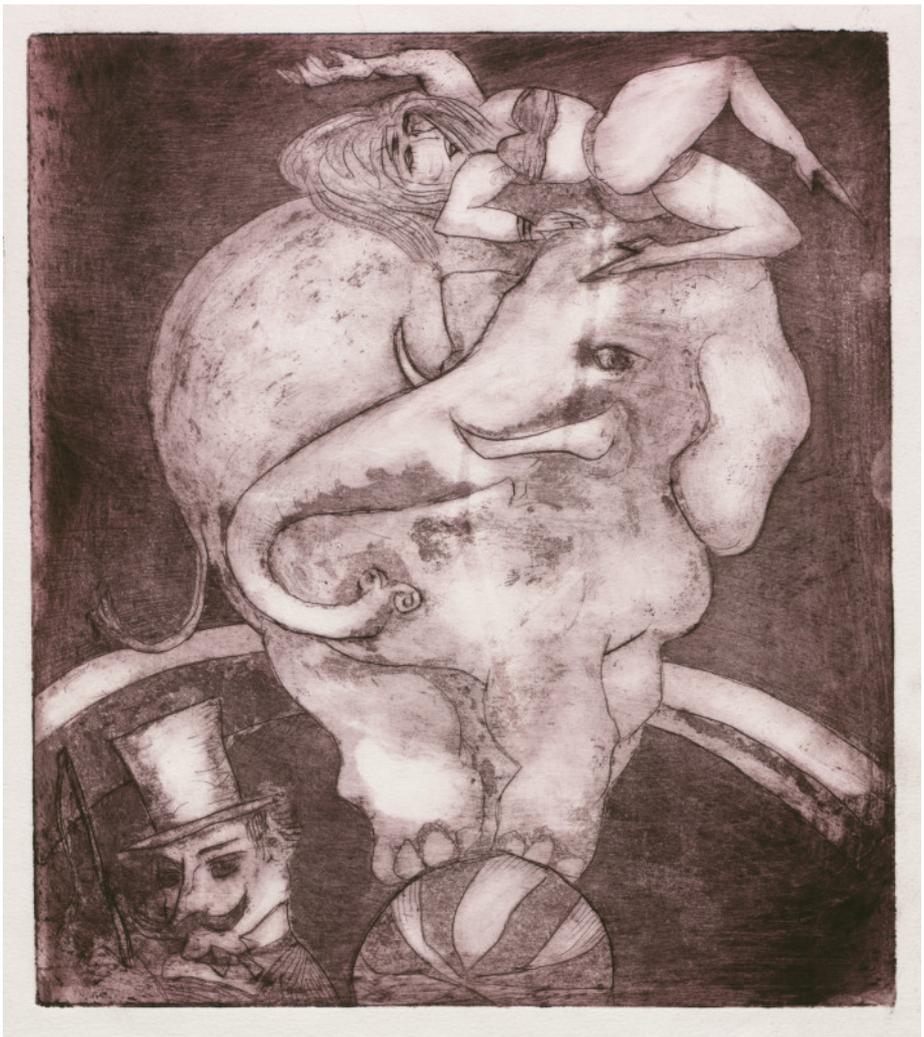
W tym czasie, kiedy kilka miesięcy temu w Warszawie odbyła się wystawa „Sztuka w Warszawie 1973”, w Przemyślu i Wrocławiu, w Galerii Drian, odbyła się wystawa „Sztuka Stanisława Frenkla”. Wystawa ta była pierwszą wystawą indywidualną artysty w tym mieście, do której nie miały miejsca żadne przygotowania.

Marian Bohusz-Szysczo

„Wiadomości” 1974 nr 8 (1457)



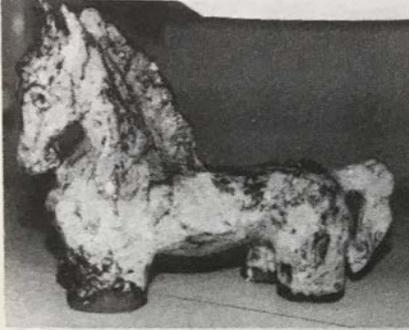
Stanisław Frenkel w Drian Gallery



Stanisław Frenkiel, *The Elephant and the dancing girl*
z cyklu *Erotomachia*, 1991

Józef Piwowar

Mój przyjaciel, Józef Piwowar, był jednym z najwybitniejszych plastyków w naszym środowisku



Ceramika Józefa Piwowara

emigracyjnym; był przede wszystkim rzeźbiarzem, ale również i malarzem.

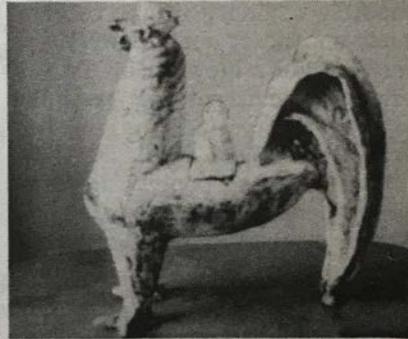
Wybrał się z żoną samochodem do Kraju i tam niespodzianie dostał ataku serca i umarł 23 lipca 1987 r., przeżywszy 74 lata. Jest pochowany w małym miasteczku, Ciemnowko, na Mazowszu. Żona jego, po powrocie do Londynu, zebrała kilkadziesiąt prac męża i zawiozła je do Kraju, gdzie są wystawione w Galerii w Ciechanowie.

Przed dostaniem się do Anglii

Piwowar był kierownikiem szkoły powszechnej w Pińsku.

W Londynie uczęszczał w ciągu 3 lat do mojej szkoły i gdy uważałem, że nic więcej mu dać nie mogłem, otrzymał dyplom z malarstwa ze stopniem bardzo dobrym.

Dorobek jego w rzeźbie i malarstwie w ciągu następnych lat był imponujący. Gлина pod ciśnieniem jego rąk przekształcała się w



J. Piwowar: Między kogutem i koniem

formy niespodziewane, zadziwiające, a przecież mówiące nieomylnie — że żyje on życiem sztuki... Takich plastyków są setki!

Marian Bohusz-Szysko



Józef Piwowar, *Dwugłowy kot*, 1973



Józef Piwowar i Marian Bohusz-Szyszko w Drian Gallery



Marian Faczyński Portret matki artysty (1934)

MARIAN FACZYŃSKI

Wystawa w Londynie dzieł Mariana Faczyńskiego, malarza zmarłego na wygnaniu rosyjskim w r. 1940 (w kwiecie wieku — Faczyński urodził się w r. 1889) jest przykładem zjawiska społeczno-artystycznego, którego znaczenie ma przede wszystkim sens moralny a następnie — porównawczy.



Marian Faczyński (1889-1940)

Istotnie, jeżeli jakieś zdarzenie ma moc budzenia w nas wzruszeń i moralnego budowania — to jest ono zdarzeniem moralnym. Otóż serdecznie byłem wzruszony i zbudowany widokiem iscie synowskiego pletyzmu, z jakim prace sp. M. Faczyńskiego zostały oprawione i pokazane przez jego syna, Jerzego (jak wiadomo, również malarza i architekta). — Nie można było tych prac lepiej, gustowniej i staranniej podać. Cała wystawa jest przepiękna fluidem synowskiej

miłości i żarliwą troską, aby dzieło ojca zostało uwiecznionane należycie.

Początkowa zaś jest wystawa Mariana Faczyńskiego jako przykład przeciętnej twórczości polskiego artysty, który przeszedł przez studia akademickie wyłącznie w Kraju (był uczniem Malczewskiego, Axentowicza i Falata w Akademii Krakowskiej, którą ukończył przed pierwszą wojną światową), a potem główną część życia twórczego spędził, bądź co bądź, w prowincjonalnym mieście, jakim była Bydgoszcz. Kto zna malarstwo akademickie większych miast prowincjonalnych w Europie, przede wszystkim w Anglii (Manchesterze, Liverpoolu...) — musi stwierdzić przewagę tej wypowiedzi twórczej artysty polskiego, jej brak manierizmu i bezpretensjonalność.

Najlepsze spośród trzydziestu kilku prac wystawionych są niewątpliwie rysunki, wśród nich wyróżnia się „Koncert w Pociąku” (Nr 27 katalogu), pełen elementarnej prostoty w użyciu ołówka i szczerości wyrazu; rok 1940, a więc jest to rok śmierci artysty...

Z olejów — najwięcej pejzaże — „Wnętrza lasu” (Nr 10 i Nr 11) i „Las w okolicy Świecia” (Nr 14), zdradzające dobry wpływ szkoły krakowskiej, mówią o wrażliwości artysty na kolor i mają przyjemną, konsekwentną fakturę olejną. Jako nauczyciel gimnazjum w Bydgoszczy, Marian Faczyński zostawił po sobie pamięć głęboką i oddanego całym sercem młodzieży wychowawcy i najszlachetniejszego człowieka.

Starannie wydany katalog jest zaopatrzoły w analizę twórczości artysty przez Stefana Artyza i w ciekawe wspomnienia osobiste, skrócone doskonałym piórem Tadeusza Nowakowskiego.

Marian Bohusz Szysko

PRZEGLĄD PLASTYCZNY

W kawiarni „Ogniska“ jest stała wystawa rysunków młodych polskich malarzy z „Grupy 49“. Wystawiają: Tadeusz Beutlich (monotypia z ludźmi i ptakami), Andrzej Bobrowski (rysunek piórem — „Rybak“), Antoni Dobrowolski (rysunek piórem — „Rybacy“), Kazimierz Dźwig (rysunek piórem — „Przyjęcie“), Janusz Eichler (rysunek piórem — „Pastwisko“), Henryk Paar (linoryt — dwie postacie), Leon Piesowocki (rysunek piórem z zalewami — „Port w Damii“), Aleksander Warner (Linoryt — Kompozycja). Podkreślamy wyjątkowo wysoki poziom tych prac i gratulujemy Zarządowi „Ogniska“ pomysłowi urządzania małych wystaw w Kawiarni, wystaw na poziomie, które przekreślają znane dotąd szablon...

W Muzeum Victorii i Alberta warto zwiedzić, uzupełnioną niedawno, wystawę angielskich rzeźb religijnych z alabastru (od XIV do XVI wieku). Zwracamy uwagę na piękną „Pietę“ (pośrodku ściany naprzeciw wejścia); w tejże sali doskonale popiersie króla Henryka VII w polichromowanej terrakocie, dzieło mistrza florenckiego Pietro Torrigiano, pracującego w Anglii w pierwszej połowie w. XVI. W wielkiej sali gotyku włoskiego, wśród wielu wspaniałych eksponatów, wyróżnimy „Ukrzyżowanie“ Barnaby da Modena (wiek XIV) — jedno z najpotężniejszych dzieł malarstwa włoskiego z tego okresu, które posiada Londyn.

Osobną wycieczkę do Muzeum Victorii i Alberta warto poświęcić na dokładne oglądnięcie monumentalnej kompozycji malarzkiej (kilkadziesiąt, spojonych ze sobą, większych i mniejszych obrazów) z ołtarza, dziś już nieistniejącego, kościoła św. Jerzego w Valencji. Jest to jeden z najświetniejszych przykładów sztuki hiszpańskiej z przełomu w. XIV na XV. Małe obrazy na szlaku u dołu kompozycji, przedstawiające poszczególne etapy Męki Pańskiej; są arcydziełami siły wyrazu i kolorytu.

„Zjednoczeni Sekularyści Amerykańscy“, — organizacja antyreligijna amerykańska, której celem jest „wyparcie wpływów Kościoła z każdej szkoły w każdym amerykańskim stanie“, wnieśli do rządu stanu New Jersey skargę, domagającą się wydania zakazu czytania Pisma Świętego we wszystkich szkołach na terenie tego stanu.

Dnia 10 grudnia została otwarta w salach Akademii przy Piccadilly Str. wystawa pejzażu francuskiego (dzieła największych mistrzów) z okresu czterech stuleci 1500 — 1900; obszerna recenzja ukaże się w poświęcającym numerze ŻYCIA.

Na Bond Street zanotujemy w Malborough Gallerie (17-18 Bond Str.) 2 rysunki Cézanne'a kilka dawniejszych Picassa, Toulouse Lautrec'a i Boudin'a. W Galerii Roland (Cork Street) w ramach wystawy „Wnętrze za Regencji“ wisi mały obraz Whistlera, przedstawiający postać w stroju hiszpańskim; — najpiękniejszy obraz tego malarza, jaki zdarzyło mi się widzieć. Obok, w Redfern Gallery jest interesująca wystawa litografii współczesnych malarzy angielskich i niektórych Francuzów (np. piękny Braque, Rouault, Rénoir); w sali na dole warto zobaczyć 3 obrazy Mathew Smith'a, dość brutalne, ale soczyste w kolorze. W Galerii Mathiesen (Bond Str.) wystawiono „Narodzenie Pańskie“ José Ribera (1588 — 1656), wybitnego malarza hiszpańskiego. Tamże „Koronacja Najśw. Panny Marii“, obraz szkoły włoskiej z XV wieku i mały, bardzo piękny obraz Biccì di Lorenzo z XIV wieku (Szkoła Toskańska).

W Galerii braci Gimpel (50, South Molton Str.) — kilka ciekawych obrazów mistrzów francuskich z XIX wieku — „Autoportret“ Gauguin'a, „Portret Pani“, Degas'a, „Kwiaty na wodzie“ Claude Monet'a i „Pejzaż“ Derain'a (XX w.).

m.b.s.

WŁOSKA WYSTAWA W TATE GALLERY

Od przełomu wieku XIII na XIV aż do końca wieku XVI (Trecento, Quattrocento i Cinquecento) szkoła włoska była nie tylko pierwszą hierarchicznie szkołą plastyczną Europy, ale i najdoskonalszym wyrazem ciągłości kultury plastycznej świata i najsyntetyczniejszym wyrazem geniuszu kultury europejskiej. Od początku wieku XVII zaczyna się ta szkoła degenerować, traci swój prymat na rzecz szkół holendersko-flamandzkiej, hiszpańskiej i francuskiej. Najniższe upada plastyczna inwencja włoska w wieku XIX; mimo obrzytmie produkcji ilosłowej, dorobek włoski w tym okresie, w porównaniu naprzykład z dorobkiem francuskim, jest bez znaczenia. Bo szkoła francuska, rozwijająca się w sposób ciągły od czasów gotyku, od wieku XVIII w górę, nie ma właściwie żadnej poważnej konkurencji w innym środowisku artystycznym świata. W początkach jednak bieżącego wieku Włosi, oparci o swoje dawne, tak świetne tradycje, zdobywają się na wkład dość oryginalny do piastyki europejskiej i dziś, bodaj sprawiedliwie, można uznać szkołę włoską za drugą po francuskiej (z dwóch istniejących aktualnie).

Revolucja futurystyczna zainicjowana przez Marinetti'ego w manifestach z r. 1910 wywarła większy wpływ na literaturę niż na plastykę, ale i na tym ostatnim polu nie była bezowocna w kształtowaniu nowej wizji świata, oderwanej od schematów akademickich.

Na wystawie w Tate Gallery byli reprezentowani wybitniejsi (nie wszyscy!) artyści włoscy, których twórczość i dalszy rozwój pozostaje w związku z wybuchem kultury futurystycznej z r. 1910. Najwcześniejsze obrazy są podpisane w r. 1911. Na marginesie wystawy należałoby może umieścić najśliszszego jej przedstawiciela, Amadeo Modigliani, włoskiego Żyda z pochodzenia, którego twórczość i dzieła najściślej związane zostały ze szkołą francuską, ciasniej: paryską. A jednak ma on cechy wyróżniające włoskie. Naprzykład, dążność do oparcia gamy kolorowej na t.zw. tonie (pojętym oczywiście nie w zdegenerowanym monachijskim sensie). Kolor Modigliani'ego jest raczej ścisły, co jest tymbardziej znamienne na tle rozpasania barwnego fauvistów, którzy, współcześnie z nim, przeżywali swą młodość. Wielki talent Modigliani'ego zmusza widza do przyjmowania jego deformacji jako przekonującego stylu, a nie pretensjonalnej manieri, która, tak łatwo dochodzi do głosu w miernot silących się na oryginalność. Modigliani posługuje się kontrastami szerokich mas barwnych, ujętych w linie konturowe, które jednak nie mają nic wspólnego z linearyzmem secesyjnym.

W pięknej kolekcji dzieł Modi-

gliani'ego, widz polski powinien zainteresować się dwoma portretami pani Czechowskiej (Nr. 66, 67 — ten ostatni szczególnie mocny) i pana M. Baranowskiego, nietyłe przez solidarność narodową ię przez siłę malarskiego wyrazu tych obrazów. Sławny akt (Nr. 63), tylokrrotnie reprodukowany w traktatach o malarstwie nowoczesnym, zasługuje w pełni na swoją renomę. Wystawiono razem dziesięć dzieł Modigliani'ego, wszystkie poważnie reprezentujące jego twórczość o znaczeniu międzynarodowym.

Jeden z koryfeuszów manifestu futurystycznego z r. 1910, Gino Severini, (urodzony w 1883), również przeważnie pracujemy w Paryżu, jest tutaj reprezentowany przez swoje starsze płótna. Dziś już tylko znaczenie śmiałej ciekawostki mają takie prace jak „Siłgnora” (Nr. 92) lub „Wojna” (Nr. 96).

Również znaczenie dziś już tylko historyczne mają Umberto Boccioni (1882 — 1916), Giacomo Balla (1874) i Raül, Russolo, wszyscy należący do inicjatorów ruchu futurystycznego. Z ich prac bodaj tylko rysunki Boccioni'ego, o tendencjach kubistyczno-abstrakcyjnych, mają wartość trwalszą.

G. de Chirico (1888) przypisuje się bodaj większą rolę, jako prekursorowi surrealizmu, niż na nią zasługuje. Twardy w kolorze, mało wrażliwy w znaczeniu czysto malarskim, „trzyma się” niewątpliwą autentycznością swojej wizji, piłęce literackiej niż malarskiej. Na wystawie pokazano jego najbardziej znane płótna, np. „Piazza d'Italia” (nr. 41). Wśród wszystkich piętnastu eksponatów tego malarza chyba szkic z r. 1912 do wyżej wspomnianego obrazu jest najlepszą pracą.

Czytelnik wybaczy małą dygresję na temat Giorgio de Chirico. — W recenzji swojej o nim, w jednym z numerów „Listenera”, Wyndham Lewis mówi o Chirico, jako o „wielkim romantyku”, podkreślając równocześnie swoje zdziwienie, że krytycy włoscy pochlebnie wyrażają się o Morandim, który, zdaniem Lewisa, nie ciekawego nie reprezentuje. Istotnie, prace Morandi'ego są pozbawione wszelkiej anegdoty literackiej, natomiast są przejawem autentycznego widzenia malarskiego. Sąd p. Lewisa przestaje być dziwny dla tych, którzy znają jego malarstwo. Należy on do grupy takich malarzy współczesnych angielskich, jak Nash (zmarły niedawno), Spencer i Sutherland. Wszyscy oni są „spekulantami pędzla”, siłą się na wymyślenie nowe frazy formalistyczne bez żadnego ich podparcia istotną wrażliwością na kolor, właśnie tak jak de Chirico.

Carlo Carrà (1881) jest bodaj nawiąbniejszym, we wczesnych swoich pracach, przedstawicielem „metafizycznych” tendencji w ma-

larstwie włoskim. Praca jego (Nr. 22) „Pijany Gentleman”, wykazująca przewrotność z pracą de Chirica jest równocześnie dowodem dużego poczucia „jakości” czysto malarskich i mimo małych rozmiarów — monumentalności. Prace późniejsze, np. „Pływacy” (nr. 34) z r. 1929 są przykładem „cziszącego tonu”, cechy tak charakterystycznej dla współczesnych tendencji w malarstwie włoskim.

Massimo Campigli (1895) jest jednym z najbardziej znanych zagranicą artystów włoskich. Praca „Szkoła” (Nr. 7) charakteryzuje dobrze dziwną dekracyjną i zupełnie osobliwą frazę Campigli'ego. Jest to praca z r. 1929 i ciekawie ją porównać z pracą p.t. „Chór” (Nr. 20) z r. 1949, a więc prawie o dwadzieście lat starszą. Widać w niej, jak idąc tą samą drogą, Campigli uwytworzył kolor i dbałość o prostotę kompozycji. Prace jego robią wrażenie fresków ograniczone wyrastających z szarości muru.

Filippo de Pisis (1896) ze wszystkich artystów włoskich tu pokazanych jest najbliższy związany z wizją impresjonistów i operuje chwytami dywizjonistycznymi (bardzo rzadkimi u Włochów).

Arturo Tosi (1871) jest wydanem włoskiego postimpresjonizmem. Bodaj najmocniejszym jego obrazem, doskonale charakteryzującym jego twórczość jest „Marta natura” (Nr. 112).

Giorgio Morandi (1890) również jeden z przedstawicieli t.zw. „szkoły metafizycznej” należy do najsubtelniejszych malarzy włoskich. Jego malarskie układy najprostszymi przedmiotów, skapane w subtelny, szarawym tonie barwnym, determinują wizję własną i mocną.

Z rzeźbiarzy, Giacomo Manzù

(1908) stara się nawiązać do tradycji wielkich rzeźbiarzy włoskich w w. XV, unowocześniając swą wizję przez możliwe upraszczanie bryły.

Arturo Martini (1889 — 1947) jest bardzo dynamiczny w swoich rzeźbach, np. „Dziewczyna plynąca pod wodą” (Nr. 136).

Felice Casorati (1886), ciekawy malarz, nie jest pokazany w swojej klasie na tej wystawie. Ardengo Soffici (1879) w obrazie (Nr. 107) „Kompozycja” z r. 1919 przegaduje (w miniaturze!) ówczesne zdobycze Picassa na malarski język włoski. Mario Sironi (1885) jest malarzem dużych fresków i mozaik. Nawet pokazany tutaj jego mały pejzaż (Nr. 102) zdradza dążność monumentalno-syntetyczną. Prace Achilla Funi (1890), Ottona Rosai (1895) i Mario Tozzi (1895) dosyć słabo charakteryzują te poważne indywidualności w malarstwie włoskim.

Mimo to, wystawa w Tate Gallery była wartościowym przyczynkiem, obrazującym wkład włoski do wizji europejskiej XX stulecia.

Marian Szyszko Bohusz



Drian Gallery 1978. Od lewej: Halima Nałęcz, Tymon Terlecki, Marian Bohusz-Szyszko i Edward hrabia Raczyński



Drian Gallery 1978. W środku Marian Bohusz-Szyszko, Halima Nałęcz i Stanisław Ostrowski, Prezydent RP na Uchodźstwie



Edward hrabia Raczyński i Marian Bohusz-Szyszko, Drian Gallery, 1978



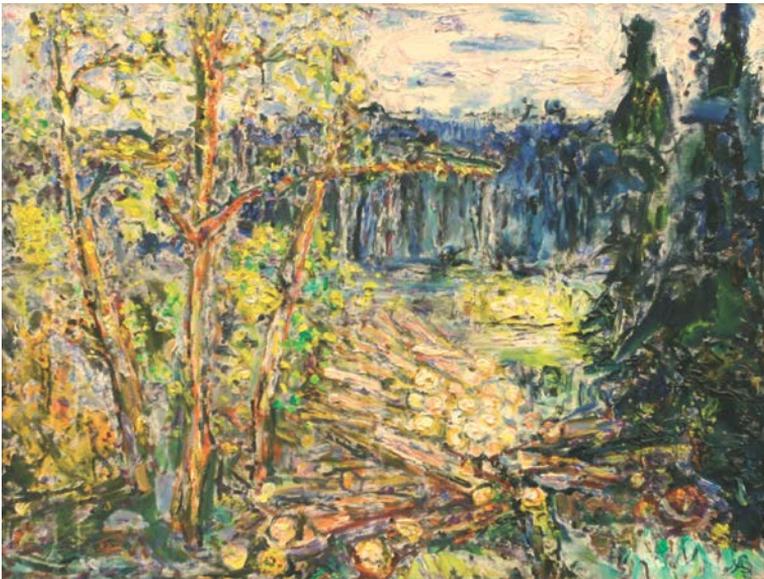
Marian Bohusz-Szyszko, *Autoportret*, 1939-1945



Marian Bohusz-Szyszko w pracowni



Otwarcie dorocznej wystawy członków Związku Polskich Plastyków w Wielkiej Brytanii,
POSK, marzec 1972



Marian Bohusz-Szysko, *Słoneczny las*, [b.d.]

FOTOGRAFIKA STEFANA ARVAYA

Otwierając tę wystawę w Klubie Polskiej YMCA, miałem okazję odpowiedzi na ciągle powtarzane pytanie: czy fotografia może być sztuką?

Jest oczywiście pytanie dwuznaczne, może bowiem dotyczyć fotografii jako konkretnego przedmiotu wykonanego przy pomocy odpowiedniej kamery optycznej, jak też i aktu myśli, woli i wrażliwości człowieka, który dane zdjęcie zrealizował.

Tę wątpliwość, dwoistości pojęcia, usuwamy przez zaznaczenie, że skoro przedmiot wykonany przez człowieka ma cechy dzieła sztuki – akt woli twórczej, który spowodował powstanie tego przedmiotu, jest aktem działania artystycznego – jest aktem sztuki.

Ale może nie da się mówić przy czynności fotografowania o świadomym działaniu artystycznym, bo rola aparatu jest tu dominująca i narzuca człowiekowi, który się nim posługuje, prawa wprost mechaniczne, niedające się pogodzić z „arbitralnością” woli twórczej, koniecznego przecież warunku każdego działania, który możemy nazwać artystycznym?

Tak, aparat fotograficzny na pewno odgrywa w fotografice daleko bardziej samodzielną rolę niż np. pędzel lub dłuto w ręku malarza względnie rzeźbiarza. A jednak w fotografowaniu pozostaje dość miejsca na „arbitralną” wolę twórczą, która jest koniecznym warunkiem działania w sztuce.

Wśród wszystkich pięćdziesięciu jeden zdjęć Stefana Arvaya⁷² nie ma ani jednego, na którym nie byłoby piętna woli i świadomości artystycznej ich twórcy. Podkreślam z naciskiem, że nie mówię tu o zaletach technicznych tych prac, które są warunkiem podstawowym każdej dojrzałej sztuki. Wysokie zalety techniczne spotykamy u większości naszych polskich fotografików, którzy już wyrobili sobie miejsce zaszczytne na terenie brytyjskim.

Natomiast smak, kultura wizualna, oryginalność wyzbyta ze wszelkich sztuczek i ekstrawagancji – cechy, którymi odznaczają się prace Arvaya – jest czymś rzadko spotykanym w takim nasyceniu jak na tej wystawie.

Arvey doskonale zna naturalne granice fotografii i nigdy nie robi prób, chybionych już w założeniu – a tak niestety często spotykanych – podrabiania się fotografii pod malarstwo lub grafikę. Unika również wszelkich demonstracyjnych chwytów retuszowych i w ogóle wszelkich *trick'ów*. Wizja jego jest oparta na znakomitym wyborze motywu, którego odkrywczą niespodziewanością umie znaleźć w najprostszych warunkach, a któremu daje zwartą kompozycję przez właściwe obramowanie zdjęcia jego krawędziami.

Cóż prostszego, cóż, zdawałoby się, łatwiejszego? – Właśnie to „najprostsze” i tak „łatwe” – jest w istocie najtrudniejsze – i decyduje o sensie kompozycji. W tym

⁷² 20 maja–20 lipca 1962, Polska YMCA, Londyn. Retrospektywna Wystawa Fotografiki Stefana Arvaya – 61 czarno-białych prac. „Należy też podkreślić wyjątkowo piękną fakturę tych prac. Czernie mają aksamitną głębię, szarości są tak bardzo różnolite, biele nigdy nie wyskakują przed płaszczyznę obrazu [...]. Wystawa Fotografiki Stefana Arvaya jest jedną z najciekawszych, najbardziej artystycznie odpowiedzialnych i stylowo zwartych – które widziałem w Londynie”. – zob.: *Wystawy, imprezy*, Biuletyn. towarzyszenie Fotografików Polskich – Polska YMCA, Londyn [1963] nr 2 s. 31.

leży też główna część tej „arbitralności” twórczej, która odróżnia fotografa, znakomitego technika, od fotografa artysty.

Rozpiętość tematyki jest tu ogromna. Miasto i wieś, ogrody, łąki, wnętrza przedmiotowe i związane z człowiekiem, martwe natury, niespodziewane aspekty przedmiotów, rzutujące je w świat abstrakcji, woda i ziemia... Czasem dziwimy się, że najbardziej zużyty motyw – zakochana para siedząca na trawie w Hyde Parku – przez niespodziewane opozycje odległych cieni – przekształca się w widzeniu artysty w nową bajkę form i nastroju.

Należy też podkreślić wyjątkowo piękną fakturę tych prac. Czernie mają aksamitną głębię (np. w „Martwej Naturze z Owocami”), szarości są tak bardzo różnolite, biele nigdy nie wyskakują przed płaszczyznę obrazu (efekt uważany przez licznych tanich wirtuozów fotograficznych za ich arię popisową)...

Wystawa Fotografiki Stefana Arvaya jest jedną z najciekawszych, najbardziej artystycznie odpowiedzialnych i stylowo zwartych – które widziałem w Londynie.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 11.06.1962

LEONARDO – MALARZ, RYSOWNIK

Gdybyśmy chcieli wybrać zagadnienie, którego uparte rozwiązywanie wyróżnia malarstwo europejskie, musielibyśmy stwierdzić, że takim zagadnieniem jest – interpretacja przestrzeni. Istotnie: w okresie sześciuset lat, od Giotta do Cézanne’a, na tynkach, deskach, płótnach i kartonach toczył się zajadły bój artystów europejskich o przetransponowanie zjawisk trójwymiarowego świata zewnętrznego na dwuwymiarowe układy barw i linii. Wybraliśmy za górny kraniec czasowy twórczość Cézanne’a, bo po nim, w wizji europejskiej, zerwano z drzewa wiadomości owoc poznania, że przestrzeń realna, poznawalna empirycznie, nie wyczerpuje swymi prawami koncepcji twórczych i że artysta jest władny tworzyć własne „przestrzenie”, rządzone prawami, arbitralnie zdecydowanymi przez jego wyobraźnię i wolę twórczą.

Wśród bojowników o pełną i konsekwentną interpretację (nie naśladownictwo!) na płaszczyźnie form trójwymiarowej przestrzeni, we wspomnianym okresie sześciusetletnim, jest postać o potężde realizacyjnej, nigdy dotąd nieprześcignionej – Leonardo da Vinci.

Istnieją w malarstwie trzy metody interpretowania trójwymiarowości: metoda perspektywy liniowej (oparta na tzw. rzucie środkowym), metoda światłocienia i metoda koloru.

Już przed dokonaniem Leonardowymi istniały świetne osiągnięcia w łączeniu tych trzech metod w obrazie (przykładem najlepszym – twórczość Giovanniego Belliniego w szkole weneckiej, ale Leonardo osiągnął nieprześcignioną syntezę w rozwiązywaniu przestrzennego zagadnienia). „Gioconda”! Bodaj za wiele pisano o niezgłębionej tajemnicy jej uśmiechu, symbolizującego bezmiary wiecznej kobiecości; ale chyba za mało podkreślano, czym jest ten obraz jako malarski układ formalny. Nie wiadomo, co tu dominuje: czy miękkość, płynność, wzajemne przenikanie form, czy ich nieubłagana, wprost stalowa decyzja i jednoznaczność wizualna. Proszę popatrzeć na górną linię głowy Mony Lisy, odcinającą ją, jak sierpem, od falowań sinawo-niebieskawej dali w pejzażowo-przedmiotowym tle. Linia „twarda” do granic ostrza, właśnie sierpa, a równocześnie aksamitna dla dotknięcia oczu.

„Rozbijcie antyk na tysiąc kawałków, a każdy będzie arcydziełem” – powiedział Rodin. Wydzielcie w Giocondzie cal kwadratowy jej powierzchni, niech się w nim znajdzie np. oczodół lub kącik ust, lub fragment napięstka, każdy z tych szczegółów jest zamkniętym w sobie arcydziełem, umożliwiającym, zdawałoby się, przeczcucie całości kompozycji, gdyby jej pozostałe części zaginęły.

A ręce...

Stanisław Witkiewicz mówi, że Leonardo wykreślił „Giocondę” jak matematyk. Istotnie: w znaczeniu nieprześcignionego porządku konstrukcji, rozpartej wewnętrzną logiką bryły aż do linii konturowych, jest ona tworem myśli geometryczno-matematycznej. Matematyczna jest w niej precyzja niepowtarzalnych gradacji światła i cienia, matematyczna determinacja planów przez stopniowe niwelowanie różnic w kontrastach sąsiednich zimnych i ciepłych tonów, przy posuwaniu się od frontu – hen, ku głębiom gór i rzek na rozemglonym dalekim horyzoncie. Powiedział ktoś, że matematyka jest poezją ujętą w symbole. Zaiste, to dzieło Leonardowe jest poezją, ujętą w nieubłagalność zamknięć. Istnieje w dokonaniach Leonardowych nieprześcignione, nawet przez niego samego, arcydzieło, autoportret rysunkowy w sangwinie, z ostatnich lat życia (obecnie w bibliotece, dawniej królewskiej, w Turynie). Rzecz bez dna. Pokora obserwacyjna dziecka. Metoda każdego dotknięcia kredką, każdego rozpylenia, każdego nacisku, każdej wibracji akcentującej – wynaleziona, zdawałoby się, w tej właśnie chwili tworzenia, jedyna a niepowtarzalna. W dziele tym, które autorowi tej wypowiedzi wydaje się szczytem osiągnięć, kiedykolwiek dokonanych przez człowieka w rysunku, Leonardo unika nawet silnych, monumentalizujących podkreśleń linią, co czyni w większości swoich rysunków (np. konturowanie twarzy na wielkim kartonie ze św. Anną Samotrzecią z Royal Academy). A mimo to właśnie ten rysunek uderza kształtem jak obuchem. Najdoskonalsza rzeźba nie daje większej ewokacji bryły... To forma... A twarz – jak mówi Staff – twarz orła, co bliski jest oślepienia, bo zbyt często patrzył słońcu w oczy.

„Wiadomości” 1962 nr 51–52 (873–874)

MATEJKO DZIŚ

Temat wprost prowokujący. „Co pan myśli o Matejce?” – oto pierwsze pytanie, które laik, i dziś, zarzuca jak sondę, aby zbadać stopień pograżenia w modernie krytyka czy malarza, a odpowiedź, którą otrzymuje, czy to w formie niecierpliwego wzruszenia ramion, czy to niecierpliwych, sarkazmem zaprawionych słów, jest tylko miarą ignorancji i uprzedzeń, jaka panuje w sferze „fachowców” w stosunku do największego potencjału twórczego w plastyce, jaki kiedykolwiek wydała Słowiańszczyzna.

Jest wiele przyczyn nadrzędnej niechęci, którą czują do Matejki nasi skądinąd wybitni krytycy i artyści. Niepoślednie miejsce zajmuje podświadoma awersja do osobowości, która tak nieporównywalnie przekracza naszą własną, że obcowanie z nią, np. przez głębszy stosunek poznawczy, musiałoby unaocznic nam samych siebie we własnych proporcjach w stosunku do tytana. Tym bardziej, że tytan ten ma tyle słabostek. Przede wszystkim zawsze wydawał się anachronizmem – właśnie znawcom epoki. Dla czasów Witkiewicza, nasyconych bakcyłami tęsknot impresjonizmu, „nie miał powietrznej perspektywy”; gdy ekspresjonizm porwał wyobraźnię dwudziestolecia naszego wieku, nie była ona tak bezstronna i tak wielkoduszna, aby

uznać w twórcy „Grunwaldu” największego swego prekursora; gdy wreszcie klątwa w stosunku do każdej anegdoty, a coś dopiero historycznej, rozbrzmiewa w całym audytorium naszej współczesności, gdy kult „czystej formy” przenikał i przenika całą sztukę okresu, w którym żyjemy, jakże znaleźć miejsce wśród najpierwszych dla Matejki? Jeżeli chodzi o wykleętą tematykę, coś łatwiejszego niż zaliczyć mistrza Jana do rodziny tak zupełnie zdewaluowanej, jak różni Delaroché, Kaulbachy, Piloty’owie, Corneliusy; jeżeli chodzi o prymat koloru, zresztą słusznie głoszony u nas przez „kapistów”, jakże łatwo wytknąć Matejce jego „chromatyczne dziury” w obrazach i „sosy monachijskie”.

Trzy kolejne zdarzenia pobudziły mnie do napisania niniejszego artykułu: znaczek grunwaldzki nadesłany z kraju, wystawa Francisca Bacona w Tate Gallery, niespodziewana wizyta posiadacza czterech nieznanymi mi ołówkowych szkiców matejkowskich.

Wspomniany znaczek, wydany w roku 1960 dla uczczenia pięćset pięćdziesiątej rocznicy bitwy grunwaldzkiej, jest podwójnym arcydziełem: Matejki, który obraz tu reprodukowany stworzył, i grafika Millera, który dał temu dziełu rytowniczą transpozycję. Oba dokonania, mimo niewspółmierności, są genialne i nieprześcignione w swoim rodzaju. Oglądam ten znaczek od roku chyba codziennie – i za każdym razem wykrywam tam nowe dowody niewiarygodnego mistrzostwa, zarówno twórcy obrazu, jak i interpretatora w ujęciu graficznym.

Ileż razy się słyszało banialuki o chaotyczności Matejkowskiego „Grunwaldu”. Prawdą jest tylko, że nie jest to obraz dla leniwych. Nie pamiętam, ile postaci tam Matejko uwidoczniał – zdają się być ich setki – a przecież każda z nich, zachowując błyskawiczność ruchu, niepowtarzalność charakteru w szale lub koncentracji bojowej, jest równocześnie formą o nieprześcignionej precyzji, którą można by wyrzeźbić w świecie trójwymiarowym, z niepolegającą wątpliwości logiką konstrukcyjną. Ten właśnie fakt odczytuje się zupełnie oczywiście w kongenialnej interpretacji rytowniczek Matejkowskiego „Grunwaldu” przez Millera.

Przy tej szczytowej doskonałości szczegółów – „Grunwald” jest ideałem jedności rytmicznej kompozycji, którą by może warto zauważyć po raz pierwszy w epoce, gdy kreacje „taszystowskie” wynoszą oryginalną jedność rytmiczną obrazu na szczyty znaczenia w malarstwie; a przecież pod tym względem ta kreacja matejkowska, jak i wiele innych, jest nieprześcigniona. W okresie realizmu dziewiętnastowiecznego, w okresie kultu jasności, prostoty i klasycznego porządku kompozycji, na wzór grecki czy renesansowy, to dzieło Matejki mógł spotykać zarzut nieprzejrzystości, mimo że tutaj najmniejszy szczegół ma zamknięcie jednoznaczne, a każdy ruch jest celowym wyrazem patosu bitewnego. W mierze dzisiejszej „Grunwald” jest szczytem jedności fakturalnej w odniesieniu do powierzchni obrazu, a jako formalny układ rytmiczno-płaszczyznowy (co niezbitnie pokazuje Miller w swej rytowniczek interpretacji jednobarwnej) jest chyba najdoskonalszym i najmonumentalniejszym dziełem tego typu w europejskim malarstwie stalugowym w ostatnich trzystu latach (Rubens umarł w roku 1640; w jego dorobku można by znaleźć rzeczy takiej klasy).

Nie pamiętam, aby którykolwiek z dotychczasowych badaczy twórczości Matejki zwrócił uwagę właśnie na jedność rytmiczną jego obrazów, która nigdy „nie łamie się” na tej czy innej poszczególniej kondensacji, na jakiejś figurze ewokowanej tutaj z przysłowiową pasją. Stwierdzenie tego faktu uderza najmocniej w jeden z głównych zarzutów stawianych Matejce, że nie daje on koncentracji jednościowej swoim kompozycjom. Istotnie, takie rozstrzelanie tematyczne czy anegdotyczne, istniejące w wielu obrazach Matejki; np. w „Hołdzie pruskim” postaci i głowy miesz-

czan i szlachty u dołu obrazu, przyglądających się historycznej scenie, nie wiążą się z całością. Ale to grzechy w święcie tematyki, uwłaczające jej centralizacji! Z banicją znaczenia tej części wizji malarskiej wyłania się wspaniały tryumf matejkowskich dyscyplin formalnych, faktury i rytmu!

Czytelnik domyśla się zapewne psychologicznego związku ze stanem kontemplacji wielkiego dzieła, które po tylu latach ożyło przed moimi oczami za pośrednictwem znaczka pocztowego – a przypadkowym oglądaniem makabrycznych wycin Bacona w Tate, które jeden z wybitnych krytyków angielskich nazywa manifestacją beztreściowości tajemnicy życia (*the meaninglessness of the mystery of life*), a drugi autora tej manifestacji – malarzem „może o największym znaczeniu w Anglii”.

Gdzie Rzym, gdzie Krym, gdzie Matejko a Bacon? Matejko jest dla mnie symbolem nieprzemijającej wielkości, którą przesłania sztuczna nieaktualność, Bacon – symbolem nicości, którą paradoks czy kaprys epoki czyni aktualną. Matejkę, twórcę form plastycznie genialnych, niezależnie od treści narracyjnych, które one przedstawiają (proszę popatrzeć okiem abstrakcjonisty na ten „Grunwald” znaczkowy!), tabu anegdoty wyrzuca z pola aktualności; Baconowi żadność plastyczna jego obrazów nie przeszkadza być aktualnym w wizji dzisiejszej dzięki ich makabrycznej anegdocie (obsesyjnie powtarzana deformacja Velazquezowskiego Innocentego X; lub kopulująca para istot ludzkich o niezdefiniowanej płci; lub kikuty-nie-twarze, – wszystko w ramach zupełnej impotencji malarskiej). Wybrałem Bacona z worka bratnich nicości – a budzących dreszczyki u snobów na Biennale, bo kto jak kto, ale on jest nie do pobicia, jeżeli chodzi o ślepotę na kolor. A dzisiejszym pięknoduchom krytyki nie przeszkadza to, aby stawiać cyfrę znaczącą przed właściwym numerem: 00. Dlaczegoż więc rzekome poronienia Matejkowskie koloru mają obniżyć niezaprzeczalną wielkość artysty?

Rysunkami Matejki zajmowałem się od czasów studiów krakowskich i dziesiątki godzin, spędzonych w domu Matejki przy Floriańskiej, dały mi pojęcie o jego nieprzebranym bogactwie w tej dziedzinie. A przecież cztery małe rysunki⁷³ objawione obecnie w Londynie, stały się od razu rewelacją, stwierdzającą, że wielu możliwości Matejkowskiego ołówka jednak nie znałem.

Gdy wygłaszałem odczyt o Matejce dla oficerów belgijskich w Oflagu Neubrandenburg (1942), pamiętam, jak siłę się, aby znaleźć właściwe zdanie francuskie dla wyrażenia tezy, że w skali wszystkich uczuć ludzkich, których nieporównanym wyrazicielem był Matejko, tylko wesołości nie było, i jeden z moich słuchaczy, por. Stevelinck, powiedział mi: – „C'est la gaieté qui lui échappe”.

Cieszyłem się tym zdaniem, że tak świetnie wyraża treść, którą dziś muszę uznać za nieprawdziwą; właśnie na podstawie teraz napotkanego w Londynie Matejkowskiego szkicu mnichów średniowiecznych, uchwyconych z tak świetnym humorem. A więc i na to stać było Matejkę! Ale te cztery rysunki są tylko potwierdzeniem prawdy, która powinna być znana każdemu poważnemu badaczowi fenomenowi, mającemu na imię Matejko. Rysunek jego, przeważnie ołówkowy, ale zarówno w technice węglowej jak i piórem, stanowi szczyt nie tylko wirtuozerii, ale gest objawem wyjątkowej potęgi odrębności stylu; z jednej strony ostrość obserwacji charakteru człowieka, rzeczy, ruchu, z drugiej – odrębność środków wyrazu, linii i kreski, poddanych logice nieomylnego rytmu i jednorodności, nigdy niepowtarzanej w szczegółach, a przecież tak determinującej osobowość twórcy, że nie może być najmniejszej wątpliwości co do autentyzmu Matejkowskiego rysunku.

⁷³ Własność Jana Robla.

Wielkie kompozycje malarskie Matejki, niejednokrotnie pokazywane na Zachodzie, zawsze wywoływały gorące reakcje, połączone z niemożnością klasyfikacji zjawiska, ale, o ile wiem, ten największy, w moim przekonaniu, rysownik w wizji europejskiej XIX wieku, nigdy nie był pokazywany *en masse*, w swoim dorobku ołówka, pióra, węgla, tj. w dziedzinach, gdzie nie ma sobie równych. Bo śmiem twierdzić: nie dorównują mu potencjałem, wiedzą, oryginalnością, zakresem i ilością, nawet wrażliwością, nawet wyrafinowaniem dokonani ani Daumier, ani Guys, ani Degas, ani Rodin, ani Toulouse-Lautrec – tzn. najwięksi rysownicy wieku, w którym działał Matejko.

Trzeba z tysięcy rysunków, które Matejko zostawił, wybrać kilkadziesiąt najlepszych i pokazać w wielkich środowiskach sztuki. Będzie to rewelacja, która przygotuje zbiorowy pokaz niewiarogodnego dzieła Matejki na gruncie międzynarodowym. Dziś nie ma jego nazwiska w „Encyklopedii Brytyjskiej”, choć jest nazwisko i Riepina i nawet Munkacy’ego, nie mówiąc już o tuzinach impotentów niemieckich. Śmieszne.

Wśród tych czterech nowo odkrytych rysunków (po dwa są na odwrotnych kartkach szkicownika, zrobione widać ot tak, od niechcienia, jako studia czy wielkopańskie żarty) jest jeden przedstawiający tłum ludzki. Burza rytmiczna linii, dająca pełną ewokację wizji i mogąca być przykładem uogólnienia, które jest właściwie abstrakcją, i może uchodzić właśnie za majstersztyk dokonania abstrakcyjnego. Bo wiele rysunków Matejki może być uznanych za *par excellence* nowoczesne, gdyby to nie było dla tej nowoczesności zbyt zaszczytne (z nielicznymi wyjątkami, jak np. rysunki Picassa).

A czy zastanawialiście się kiedykolwiek nad Matejkowskim poczem królów polskich, wykonanych węglem? (Zdumiony byłem barbarzyństwem pokazania tych arcydzieł węglowych jako... kolorowanych obrazków w skądinąd dobrym wydawnictwie krajowym przeznaczonym dla zagranicy. Poprawili Matejkę...). Proponuję zbadać fakturę tych rysunków i zastanowić się nad wyobraźnią twórczą, która się złożyła na formy pozornie realistyczne, a będące jedynym w swoim rodzaju przykładem powierzchni realistycznych z pyłu węglowego o różnorodności równej chyba niepowtarzalnej grze natury. Matejko nie podpatrywał jej praw: on się w nią wcielał i był swoich środków arbitralnym panem, nie sługą. Przecież to są dzisiejsze tęsknoty: aby nie podpatrywać natury, ale tworzyć suwerennie, jak ona!

Stosunek do malarstwa Matejki też musi być poddany rewizji. Pokutuje o tym malarstwie sąd, który był aktualny i miał cechy słuszności w poimpresjonistycznej epoce.

Utarło się twierdzenie, że Matejko był wielkim rysownikiem – rzecz niewątpliwa – i że nie był kolorystą; brutalniej: że ten wielki rysownik był kiepskim malarzem. Błąd. Matejko był też wielkim malarzem, a więc i kolorystą, ale niewątpliwie nie udało mu się uniknąć w wypowiedzi czysto malarskiej wielu zasadniczych błędów, jako malarz stał Matejko poza swoją epoką, nie interesowały go zagadnienia *plein-air*, „perspektywy powietrznej”, i w ogóle powietrza w obrazie.

Stał nieskończenie wyżej od Siemiradzkiego, który nie rozumiejąc i nawet nie znając impresjonistów, zajmował się „powietrzem” w obrazie – źle, bo bez zrozumienia płaszczyzny obrazu jako suwerennej kategorii malarskiej samej w sobie. Matejko tę płaszczyznę czuł. We fragmentach swoich monumentalnych obrazów rozwiązywał ją wprost świetnie; a ponieważ malując, można to robić tylko przez wycucie „koloru”, Matejko zasadniczo kolor czuł. Najlepiej to widać w „Hołdzie pruskim”, gdzie ogromne części obrazu, np. cały lewy róg dolny, aż do przestrzeni ponad sylwetą królowej Bony, jest znakomity w kolorze; podobnie część z Kościeleckim, rzucającym pieniądź na tacę, z przepyszną figurą brodatego giermka, tę tacę trzymającego;

wreszcie wyżej, na prawo z kłęzącymi paziami Albrechta, nieporównanymi w rysunku i kolorze. Zielenie, purpury, żółcie, fiolety, brązy – jakie! Również środek obrazu, skąpany po malarsku w słońcu, z Zygmuntem Starym i składającym mu hold Albrechtem Brandenburskim, jest rozwiązany genialnie. Kolor tu walczy o lepsze ze świetną, lekką a bogatą fakturą, rytm form zlewa się w jedno z rytmem technicznej pracy pędzla, która swobodnie łączy otoczenie każdego przedmiotu z jego wnętrzem. Wszędzie tu Matejko-malarz jest u szczytu. Niestety, górna lewa część obrazu potknęła się o zagadnienie „perspektywy powietrznej” – Sukiennic na trzecim planie – i zjawiła się typowa „dziura chromatyczna”. Chcąc pokazać dalszy plan, Matejko rozbił sens płaszczyzny malarskiej, rozprzegając napięcie koloru w tej części oddalonej i niszcząc zasadnicze prawo obrazu: jednolitość napięcia barwnego na całym płótnie, a pokazywanie planów, jeżeli taka jest intencja, przez grę stosunków zimnych i ciepłych tonów. Ale to złożona sprawa i trudno ją wyjaśnić niefachowcowi – chociaż i laik wrażliwy zobaczy poronienie.

Jak tak wielki artysta mógł popełniać tak wielkie błędy? Błędy większe w malowaniu robiła wtedy cała, zalana manieryzmem akademickim, Europa. Delaroche, ówczesny król malarzy „historycznych”, nie miał jednego miejsca na obrazie, które by nie było krzykiem bezsensu w operowaniu walorem (światłocieniem). Przeciw tej to śmiertelnej manierze wzniesili impresjoniści rewolucję odradzającą wizję europejską.

Geniusz Matejki wybuchnął w partykularzu krakowskim. Najpoważniejszym jego nauczycielem był poczciwy, i skądinąd zasłużony, Łuszczkiewicz, który sam tkwił po uszy w manierze ówczesnego akademizmu. Kilkumiesięczny pobyt na studiach w Monachium, które cieszyło się w tamtych czasach opinią czołowej uczelni malarskiej Europy, a było w istocie czołowym rozsądkiem „sosowej” manieri akademickiej, mógł tylko pogłębić dezorientację genialnego młodzieńca. Że potrafił on mimo takiej nauki i takich wpływów ujawnić jednak lwi pazur kolorysty w swoich czołowych dziełach, to właśnie jeszcze jeden dowód zdumiewającego potencjału. A że ten płomień malarskiego geniuszu mógł się w ogóle objawić w środowisku tak kołtuńskim jak Kraków w drugiej połowie XIX wieku, to po prostu cud. I ludzką jest rzeczą, że musiało nastąpić stłumienie blasku tego ognia w późniejszych latach.

Przykładem przygaszenia talentu wśród monumentalnych płócien Matejki są: „Dziewica Orleańska”, „Raclawice”, częściowo „Sobieski pod Wiedniem” i „Konstytucja 3 Maja”. Natomiast zjawiskiem niespodziewanym jest pełna regeneracja geniuszu malarskiego – właśnie w kolorze – w ostatnim niedokończonym obrazie – w „Ślubach Jana Kazimierza”. Jakby wszystkie błędy Matejki, narzucone mu przez ślepe otoczenie, nagle odpadły – i wypromienił swoją ostatnią wizję nieomylną prawdą odwiecznej, tkwiącej w nim harmonii.

Dzieje sztuki uczą, że aktualność nawet wielkich artystów podlega wahaniom w czasie. Rafael, który w pewnych okresach uchodził za półboga, zostaje nagle ściągnięty z piedestału, aby wrócić na pozycje czołowe w opinii dzisiejszej; i zdaje się, że jest to miejsce już stałe. Kult Matejki u nas górował za jego życia, aby potem rozszczępić się na dwie gałęzie: dalszego górowania w opinii szerokiej warstw narodu i dużej dewaluacji w ocenach modernizującej krytyki. Ale prawdziwa aktualność Matejkowskiego dzieła nigdy nie rozprzestrzeniła się poza granice rodzinnego kraju. Są zresztą artyści, których aktualność i znaczenie ogranicza się do pewnej epoki, najczęściej ich własnej, i inni, których miejsce w dziejach sztuki narodowej, a szerzej ogólnoludzkiej, mimo przejściowych oscylacji, jest stałe. Myślę, że większość Polaków, nawet krytyków i historyków sztuki, będzie skłonna uznać pozycję Matejki

za stałą w naszej kulturze. Natomiast niewielu zapewne uzna za przekonywającą moją tezę, że Matejce należy się zaszczytne miejsce jednego z największych artystów w sztuce światowej XIX wieku i w ogóle w sztuce.

Wyjątkowe miejsce Matejki w sercu narodu polskiego uzasadnia się oczywiście niesłychaną siłą, z jaką potrafił narzucić wyobraźni naszej wizualne wcielenia wielkich postaci i momentów naszych dziejów. Pisałem już kiedyś: jakże Polak może sobie wyobrazić Skargę, Batorego, Zygmunta Starego czy Stańczyka, Moskali u nóg króla pod Pskowem, czy Albrechta składającego hołd – niż nie w postaci i świetle, które mu narzucił tyrański rozkaz wizji Matejkowskiej? Kochamy i widzimy nasze dzieje obrazami Matejki – i przez to jest on nam najmiłszy. Ta siła i miłość jest tak urzekająca, że wielu z nas przestało uświadamiać sobie, że miraż matejkowski mają formę tak obiektywnie świetną, tak indywidualnie i stylowo niepowtarzalną – że stają się one symbolem siły realizacyjnej człowieka i jako takie zasługują na poznanie ogólnoludzkie.

Matejkę należy nareszcie pokazać na gruncie międzynarodowym. Pokazać dobrze. Na wystawę taką powinno się złożyć pięć monumentalnych płócien: „Skarga”, „Batory”, „Grunwald”, „Hołd pruski” i „Śluby Jana Kazimierza”; kilka mniejszych obrazów, jak „Dzwon Zygmunta”, „Kopernik”, „Śmierć Przemysława”, „Sędziwój” i „Zygmunt III”; kilkanaście portretów, w tym koniecznie portret własny w fotelu i portrety dzieci artysty (1879), między nimi – syna Jerzego na koniu, Serafińskiego, Szujskiego, Gropplerowej, „Kasztelanki”, Moszyńskiego; zbiór kilkuset wybranych rysunków – pozycja jedna z najważniejszych – powinien uzupełnić ten pokaz potencjału Matejki. Ponadto muszą się tam znaleźć albumy z reprodukcjami wszystkich jego prac. Szkoda, że zapowiedziane przeszło dziesięć lat temu wielkie wydawnictwo, poświęcone Matejce w cyklu „Mistrzowie”, zapoczątkowane świetnym albumem Wita Stwosza, zostało, zdaje się, zaniechane. Pokazy zagraniczne naszej sztuki przed wojną grzeszyły kompleksem niższości wobec Zachodu i chęcią udowodnienia na gwałt, jak bardzo jesteśmy w jednym rytmie z poszukiwaniami europejskimi; ciekawe, że ta forma snobizmu miała dwie równoległe linie nawet w pokazach naszych usiłowań na weneckim Biennale. Jedna linia, istotnie bardziej inwencyjna, łączyła się ze swoistym epigonizmem w stosunku do paryskiego postimpresjonizmu (który właśnie w Paryżu już się wtedy zdezaktualizował); „kapiści” trzymali tu prym. Druga linia była obsadzona przez reakcyjne wstecznictwo malarskie Bractwa św. Łukasza, cieszące się dostatecznymi wpływami wśród naszych czynników oficjalnych, aby zajmować honorowe miejsca na pokazach sztuki polskiej poza krajem.

Pokazy zagraniczne naszego obecnego malarstwa krajowego dowodzą, jak w dalszym ciągu chcemy za wszelką cenę wykazać, że jesteśmy bardziej katolicy niż sam papież w stosunku do prądów Zachodu – i niewątpliwe powodzenie, które tutaj odnosimy, gotowiśmy przypisywać naszej wyjątkowej inwencji, a nie koniunkturze politycznej: Zachód po prostu cieszy się, że kraj satelicki potrafi wykazywać tyle niezależności, bimbając na sugestie moskiewskiego protektora. Tymczasem można zyskać istotny *prestige* na Zachodzie tylko pokazując naprawdę niezależne i oryginalne dokonania narodowe. Wykazała to wyjątkowa i zasłużona pozycja dziewiętnastowiecznej, a i późniejszej, literatury i muzyki rosyjskiej na Zachodzie. Twierdzenie, że polityczne znaczenie Rosji pomogło tej popularności, jest nie do obalenia, ale też należy obiektywnie stwierdzić, że na odcinku plastyki, gdzie Rosja nie miała w XIX wieku, a i dziś nie ma nic oryginalnego do pokazania, jej potęga polityczna nie potrafiła podnieść opinii o sztuce rosyjskiej ani o jote.

Otóż twierdzą: Matejko pokazany naprawdę – dowiedzie, że w wypowiedzi malarzkiej wydaliśmy w XIX wieku indywidualność oryginalną prawdziwie wielkiej miary, będącą najświetniejszym uosobieniem naszego charakteru narodowego i godną zająć miejsce wśród pierwszych na arenie świata, jak Kopernik, jak Mickiewicz, jak Chopin, jak Skłodowska.

* * *

Z góry przygotowany na sądy kontrowersyjne, które mój artykuł sprowokuje, proszę łaskawych moich oponentów, aby raczyli, przed rozprawą z moimi tezami, przejrzeć poważniejsze wydawnictwa z reprodukcjami prac matejkowskich, np. *Jan Matejko* – monografia wydana przez Państwowy Instytut Sztuki (1957), lub najlepszą do dziś książkę o Matejce, Stanisława Witkiewicza, zawierającą, rzecz prawie nie do wiary, po upływie pół wieku, do dziś najlepiej wykonane reprodukcje dzieł Mistrza.

Prośbę moją wypowiadam dlatego, ponieważ wyobrażenie nasze na emigracji o Matejce zdeformowały nie tylko usterki pamięci, ale i tendencyjne sądy, często zniekształcone odruchowo, podświadomie, pod ciśnieniem prądów epoki.

Większość z nas, którzy przeszliśmy przez Włochy, ma ostatnie wspomnienie o Matejce, oparte na oglądaniu „Sobieskiego pod Wiedniem” w Watykanie. Otóż obraz ten, w stanie w jakim był wtedy, mógł spaczyć zupełnie sąd o malarstwie Matejki. Okropne ramy, warstwy brudnego, żółciałego werniksu, zawieszenie *vis-à-vis* źródła światła – wszystko to całkowicie „kładło” wizualnie ten obraz, zresztą należący do słabszych wśród monumentalnych płócien Matejki. Ciekawe jednak, że tak świetny znawca malarstwa jak Tytus Czyżewski, mimo opinii skrajnego „modernisty” wysoko oceniając Matejkę, uważał ten obraz za jeden z mocniejszych (w artykule ogłoszonym w warszawskim „Prosto z Mostu” przed wojną). Zresztą na pewno: dzieło to zmieniłoby nasz sąd o nim na lepszy, gdyby je oglądać w odpowiednim stanie i właściwych warunkach.

* * *

Mam przed sobą artykuł prof. Bohdana Marconiego, kierownika Studium Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, pod którego znakomitym, fachowym nadzorem dokonano iście syzyfowej pracy odnowienia płótna grunwaldzkiego po dramatycznych losach wojennych. Czyta się o tych losach, opowiadanych suchym, pozbawionym wszelkiej afektacji językiem naukowca – z zapartym tchem; żdźbło w igraszcze losu mogło spowodować utratę i „Grunwaldu”, i „Skargi”! Skóra cierpnie na myśl, jak te bezcenne skarby narodowe, ukryte przez ofiarne ręce przed zagładą, leżały w schowku w tajni w Lublinie pod kopytami koni hitlerowskich.

Promiennymi zaiste literami są zapisane na tablicy obrońców kultury polskiej nazwiska artystów-malarzy, Stanisława Ejsmonda i Surały-Gajduczeni, którzy w czasie ratowania tych arcydzieł zginęli od bomb niemieckich.

Dzieło restauracji malowidła grunwaldzkiego, które przeniesione na nowe płótno i, po butwieniu kilkuletnim pod ziemią, świeci dziś takim blaskiem w Muzeum Narodowym w Warszawie, jakby wczoraj wyszło spod pędzla Matejki, mówi nie tylko o bohaterskiej ofiarności tych, którzy je ratowali w zawierusze wojennej, ale i o nadzwyczajnej klasie naszych restauratorów z prof. Marconim na czele. Nie ma Polaka, który nie jest im całą duszą wdzięczny i całą duszą z nich dumny. Wiemy też, że nie potrzebujemy się obawiać, jak pod takim fachowym doглядem te dzieła będą pokazane, o ile się urzeczywistni sugerowana tu zbiorowa wystawa Matejki poza granicami kraju.

„Wiadomości” 1962 nr 51–52 (873–874)

WYSTAWA TADEUSZA BEUTLICHA

Wystawiający obecnie w Galerii Grabowskiego Tadeusz Beutlich należy niewątpliwie do najwybitniejszych artystów polskich poza granicami kraju⁷⁴. W pełnym rozkwicie sił twórczych (właśnie dobiegł czterdziestki), Beutlich ma już wyrobioną pozycję jako grafik i artysta-tkacz nie tylko w Londynie i całej W, Brytanii, ale międzynarodową.

Jako żołnierz 2. Korpusu studiował początkowo w Akademii sztuk Pięknych w Rzymie i należał do tych młodych artystów, którzy, po przybyciu w ramach tego korpusu do Anglii, kontynuowali swoje studia plastyczne w Polskim Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej, będącym od roku 1947 pod opieką Zrzeszenia Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich w Wielkiej Brytanii, a dziś działającego pod egidą Społeczności Akademickiej USB. W tej też uczelni dostał swój pierwszy dyplom *summa cum laude* w roku 1948.

Beutlich uzupełniał później swoje studia graficzne i tkackie w uczelniach angielskich, a dziś jest wysoce cenionym wykładowcą w Camberwell School of Arts and Crafts. Prace jego znajdują się w wielu muzeach brytyjskich i amerykańskich (między innymi w Victoria and Albert Museum w Londynie i Boston Museum of Fine Art w Stanach Zjednoczonych). Na omawianej wystawie artysta pokazuje dwadzieścia barwnych drzeworytów i dziesięć tkanin. Wszystkie drzeworyty Beutlicha nie unikają tematu „figuratywnego”, nie są prawie nigdy czystymi abstrakcjami, mimo że tkwią organicznie w wizji współczesnej. Tematem są tu zwykle różne stwory zoologiczne, najczęściej ptaki i owady (jest tu i wspaniała żaba), a obok nich występują również często tematy pejzażowe w nowoczesnych skrótach syntetyzujących.

Beutlich nie znosi niewyraźności w określaniu formy. Zawsze uderza u niego zupełna konkretność wizji poetyckiej, opowiedzianej środkami o zupełnie mistrzowskiej, a odrębnej, swoistej technice. Subtelny i głęboki kolor w drzeworytach artysta osiąga przez użycie najmniejszej ilości szeroko uogólnionych, nigdy nierozbitych, plam barwnych.

W tkaninach, projektowanych zawsze z wyjątkową pomysłowością i wyrafinowanym smakiem, widać te same co i w drzeworytach koncepcje tematyczne i stylowe. Tej wystawy w Galerii Grabowskiego nie wolno opuścić.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 12.01.1963

⁷⁴ 1–31 stycznia 1963, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa gobelinów i drzeworytów Tadeusza Beutlicha, wespół z pracami Aubrey’ a Williams’ a i Jack’ a Waldron’ a. Z ilustrowanej recenzji w „Kronice”: „Beutlich zaklął w swoich, przez siebie tkanych gobelinach swoją własną wizję świata, swoją własną walkę z kolorem. [...] Materiały użyte są różne. Wełna, juta, jedwab, drut cienki, sznurek, bawełna... Daje to nie tylko rozmaitość materii, ale pozwala na wyzyskiwanie kolorów i odcieni różnych materii. [...] Drzeworyty Beutlicha to układanie słojów i cięć poprzecznych dobieranie tarcic, próchniaków, dykty i deseczek z paczek po owocach. Każdy z gatunków *sztancy* odbija na papierze swój własny wyraz”. Z recenzji Stanisława Frenkla: „Beutlich, znany ze sporadycznego udziału w zbiorowych wystawach polskich i mieszanych, po raz pierwszy pokazał w galerii Grabowskiego pełny zbiór prac ostatniego okresu, obejmujący 20 drzeworytów i 10 gobelinów. Tematycznie prace te dzielą się na pejzaże i studia zoomorficzne, z wyjątkiem jednej półabstrakcyjnej twarzy ludzkiej”. — S. Frenkiel, *Grafika i gobeliny Tadeusza Beutlicha*, W 1963 nr 5 (879) s. 3, — tam praca Tadeusza Beutlicha: „Żaba”.

STACJE KRZYŻOWE SAWICKIEJ

Stacje Drogi Krzyżowej, wykonane przez Magdalenę Sawicką na zamówienie księży Marianów dla Fawley Court, należą do tych rzadkich dzieł plastyki polskiej na emigracji, które powstały w wyniku bieżącej potrzeby społecznej o charakterze religijnym i doskonale czynią zadość tej potrzebie, zarówno w znaczeniu ideologicznym, jak i artystycznym⁷⁵.

Urodzona na Kujawach, żona jednego z najwybitniejszych młodych architektów polskich w Wielkiej Brytanii, Zbigniewa Sawickiego, wnuczka awangardzisty polskiej wizji malarskiej w latach dwudziestych tego wieku – Kamila Witkowskiego i matka sześciorga dzieci (mimo że wygląda na starszą siostrę swojej pierwszej córki) – Magda Sawicka zdobywa sobie poważne miejsce wśród polskiej plastyki emigracyjnej przez zwycięskie wykonanie tak poważnego i trudnego zadania.

Tradycyjne czternaście stacji Męki Pańskiej artystka wykonała, łącząc pomysłowo trzy tworzywa: beton, drzewo i nowoczesną majolikę (odpowiednio wypaloną i wypolerowaną glinę ceramiczną). W ostatnim tworzywie są wykonane główne części figuratywne każdego segmentu stacyjnego; drzewo zostało użyte tylko dla partii krzyża, zaś beton wypełnia tło w prostokącie każdego segmentu. Jest tryumfem artystki, że te różne tworzywa łączą się w organiczną całość kompozycyjną, nie rozbijając jedności stylowej.

Wszystkie figury, z naczelną postacią Zbawiciela, są prymitywizującymi ekspresjami doskonale oddającymi głęboki pietyzm religijny i charakteryzującymi w sposób wyraźny i dobitny treść i nastrój każdej sceny. Jedność stylowa tych czternaśtu kompozycji jest zupełna mimo dużej rozbieżności w rozwiązywaniu każdego poszczególnego tematu. Wystarczy np. porównać stację szóstą – świętą Weronikę z chustą, na której jest odbite oblicze Pańskie, ze stacją przedostatnią – zdjęciem z Krzyża. Artystka rozumie doskonałą rolę dużych mas tła w ciemno zabarwionym betonie, przeciwstawiających się dramatycznej dynamice figur, które właśnie dzięki uspokajającej grze tła nigdy nie przeciążają kompozycji.

Sawicka pracowała nad tym dziełem przeszło półtora roku i odpowiedzialność koncepcji religijno-ideologicznej jak i czysto technicznej jest tutaj dla widza oczywista. Jest to dokonanie należące całkowicie do wizji współczesnej, a jednak zrozumiałe dla każdego i w niczym nierazące tradycji sztuki religijnej – dobrej sztuki religijnej; a niestety trzeba stwierdzić, że osiągnięcia tego typu są teraz raczej rzadkie.

Magdalena Sawicka studiowała w latach 1946–1949 w „School of Photo-Engraving and Crithography”, a w latach 1951–1955 uczyła się okresowo do

⁷⁵ 25–27 stycznia 1963; 12–14 lutego 1963, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Trzydniowa wystawa 14 Stacji Drogi Krzyżowej Magdy (Magdaleny) Sawickiej, wnuczki Kamila Witkowskiego, laureatki konkursu nowoczesnego malarstwa w Buenos-Aires, wykonane na zamówienie Ojców Marianów w Fawley Court do ogrodu klasztorowego. „[...] pod względem technicznym stanowią niezwykłą kombinację ceramiki, cementu i drzewa. Są to sylwety z polewanej ceramiki, osadzone w ciemno barwionym cemencie, miejscami wyłożone drzewem”. „Artystka pracowała 2 lata. Stacje, złożone z malowanej ceramiki, drzewa i barwionego betonu w różnych ciemnych odcieniach, mają przeciętną powierzchnię 10 na 20 cali”. Wystawę urządziło Towarzystwo Przyjaciół Fawley Court. Stacje po wystawie zamontowano w ogrodzie Fawley Court i poświęcono w Zielone Świąta. — zob.: Kronika, *Stacje drogi krzyżowej Magdy Sawickiej*, W 1963 nr 8 (882) s. 6, — tam foto jednej ze stacji; (k.), „*Droga Krzyżowa*” dla Fawley Court, DPDŻ, 12.02.1963 s. 3, — tam foto malarki przy jednej ze stacji.

Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie. Omówione tu stacje będą wystawione w Galerii Grabowskiego w dniach 25–27 stycznia b.r.

„Tydzień Polski” 1963 nr 4

DWA FORMIZMY

Dwa, jak w tytule: Stażewskiego, weterana skrajnej wizji abstrakcyjno-konstruktywistycznej w Polsce, który wystawia teraz u Grabowskiego⁷⁶, i grupy młodych polskich plastyków z kraju, pokazujących swe prace przy Russell Square (nr 28) na zaproszenie Uniwersytetu Londyńskiego.

Oba te pokazy cechuje ta sama tendencja i wola: krzyknąć jak najgłośniej, że Polska z wczoraj, podobnie jak i dzisiejsza, chce bezkompromisowo współdzwierać z głosami myśli zachodniej, a demonstracyjnie odwraca się tyłem do podszeptów bliskowschodnich... To podkreślam, bo to jedynie cieszy mnie na tych obu wystawach.

Henryk Stażewski urodził się w roku 1894, a więc jest o rok młodszy od Władysława Strzemińskiego (1893–1952), a o czternaście lat starszy od Marii Jarembki (1908–1958) – pozostałych głównych prekursorów polskiej wizji abstrakcyjno-konstruktywistycznej.

Dla orientacji podaję, że główni prekursorzy tej postawy w skali światowej – Kazimierz Malewicz (oczywiście też Polak z pochodzenia, ale stale podawany jako Rosjanin) urodził się w roku 1878, zaś Piet Mondrian, Holender – w roku 1872. A więc kierunek abstrakcji konstruktywistycznej (inna jest postawa abstrakcyjno-konstruktywistyczna np. Kandinskiego) liczy już sobie dziś ponad pół wieku – i do młodzieniaszków na pewno nie należy – można by raczej tu mówić o początkach uwiadu starczego (pięćdziesiąt lat życia w życiu sztuki współczesnej – to chyba setka w życiu jednostki ludzkiej...). Co prawda działają dziś w Anglii artyści (najwybitniejsi z nich to Ben Nicholson i Victor Pasmore), którzy ten abstrakcjonizm konstruktywistyczny reklamują jako ostatni krzyk współczesności, ale Anglia, co prawda z zasadniczymi wyjątkami (Henry Moore!), bywa w języku sztuki spóźniona przynajmniej o lat pięćdziesiąt.

Jeżeli przyjmujemy definicję malarstwa jako wypowiedzi człowieka na powierzchni dwuwymiarowej w kolorze – Stażewskiego nie można nazwać malarzem;

⁷⁶ 12 marca–6 kwietnia 1963, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa prac Henryka Stażewskiego z Polski. Z recenzji Marka Żuławskiego BBC: „wystawa Henryka Stażewskiego w Londynie wzbudziła tak duże zainteresowanie. Omawiała ją nie tylko prasa, ale także Radio Brytyjskie w programie poświęconym najnowszym wydarzeniom w sztuce i literaturze. Stażewski został potraktowany z szacunkiem jako zasłużony prekursor klasycznej abstrakcji, która dzisiaj stanowi reakcję przeciwko ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, znanemu pod nazwą action painting. Przede wszystkim sensację wywołała fakt, że w Polsce, a zatem w państwie komunistycznym, istnieje dostateczna swoboda kulturalna, aby umożliwić takie formalistyczne stanowisko w sztuce jak to, jakie zajmuje Henryk Stażewski. Ale jego obrazy omawiane są także oczywiście z czysto estetycznego punktu widzenia, przy czym krytyka angielska podkreśla czystość koncepcji i skromną szlachetność jego prac”, – zob.: (a), *Stażewski u Grabowskiego*, DPDŻ, 25.03.1963 s. 3; M.Z., *Co słychać w Galerii Grabowskiego?* MP 1963 nr 3–4 (153–154) s. 7; M. Żuławski, „Henryk Stażewski, Lena Walicka, John Piper, Denis Bowen”, mps, k. 1–2, AE, Kolekcja M. Żuławski; S. Frenkiel, *Wystawa Henryka Stażewskiego*, W 1963 nr 13 (887) s. 5.

jego *collage* należą do konstruktywizmu pół-rzeźbiarskiego, zbliżonego do polichromowanej płaskorzeźby. Myślę, że to rytmiczne nakładanie na siebie pół-reliefowych form prymitywno-geometrycznych wiąże się z potrzebą demaskowania głębokich treści wizualnych, tkwiących w najprostszych przedmiotach; te twory sztuczne nie mają żadnych głębszych porządków niż dobrze zaprojektowana łyżka czy taboret, czy jakikolwiek inny zespół rzeczy materialnych o kształtach prostych, spojonych przypadkiem z sobą.

Jest w tych realizacjach niewyżycie się w radościach, które umysł ludzki znajdzie w matematyce, z tym zastrzeżeniem, że temu, kto nurzał się w oceanie matematycznym, te twory nic dadzą więcej emocji niż marynarzowi siedmiu mórz nurkowanie w wannie. Zwiedzić dwie wystawy – Stażewskiego i np. Victora Pasmore'a z ostatniego okresu – to zobaczyć twarze dwu bliźniąt. Przypadek zupełnie analogii tkwi tu w fakcie, że ani jeden, ani drugi nie pokazuje żadnego rysu ocieplonego przynależnością do określonego narodu czy nawet środowiska; wszelki odcień etniczny czy rasowy jest tu zamrożony bezpardonową abstrakcją i konia z rzędem temu, kto mi wytłumaczy wypowiedź jednego z krytyków angielskich, że widzi w twórczości Stażewskiego elementy... liryczne.

Wszystko to nie zmienia faktu, że Stażewski ma miejsce w dorobku polskiej plastyki i że jest zasługą Galerii Grabowskiego pokazanie dorobku tego artysty na wystawie zorganizowanej pod względem estetycznym – bez zarzutu.

Grupa „Krağ”, złożona z jedenastu artystów krajowych (Ewa Buczyńska, Adam Falkiewicz, Klem Felchnerowski, Walenty Gabrysiak, Włodzimierz Kunz, Kazimierz Rojowski, Marian Szpakowski, Stanisław Wojtowicz, Celina Wodnicka-Ząbkowska, Józef Ząbkowski, Janina Żemojtel), to również zespół bezkompromisowych formistów odrzucających wszelką przedstawieniowość i wszelką kokieterię w stronę szerokiej publiczności. Nie chcą żadnej popularności, żadnego aplauzu tłumu, sobie służą a muzom – i to nowym muzom, wylęglym w nowej zachodniej kulturze, na pewno nie na ziemi wschodniego protektora.

Ale chyba tak samo jak od nawiąstnego socrealizmu są oni odlegli od prądów, które przeważały w dwudziestoleciu przed ostatnią wojną, np. od koloryzmu (odżegnanie się od koloryzmu nie jest odżegnanie się od koloru jako nadrzędnej postawy malarskiej!) i wszelkich najdalszych cech postimpresjonizmu.

Wszyscy ci artyści mają kulturę techniczną i smak, wszyscy mają wprost obsesyjną predylekcję do gam niskich, ponurych, gdzie brunatne tony zastępują żółcie, a czernie niebieskość w przeciwstawieniach ciepła i chłodu. Wygląda to na sztuczną manierę, a co gorsza, na pozę oderwania się od typowych cech narodowych. Trudno o coś dalszego psychicze polskiej jak ponurość. I zresztą sztuka ta nie jest w żadnym stosunku do radosną energią twórczą, która dominuje w młodym pokoleniu w kraju, na przekór makabrycznym wspomnieniom czasów wojny i podwójnym okupacjom.

Jak już wspomniałem, ten bezkompromisowy formizm może być uważany za symbol właśnie bezkompromisowej postawy w ciążeniu ku Zachodowi. Ale warto podkreślić, że prawdziwe miejsce w wizji Zachodu znajduje się nie przez poddanie się naśladowcze prądom, które już ten Zachód nurtują, ale w pokazaniu pierwiastków istotnie oryginalnych, związanych z odrębnym obliczem narodowym. W dwudziestoleciu niepodległości robiliśmy błąd, starając się być w czołówce sztuki Zachodu przez naśladowanie jej tendencji – i dziś popełniamy ten sam błąd.

Powtarzam: popularność, którą sztuka polska cieszy się dziś na Zachodzie, nie tkwi w jej oryginalnej *sui generis*, ale w fakcie, że ten rodzaj sztuki, na wskroś imitującej prądy zachodnie, dowodzi fascynującego faktu, że Polska jest jedynym krajem

satelickim, który w swej działalności kulturalnej nie uległ dyktatowi Rosji, jeszcze bardziej byłibyśmy fascynujący, gdybyśmy nareszcie stworzyli własną, niezależną wizję, na którą nas na pewno stać.

„Tydzień Polski” 1963 nr 12

ŚP. KRYSTYNA EIBÖL

Prawdziwym wstrząsem było dla mnie zobaczenie nekrologu Krystyny Eiböl, mimo że wiedziałem, jak wielu spośród jej przyjaciół, że jest poważnie chora od dłuższego czasu. Pani Krystyna zmarła w Kopenhadze, w rodzinnym mieście ukochanego męża, który również tam niedawno został pochowany.

Pierwszy raz posłyszałem nazwisko Krystyny Eiböl Polski (z domu Fedorowiczówny), zamężnej za wybitnym armatorem duńskim, w latach ostatniej wojny, w czasie mego pobytu w niewoli niemieckiej – jako opiekunki naszych rodzin w kraju za pośrednictwem oddziału Czerwonego Krzyża, działającego w Szwecji. Stwierdzam, że przetrwanie mojej rodziny w tych ciężkich czasach zawdzięczam w wielkiej mierze opiece Krystynie Eiböl – a wiem, że to samo może powiedzieć wielu moich kolegów z „offlagów” niemieckich.

Osobiście poznałem panią Krystynę w roku – zdaje się – 1952, przyjmując ją w skład słuchaczy naszego Studium Malarstwa Społeczności Akademickiej USB.

Cicha, zawsze pogodna, uważająca oddanie przysługi innym za najoczywistszą radość osobistą – stała się pani Krystyna od razu drogim przyjacielem nas wszystkich, a równocześnie zaczęła się bardzo szybko krystalizować jej wyjątkowo oryginalna i subtelna wypowiedź malarska. Liczne obowiązki społeczne i rodzinne zmuszały często panią Eiböl do przerywania studiów na krótsze lub dłuższe okresy i dopiero w roku 1959 Studium wydało jej dyplom ukończenia kursu *summa cum laude*.

Styl malarski Krystyny Eiböl z trudem tylko można zaliczyć do typu naiwnego prymitywizmu realistycznego. Jej świadomość koloru i konsekwentna metoda uproszczeń form, obserwowanych w naturze, płynęła zarówno z dużej kultury artystycznej i obycia w wielkich środowiskach Zachodu, jak z instynktu wprost dziecięcego i spontanicznej bezpośredniości wizji własnej.

Najsilniej zaznaczył się ten styl w portretach i pejzażach. Zdawało się, że ludzie portretowani przez panią Krystynę należą do jakiejś innej, subtelniejszej rasy, że wszystko, co powszednie i nie dość wytworne, jest z nich usunięte, a tylko najlepsza esencja ich dobroci i uroku została im zostawiona. Przypomina w tym błogosławionego malarza – Fra Angelica da Fiesole.

A przecież nie ma w tych głowach i sylwetach portretowanych przez panią Eiböl nic słodkawego ani w kolorze, ani w wyrazie, ani nawet w formie. Jej wizja jest w tych dyscyplinach właśnie słodka, nie słodkawa, nie cukierkowa. I w pejzażach, i w głowach jest tu synteza uproszczeń, jest operowanie szerokimi masami, jest dziwny urok harmonii barwnych i swoistego nastroju.

Pani Krystyna była niezwykle skromna. Myślę, że swoich prac nie doceniała. Nie mogłem wymusić na niej, aby nareszcie prace swoje, zapakowane w różnych przejściowych składach w czasie licznych przeprowadzek, zgromadziła na projektowanej przeze mnie wystawie.

W ostatnim roku przed jej odejściem straciłem z nią kontakty. Nie ma nawet adresów ani jej rodziny, ani wspólnych przyjaciół. Zwracam się więc w ramach tego artykułu do wymienionych o łaskawe skomunikowanie się ze mną w sprawie odszukania prac zmarłej artystki i umożliwienia pokazu zbiorowego jej prac. Zapewniam, że wystawa taka będzie nie tylko uczczeniem jednostki o najszlachetniejszym sercu i wielkich zasługach społecznych, ale i rewelacją oryginalnego i poważnego talentu.

„Tydzień Polski” 1963 nr 18

WYSTAWY RUSZKOWSKIEGO I MLECZKI

Wystawa Zdzisława Ruszkowskiego w nowym lokalu Leicester Gallery⁷⁷, w centrum Mayfair, przy Audley Square, jest jeszcze jednym podkreśleniem poważnej pozycji, jaką ten artysta polski starszego już pokolenia (ur. 1907 r.) potrafił sobie wyrobić i w świecie artystycznym, i w kołach sprzedawców dzieł sztuki w Londynie; podkreślam dwojakość tej pozycji, bo obie jej odmiany nie zawsze tu się pokrywają.

Ruszkowski jest wychowankiem Akademii Krakowskiej (1924–1929), uczniem Mehoffera, a w późniejszych latach środowiska paryskiego, jeszcze ogólniej – atmosfery artystycznej europejskiego Zachodu. Malarstwo jego wywodzi się w prostej linii z postimpresjonizmu i, jak to już pisałem kilka lat temu, głęboka rozprawa z kolorem, opartym na dywizjonizmie, obecnie prawie zarzuconym na rzecz szerokiej syntetycznej plamy, da się wyczuć i dziś w jego pracach (dywizjonizmem nazywa się technika, wprowadzona przez impresjonistów, polegająca na kładzeniu małych elementów czystych, zasadniczych kolorów obok siebie, które zlewają się z odległości w oku widza w jedną plamę o mocnej wibracji). Widać też na Ruszkowskim wpływy dzisiejszych tendencji abstrakcyjnych, ale właśnie cechą wyróżniającą tego malarza jest ściśle zaznaczona więź, która wizję jego wiąże z przedmiotem w naturze. Ruszkowski nigdy z tą przedmiotowością nie zrywał i dziś doczekał się, że ta właśnie cecha zaczyna być „modna” na pobożowisku walki o bezkompromisowy abstrakcjonizm. Wśród 18 wystawionych obrazów istnieją i takie, które podkreślają tendencję ważności tylko parafrazy malarskiej, a prawie zupełnie gubią opowieść o temacie przedmiotowym; do takich prac należy np. „Wodospad” (nr 1), albo „Stare domy przy morzu” (nr 5). Ale „Wioska przy morzu” (nr 11) lub „Akt kobiecy” (nr 19) mają, jak na obrazy nowoczesne, mocne związania z tematem. Zaciekawia i cieszy polskiego widza, że ten nasz malarz jest tak popularny wśród publiczności brytyjskiej; w czasie dobiegającym do połowy trwania wystawy kupiono też już prawie połowę eksponatów Ruszkowskiego, a jego współwystawcy angielscy, akwarelista R. V. Pitchforth i malarz o tematach przeważnie sportowych Lawrence Toynbee, mieli wyniki handlowe bez porównania gorsze.

⁷⁷ Koniec kwietnia–11 maja 1963, Leicester Galleries, Mayfair, 4 Audley Sq., Londyn.

Wystawa pejzaży Lawrence’a Toynbee, akwarel R. V. Pitchforth’a i 18 prac olejnych Zdzisława Ruszkowskiego w nowym lokalu Leicester Galleries. Artysta pokazał najnowsze obrazy, spośród których większość została sprzedana w czasie wystawy, – zob.: (a.m.), *Wystawa Ruszkowskiego*, DPDŻ, 22.04.1963 s. 3.

Piotr Mleczek u Grabowskiego⁷⁸, mający tam już drugą wystawę, należy do pokolenia malarstwa o kilkanaście lat młodszego niż Ruszkowski, zdobył wykształcenie artystyczne poza granicami kraju i należy do najsilniejszych indywidualności twórczych wśród rówieśników. Przede wszystkim wyróżnia się tym, że malarstwo jego nie jest tylko popisem osiągnięć formalnych, ale wyrazem szerokiego stosunku do całego życia, zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego. Na poprzedniej wystawie uderzały ekspresją i oryginalnością ujęcia wizje Mleczi z obozów koncentracyjnych, które bądź widział sam, bądź przeżył głęboko jako widz i współaktor epoki. I teraz są dwie wersje tego tematu. Ale skala reakcji na świat zewnętrzny jest u Mleczi ogromnie bogata. Pejzaż z zaznaczeniem pór roku lub dnia, człowiek pojedynczo i w grupie, dorośli i dzieci, mężczyźni i kobiety, artyści chodnikowi i prelegenci o sztuce, pochody miejskie o różnym typie demonstracji i pikniki, i więcej... Całe to zachłyśnięcie się życiem Mleczek przedstawia z pasją deformującego ekspresjonisty, rzucając często swoje twory w świat surrealistyczny. Bo właśnie: jest on „ekspresjonistą surrealistycznym”.

Ta definicja określa typ tematyczno-twórczy; nic nie mówi o klasie malarstwa. Do tego samego typu należy np. w Anglii niedawno zmarły Stanley Spencer. Świat jego pełen wyobraźni, pasji i bogactwa życia nie jest właściwie związany z malarstwem, bo wszystko, co Spencer robił, łączyło się z zupełną niewrażliwością na elementy malarstwa jako takiego. I tylko ślepi na te właśnie wartości, a wielu ich jest wśród „krytyków” w tym kraju, mogą pomysłowego wytwórcę, jak S. Spencer, zaliczać do malarstwa.

Otóż Mleczek, tak wiele mówiąc o treściach swoich reakcji na życie, wyraża to językiem malarza. Ponieważ jednak jest jeszcze malarzem stosunkowo młodym w swoim zawodzie, nie zawsze środki jego wypowiedzi są na wysokości jego autentycznego talentu. Wystarczy stwierdzić, że są na tej wystawie prace tak świetnie zrealizowane i po malarsku dociągnięte jak „Pochód” („Marchers”, nr 23) – siódma wersja niesłuchanie ciekawego cyklu obrazów, przedstawiających różne typy pochodów, o zabarwieniu satyryczno-tragicznym; jakieś dalekie reminiscencje Goi, może Daumiera; w tym tu podkreślonym obrazie są na pewno wpływy Utrilla w ujęciu miasta, ale wpływy w znaczeniu twórczej samodzielnej interpretacji, nie epigonizmu. W kompozycji tej pokazuje Mleczek, jak trudne i głębokie zadania malarskie potrafi zwycięsko rozwiązać, jak głęboki kolor potrafi wydobyć w zestawieniach łamanych czernią, nowych i zaskakujących. W napięciu pasji, w stylu widzenia swego świata – Mleczek już jest skrytykowany, jest wybitnym artystą. W środkach wypowiedzi malarskiej – powinien dociągać wszystkie prace do klasy, na którą już go dziś stać.

Właśnie dlatego pozwoliłem sobie tu na pewne krytyczne uwagi, aby podkreślić, jak wysoko cenię sztukę Mleczi i czego jeszcze po nim można oczekiwać. W zalewie

⁷⁸ 30 kwietnia–25 maja 1963, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa 43 figuratywnych obrazów Piotra Mleczi – już druga (pierwsza w 1961) w Galerii Grabowskiego. Z recenzji Stanisława Frenkla: „Dwa lata temu Mleczek odrzucił malarstwo abstrakcyjne i wystawił obrazy *par excellence* opisowe, oparte na wspomnieniach pobytu w niemieckim obozie koncentracyjnym. Obecna wystawa (odbywająca się w Galerii Grabowskiego) najstarszymi pracami nawiązuje do tego tematu, wyczuwa się jednak pragnienie oderwania się od zmór nocnych i związania ze światem teraźniejszości. Mleczek ogarnia niezmiernie szeroki zasięg tematów i sposobów interpretacji, od monumentalnych semikabistycznych kompozycji o geometrycznie zróżnicowanych masach do scenek rodzajowych o realistycznym kolorycie i dydaktycznej treści”, – zob.: M.Z., *Co słychać w Galerii Grabowskiego?* MP 1963 nr 3–4(153–154) s. 7; S. Frenkiel, *Malarstwo Mleczi*, W 1963 nr 21 (895) s. 5.

bezdusznego formalizmu taka wystawa, mimo właśnie licznych braków formalnych, to jak garść świeżych jarzyn i owoców dla kogoś, kto zażera się jedzeniem puszkowym – choćby nie wiem jak wymyślnym.

Obie wymienione wystawy mają jeden aspekt wspólny. Są wystawami ludzi, którzy cieszą się wśród kolegów wyjątkową sympatią i szacunkiem. W gronie dosiadaczy Pegaza niełatwo zdobyć sobie powszechny mir, podobnie jak trudno znaleźć jednostki, które do wielkiej ambicji sztuki nie dołączają małych ambicyjek i zawiści. Otóż obaj ci artyści należą do rzadkich wyjątków, o których się nie słyszy jednego słowa niechętnego. Bo są tak prawi, koleżeńscy i – kochani.

Zdzisław Ruszkowski potrafił też dokonać nie lada sztuki. Żonaty z czarującą dobroci Angielką, ale nieumiejącą jednego słowa po polsku, potrafił wychować oboje swoich już dorastających dzieci na Polaków kochających swój kraj i pięknie władających językiem ojczystym.

„Tydzień Polski” 1963 nr 19

MALARSTWO ZYGMUNTA TURKIEWICZA

Dwie zasadnicze postawy można wyróżnić w dzisiejszej wizji malarskiej: przedstawiającą i przedmiotową. Postawę pierwszą określa dostatecznie jej nazwa; postawą „przedmiotową” nazwiemy tendencję malarza, aby obraz nie starał się przedstawiać jakiegoś zewnętrznego przedmiotu lub jakiejś idei, lecz był sam przez się suwerennym przedmiotem, dziełem sztuki, które nie potrzebuje żadnego usprawiedliwienia w wyrażaniu czegoś, co nie jest nim samym.

Dzisiejsze malarstwo Turkiewicza, którego zbiorową wystawę pokazuje Drian Gallery w Londynie⁷⁹, jest dobitnym przykładem tej drugiej „przedmiotowej” posta-

⁷⁹ 20 [22] stycznia–12 lutego 1963, Drian Galleries, 5–7 Porchester Place, Marble Arch, Londyn. Wystawa podwójna: kompozycji z metalu, drewna i plastyku Michaela Sandle’a oraz obrazów Zygmunta Turkiewicza, której towarzyszył czarno-biały katalog. Turkiewicz pokazał 47 obrazów oraz 13 rysunków i gwaszów. W katalogu D.G. napisało: „Turkiewicz prefers to paint than to talk about painting. He thinks that words never communicate precisely what he intends to communicate by his work. He believes that the painter reveals more of himself in the way that works than by giving his ideas of painting in words. Forms, colours and materials are combined to make a poetical experience. His painting is a reality which is a part of himself. He loves painting for its own sake, and the fabulous raw material is something very important for this artist who seeks adventure. Turkiewicz paints in response to his desire for harmony and unity and achieves his vision slowly, step by step, giving us always new sensations of the unknown”. Pokłosiem wystawy był obszerny, bogato ilustrowany artykuł o Turkiewiczu, który ukazał się w „Kronice”: „Obrazy Turkiewicza, które wystawia obecnie Drian Gallery, nie usiłują przedstawić jego drogi malarskiej ani tym bardziej ‘drogi wojskowej’. Pokazują one, do czego Turkiewicz doszedł. Wspólną ich cechą jest technika fresku. Dawny fresk wielkich mistrzów Turkiewicz przyswoił i przerobił na własne potrzeby. Gdy przyglądać się obrazom, trudno jest odgadnąć metodę pracy, trudno wyróżnić sposób, w jaki Turkiewicz nakłada materiał na deski – bo maluje on na drzewie. [...] i dzieło, odłączone od malarza, od jego wysiłku, żyje własnym życiem. Materia się burzy, przemienia, rośnie, jakby uzyskała życie z rąk artysty. Turkiewicza zachwyciły niegdyś perskie dywany. Widział w nich obrazy zamknięte i ukończone. Obecnie jego dzieła przypominają owe dywany. Są płaskie idealnie, są zamknięte i wykończone ostatecznie i grają kolorami, dobywającymi się na powierzchnię harmonijną, pełną ład u kompozycją”, – zob.: *Zygmunt Turkiewicz*,

wy w wypowiedzi twórczej. Co prawda wśród czterdziestu sześciu wystawionych prac (nie włączając dwunastu rysunków, o których piszę osobno), tylko kilkanaście jest opatrzonych nazwami, które tę suwerenną przedmiotowość demonstracyjnie podkreślają, np. „Scraffito i Mozaika”, „Inkrustowana Powierzchnia”, „Prostopadłe Formy”, „Czerwone, Niebieskie i Zielone” itp.; pozostałe nazwy zdają się sugerować „przedstawieniowość” malarską np. w siedmiu wersjach „Drzewa Wiadomości”, albo w „Niebieskim Aniele”, albo w „Byku Zodiakalnym”. Ale ta „przedstawieniowość” ma raczej charakter nazwowy; idąc za zwyczajem często teraz stosowanym przez abstrakcjonistów, artysta po prostu wyróżnia obrazy w znaczeniu katalogowym, dając im nazwy pobudzające wyobraźnię i uwagę widza. Dzieło taką nazwą obdarzone nie pozostawia tu wątpliwości, że właściwie tylko jego formalna, przedmiotowo-malarska treść się liczy, a temat „przedstawieniowy” jest dla tej istotnej treści czysto formalno-malarskiej, tylko pretekstem.

Ten zwrot w stronę czystego formizmu zaznaczył się w twórczości Turkiewicza dopiero w ostatnich latach. W poprzednich fazach (przypomnijmy nagrodzony swego czasu przez „Kulturę” obraz pt. „Marynarz przy stole”) Turkiewicz był raczej „figuratywny”; twórczość jego wtedy należała do pewnej formy ekspresjonizmu, wiążąc się w treściach formalnych z echem postimpresjonizmu, którego wszelkie ślady właściwie teraz zanikły.

Turkiewicz jest wielkim majstrem technicznym. Jego wrodzone inklinacje w kierunku rzetelnego rzemiosła jeszcze mocniej podkreśliło środowisko przedwojennej warszawskiej akademii, gdzie właśnie strona techniczna w sztukach plastycznych była daleko bardziej akcentowana niż w Krakowie. Poza studiami czysto malarskimi pod kierunkiem profesorów Kowarskiego i Pękalskiego, Turkiewicz specjalizował się w tkactwie pod Czajkowskim — i ta surowa dyscyplina znakomicie wyrobiła w nim zrozumienie gęstości nasycenia barwnego i rytmu powierzchni malarskiej oraz konkretności i odpowiedzialności najmniejszego fragmentu w kompozycji obrazu. Te zdobycze i cechy pogłębione zostały wydatnie w czasie podróży przez Bliski Wschód — Irak, Persję, Arabię i Egipt — kraje największej kultury dekoracyjno-tkackiej, a więc i najpotężniej sugerujące wrażliwemu artyście nieskończone możliwości rozprawy barwnej z dwuwymiarową powierzchnią.

Techniką, którą Turkiewicz stosuje, jest specjalna postać fresku, a więc nasycanie przenikającymi barwnikami zaprawy murarskiej; słowo „specjalna” podkreśla odrębności techniczne, które są wynalazkiem artysty i których nie będę tu opisywał.

Należy podkreślić, że wszystkie pokazane prace są owocem ostatniego roku i że ich technika jest nowym wypracowaniem artysty — jeszcze rok temu widzieliśmy *collage* Turkiewiczowe u Grabowskiego — a już dziś tamta technika została zarzucona na rzecz nowych zdobyczy. Wszystkie te ostatnie realizacje mają charakter monumentalnych kompozycji dekoracyjnych. „Dekoracyjność” bywa czasem interpretowana jako ubiednienie głębi wypowiedzi malarskiej na rzecz doraźnego efektu. Nie może tu być mowy o takim sensie tego pojęcia. Dekoracyjność tych ostatnich dokonań Turkiewicza jest niejako czymś wtórnym, organicznie wynikającym ze znakomitej manifestacji logiki powierzchniowej jego barwnych prostokątów, nasyconych wyrafinowaną materią, wyrafinowaną w kolorze i w fakturze. Każdy obraz bytuje tutaj w zdecydowanej, jednolitej, a przecież zróżniczkowanej tonacji. „Słońce” — oznaczone pierwszym numerem w katalogu — jest jednym ze znakomitych przykładów tej przebogatej jednolitości tonacyjnej; świeci piaskowo perlistymi

żółtawościami o delikatnych zielonawych przeblyskach, a mała, niebieska plamka dziwnej odmiany egipskiej lapis lazuli, umieszczona we właściwym punkcie obrazu jest tak właśnie niezbędna dla jego wizualnej równowagi jak kamień zwornikowy w łuku gotyckim. Kompozycja „Badanie przestrzeni” („Exploitation of Space”) daje rozwiązanie wymyślnej czerni w opozycji do szarawych półtonów, a wszystko spięte trzema niespodziewanymi synkopami: ciepło-niebieską, zielono-żółtą i czerwono-oranżową; świetny sonet barwny. Siedem wariantów „Drzewa wiadomości” – to siedem różnych gam barwnych i siedem różnych odmian rytmicznego skandowania powierzchni, którym idea „Drzewa” dała sugestię porządków formalnych, powiązanych z pnem, gałęziami, liśćmi lub owocami. Literat będzie tu skłonny do symbolicznych asocjacji form plastycznych z myślami wiążącymi się z „Drzewem wiadomości”... Malarzowi wystarczy stwierdzenie oryginalności form składowych kompozycji, do której śmiała trawestacja „Drzewa” właśnie się przyczyniła.

Uzupełniające tę wystawę rysunki Turkiewicza można również podzielić na dwie grupy: na figuratywne i „abstrakcyjne”, to znaczy formujące kształty i rytmy, które nie kojarzą się natychmiast w wyobraźni widza ze światem „realnym”, „zewnątrznym”. W pierwszej grupie tych rysunków jest akt kobiecy – jedyna praca, w której poznajemy Turkiewicza sprzed lat dziesięciu. Wszystkie inne realizacje, włącznie z rysunkami, są zdobyczami zupełnie nowej, w ostatnich trzech latach wypracowanej formy.

Turkiewicz należy do tych artystów, którzy nie tyle świecą na firmamencie sztuki jako już uformowane gwiazdy, ile składają się na materię, z której istotne kondensacje się tworzą. Pytanie: co „ważniejsze” jest tu bezprzedmiotowe, bo jednakowo jest ważne to, co jest autentyczne. Trud zaś Turkiewicza jest autentycznym trudem twórczym.

„Kultura” 1963 nr 3 (185)

MALARSTWO DOREEN HEATON-POTWOROWSKIEJ

Dwojakie zainteresowanie wzbudza obecna wystawa tej malarki w Drian Gallery: psychologiczne i artystyczne⁸⁰. Bo fenomenem psychologicznym swego rodzaju jest fakt, że młoda kobieta, malarka urodzona w 1930 roku, tak wniknęła w sztukę swego zmarłego męża i mistrza, że jest niejako jego przedłużeniem w wyrazie twórczym.

⁸⁰ Maj-Czerwiec 1963, Drian Gallery, Londyn. Wystawa 26 prac w temperze i jednego kolażu Doreen Heaton-Potworowskiej, wdowy po Tadeuszu Potworowskim. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Doreen Heaton-Potworowska nauczyła się dużo od swego zmarłego męża Tadeusza Potworowskiego – ale trzeba przyznać, że wystawione obrazy noszą znamiona indywidualnej interpretacji pejzażu. Jest to świat zadumy i ciszy. Kolor w obrazach Doreen Potworowskiej jest przełamany i oszczędny. Przeważają najróżniejsze odcienie wyszukanych szarości, na których często widnieją formy czarne wypływające z nich konsekwentnie jako naturalne akcenty kompozycji. Abstrakcyjność tego malarstwa jest tylko pozorna. Wszędzie można niejako cofnąć taśmę filmu i przekonać się, że punktem wyjścia wszystkich obrazów Dorren Potworowskiej jest wrażliwa obserwacja natury”. Razem z wystawą Potworowskiej była ekspozycja obrazów, rysunków i grafiki Francuza Jamesa Guitete. – M. Żuławski, „Patrick Proctor, Joan Eardley, Jules Bissier, Heaton-Potworowska, William Scott”, mps, k. 4, AE, Kolekcja M. Żuławski; (a.), *Wystawa w „Drian”*, DPDŻ, 4.06.1963 s. 3, – tam foto D. Potworowskiej.

Podkreślam, że nie zachodzi tu fakt banalnego epigonizmu lub niewolniczego naśladownictwa; jest to raczej manifestacja prawie mistycznej jedności dwojga kochających się ludzi, gdzie zatracają się granice dwóch odrębnych „ja” – i gdy jedno z nich odchodzi – drugie daje wyraz tej dziwnej jedności przez ciągłość procesu twórczego.

Nie można mówić o malarstwie Doreen Potworowskiej bez analizy prażródła tej wypowiedzi – twórczości zmarłego przed rokiem jej znakomitego męża, Tadeusza Potworowskiego.

Potworowski był, obok Zygmunta Waliszewskiego, chyba najwybitniejszym przedstawicielem grupy uczniów Pankiewicza, która w dwudziestoleciu naszej niepodległości jest znana pod nazwą „kapistów” (Komitet Paryski). Grupa ta jest gałęzią postimpresjonizmu, wyrosła z drzewa naszych ciągów zachodnio-europejskich i ogłosiła najsłuszniej (np. w przeciwstawieniu do Bractwa św. Łukasza) prymat koloru w malarstwie.

Lokalizując jeszcze bardziej genealogię twórczą Potworowskiego, stwierdzimy, że malarstwo jego łączy się organicznie z wizją Bonnard. Ten zaś ostatni, jeden z największych (i chyba najbardziej wyrafinowany) kolorystów całej wizji zachodnio-europejskiej, neguje prawie zupełnie „walor”.

„Walor” jest terminem, który zastępuje w języku fachowym (z małym odcieniem różnicy) – światłocien. Oczywiście byli w malarstwie europejskim wielcy koloryści, którzy znakomicie łączyli kolor z „walorem” (przede wszystkim szczytowi weneccjanie – Bellini, Tycjan, Tintoretto, Veronese, ale i Rembrandt, i Rubens, i Latour, i Delacroix, i wielu innych), ale w gwarze malarskiej mówi się często w skrócie o „walorowcach” w znaczeniu negatywnym, jako o tych malarzach, którzy operowali „walorem”, światłocieniem wadliwie, bez zrozumienia koloru („osławione „sosz walorowe”, np. monachijskie).

Wszystkie te rozprawy z „walorem” bądź zwięzkie, bądź chybione, odbywały się i odbywają na polu bitwy o wyrażenie przestrzeni w malarstwie. Otóż można wyrażać (czy też interpretować) przestrzeń w malarstwie i bez użycia „waloru”, a posługując się tylko pewnymi gradacjami koloru. Jest to zagadnienie trudne, jeżeli chodzi o ściśle sformułowanie analityczne, a realizacyjnie wymaga od malarza wysokiej wrażliwości. Na marginesie zaznaczę, że to kapitalne zagadnienie, należące do naczelných problemów malarstwa, jest prawie zupełnie neglizowane, a ściślej: nierozumiane wśród krytyków, a i artystów na Wyspach Brytyjskich.

Jednym z pierwszych i największych malarzy europejskich, którzy w pełni realizowali interpretację przestrzeni w malarstwie przez kolor bez światłocienia, był Piero della Francesca (1416–1492). Do tej samej linii, współcześnie, należeli właśnie Bonnard, a u nas Potworowski – wśród najwybitniejszych.

Dopiero w świetle wyżej wyłożonych stwierdzeń staje się jasne znaczenie wystawy malarki, Angielki z pochodzenia, która jest żywą kontynuacją linii poszukiwań jej męża, tak odrębnych od tego, co tu dziś uważa się za aktualne. Wystarczy przypomnieć, że malarzy typu „pop” albo wręcz „kitaja” brano tu na serio i zakupywano do... Tate Gallery.

Heaton-Potworowska wystawia dwadzieścia sześć prac, wszystkie w technice temperowej z wyjątkiem jednego *collage'u*. Wszystkie prace są inspirowane wizją Polski, do której dawna uczennica (z akademii w Bath), a później żona Potworowskiego, pojechała z nim na trzy ostatnie lata i gdzie wypracowała swój styl, tak jednorodny z mistrzem. Z wyjątkiem jednej pracy, poza katalogiem, oznaczonym numerem dwadzieścia siedem i przedstawiającej wyraźny pejzaż – obrazy

te manifestują się w pierwszej chwili jako zdecydowane abstrakcje i dopiero dłuższa refleksja odbiorcza demaskuje je jako najszersze malarskie transpozycje tematów takich jak „Pola pod Kazimierzem”, albo „Lody na Wiśle”, albo „Zatoka Sopocka”. Kto zna gamę Tadeusza Potworowskiego, ręczyłby w pierwszej chwili, że to on malował te obrazy. Dopiero głębsze wniknięcie każe uznać to malarstwo za samodzielny wariant analogicznej wizji. Gama jest ściszona, raczej niska, dominują brunatne i niebieskawe szarości, popręciny synkopami czerni – wszystko szczytowo wytworne i wrażliwe, a ponadto szczerze w stosunku do motywu, który był impulsem dla danej realizacji.

Popatrzyłem na jedną z wersji „Lodów na Wiśle”, zamknąłem oczy – i zobaczyłem oczami wyobraźni kry wiślane.

Jest na tej wystawie prawdziwe malarstwo, jest też prawdziwa miłość, która czyni drogim i rozumiałym wszystko to, co on kochał.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 1.06.1963

FOTOGRAFIKA W OCZACH MALARZA

Artykuł niniejszy jest prawie wymuszony na mnie przez paru przyjaciół – fotografików. Chcą wiedzieć, co myśli malarz o ich sztuce i w ogóle czy za taką ją uznaje⁸¹.

To kluczowe i wprost brutalne pytanie może być wyjaśnione tylko w świetle jakiejś ustalonej definicji sztuki. Ograniczając temat – powiemy: sztuki w zakresie plastyki. Otóż sztuką nazwiemy takie wytwarzanie przedmiotów przez człowieka, które mu daje radość twórczą i spełnia pewne kryteria wartościujące. Definicja powyższa wygląda podejrzanie dla krytycznego umysłu, bo od razu nasuwa się pytanie, czy takie kryteria w ogóle istnieją, a jeżeli tak, to jaki mają charakter: czy są np. bezwzględne czy względne, obiektywne czy z natury rzeczy subiektywne.

Jest to pytanie wprost o metafizycznym zakresie i należy do najtrudniejszego chyba działu filozofii – do aksjologii, czyli do nauki o wartościowaniu. Kto chciałby wiedzieć, jakie poglądy na ten temat ma piszący te słowa – służę mu skryptem z moich wykładów seminaryjnych, wygłoszonych w ramach prac naszego Studium Malarstwa Sztalugowego USB. Tu powiem krótko, że należę do absolutystów w zakresie aksjologii, a więc i w etyce, i w estetyce, szczegółowiej – w zakresie sztuk plastycznych. Wierzę, że istnieją bezwzględne kryteria wartości w plastyce, a nawet te kryteria starałem się sformułować. O wyniku można się też poinformować we wspomnianym skrypcie.

Jednym z podstawowych kryteriów, że przedmiot wytworzony przez człowieka należy do dzieł sztuki, jest spełnienie przezeń warunku transpozycji twórczej w stosunku do podniety zewnętrznej – do natury. To znaczy: gdy mamy do czynienia z mechanicznym i niewolniczym odtwarzaniem natury, czy to za pomocą ręcznych narzędzi i tworzyw, czy za pomocą aparatu fotograficznego na kliszy – zasadnicze

⁸¹ Czerwiec–lipiec 1963, Tydzień Polski, Londyn. Dyskusja prasowa pomiędzy Marianem Bohuszem-Szyszką a Adamem Arvayem na temat stosunku malarstwa do fotografii. Dyskusję zapoczątkował szkic Bohusza-Szyszki pt. *Fotografia w oczach malarza* (TP 1963 nr 23 s. 6); w odpowiedzi ukazał się tekst Adama Arvaya pt. *Nowoczesne malarstwo w oczach fotografii*, a następnie odpowiedź Bohusza pt. *Jeszcze o fotografiach i malarzach* (TP 1963 nr 28 s. 8).

kryterium, aby przedmiot był „dziełem sztuki” – nie jest spełnione. Jeżeli natomiast jest twórcza interpretacja podniety (czy wzoru zewnętrznego), możemy mieć w wyniku dzieło sztuki; możemy, ale nie musimy! Bo kryterium transpozycji – to warunek co prawda konieczny, ale niedostateczny.

Ponieważ fotografika właśnie zajmuje się pewnym typem „transpozycji” motywu w naturze – nie zawahamy się, aby zaliczyć ją do sztuk plastycznych. „Motyw” w naturze nie jest ograniczony i podany jako taki sam przez się – właśnie ustalenie takiego motywu, wybranie go spośród niezliczonych możliwości jest już jednym z aktów twórczej transpozycji. Ten akt ma w fotografice znaczenie zasadnicze i jest odpowiednikiem kompozycji w malarstwie.

Jednym z podstawowych kryteriów w zakresie sztuk plastycznych jest teza, że każda z tych sztuk, np. rzeźba czy malarstwo, powinna tkwić realizacyjnie w tych kategoriach, które z natury rzeczy do tych sztuk należą, a nie wchodzić niejako na cudze podwórko. A więc malarstwo, które jest realizacją form przez kolor na powierzchni dwuwymiarowej – nie powinno „udawać” rzeźby; rzeźba ze swej strony, tkwiąca w kategorii przestrzeni trójwymiarowej – nie powinna starać się być malarską.

To samo odnosi się do fotografii: jest tu zupełnym nieporozumieniem staranie się o naśladowanie efektów malarskich; a błąd ten należy do najczęstszych u ambitnych fotografików.

Zaczyna się też rozwijać fotografika kolorowa. Aby nie zachodziły tu zasadnicze kłębki estetyczne, fotografik musi wiedzieć o kolorze, że podstawowym jego prawem jest tak zwana jednolitość nasycenia barwnego na płaszczyźnie. Inaczej następuje wizualne „falowanie” powierzchni, to jest oszukiwanie wzroku (widza), że powierzchnia obrazu jest płaska. Otóż każde takie kłamstwo w sztuce – przeczy jej istocie. Sławna choroba tzw. malarstwa „walorowego” polega właśnie na ztracaniu intensywności koloru w „cieniach”; dziewięćdziesiąt dziewięć procent dzisiejszych fotografii barwnych grzeszy radykalnie w stosunku do tej zasady – i są te barwne fotografie wprost obrzydliwe. Przykład klasyczny takiego poronienia dają zdjęcia kolorowe na obecnej wystawie fotografii w klubie Polskiej YMCA.

Jak w każdej sztuce, opanowanie środków wypowiedzi odgrywa i w fotografice zasadniczą rolę, ale również jak i gdzie indziej – najdoskonalsza forma techniczna nie zastąpi tu twórczej koncepcji.

Koncepcji? Na czym polega ona w fotografice? Przede wszystkim, jak już wspomnieliśmy, na umiejętnym, niespodziewanym wyborze motywu i również niespodziewanym, a przekonującym ograniczeniu go ramami zdjęcia; problem „balansu” takiej kompozycji może tu mieć podstawy teoretyczne, ale przede wszystkim decyduje intuicja twórcza i smak, którymi to zaletami obdarzeni są tylko wybrańcy. Znam w bliskim mi otoczeniu dwóch artystów fotografików o wyjątkowym uzdolnieniu w tym kierunku: Stefana Arvaya i Bolesława Lesieckiego. Mógłbym też wymienić wyjątkowych wirtuozów technicznych, a wypranych zupełnie ze smaku i kultury wizualno-artystycznej.

Jak i gdzie indziej, wybitne osiągnięcie w fotografice wiąże się najczęściej z prostotą i bezpretensjonalnością koncepcji, zaletami, które tylko podkreślają prawdziwą oryginalność. Wszelkie wymyślne sztuczki i koncepcyjne i techniczne dowodzą najczęściej tylko braku istotnej inwencji.

Im dalej moment ilustracyjny w wypowiedzi plastycznej, malarskiej, rzeźbiarskiej, a nawet graficznej odbiega od zainteresowań dzisiejszych artystów – tym bardziej znajduje on potwierdzenie potrzeb społecznych w zakresie nie tylko dokumentacyjnej fotografii, ale właśnie fotografii – sztuki fotograficznej.

I fotografika, nie konkurując w niczym z malarstwem, ani z rysunkiem, ani z grafiką (choć z tą ostatnią dość często się teraz wiąże w zakresie użytkowym) – jest niewątpliwie samodzielną i ważną gałęzią wizji twórczej dzisiejszej.

„Tydzień Polski” 1963 nr 23

JESZCZE O FOTOGRAFIKACH I MALARZACH

Artykuł Adama Arvaya pt. *Nowoczesne malarstwo w oczach fotografika* przeczytałem z prawdziwym zażenowaniem.

Artykuł ten, jak wynika treści, był pomyślany jako odwetowe echo mojej wypowiedzi na tych samych łamach – *Fotografika w oczach malarza*. Otóż trudno zrozumieć, które z moich tez uważa mój oponent za kompromitujące moją wypowiedź o fotografice, bo chyba nie zasadniczą spośród nich, w której stwierdzam, że fotografika jest poważną gałęzią sztuk wizualnych? A może razi Adama Arvaya moja opinia, że „tricki” techniczno-fotograficzne nie pogłębiają dokonań fotografii, a przede wszystkim to, że wymieniłem jako przykład poważnych osiągnięć twórczość fotograficzną dwóch artystów, których znam dobrze, a którzy osiągają poważne efekty, nie posługując się takimi sztuczkami?

Mój artykuł miał przecież charakter *ogólny* i nie był recenzją z żadnej wystawy. A więc zarzut, że wymieniłem tylko dwóch – artystów fotografików, chociaż jest ich niewątpliwie więcej w środowisku polskim, nie może być brany poważnie (chyba, że pan Arvay uważa wymienionych za kiczarzy – niechże to powie otwarcie). Ponieważ żadna z powyższych alternatyw nie wygląda mi na osąd prezesa Zrzeszenia Polskich Fotografików, którym jest pan Adam Arvay – pozostaje mi przypuszczenie, że w oczach mego szanownego oponenta głównym obciążeniem mojej reputacji w zakresie rozumienia dzieł fotografii jest fakt, że uznałem przykładowo za oczywiste poronienie w zakresie fotografii barwnej trzy eksponaty, które były pokazane na ostatniej wystawie w Polskiej YMCA w Londynie, a których autora nawet nie wymieniłem. Konia z rzędem (a raczej kodaka w pochwie) panu Adamowi Arvayowi, jeżeli mi poda jedną jedyną opinię kogoś mającego elementarne pojęcie o kolorze, a która by się różniła zasadniczo od mojej pod tym względem.

Ale zażenowanie odczułem nie tylko dlatego, że nie podobna mi zgadnąć, która to teza mego artykułu wygląda tak kompromitująco w oczach pana Adama Arvaya. Istota tego zażenowania tkwi w fakcie, że stwierdza on *równość* naszych praw, to jest jego w wypowiedzianiu się o malarstwie, a moich – o fotografice. Otóż zachodzi tu, jak w książce do nabożeństwa pana Podbipięty, „dziwne materiej pomieszanie”. Muszę właśnie z zażenowaniem stwierdzić, że do tej równości, tak zaszczytnej dla mnie, poczuć się nie mogę. Poczulbym się, gdyby moja rywalizacja o lepsze z panem Adamem Arvayem polegała na przeciwstawieniu obrazu namalowanego przez niego i fotografii wykonanej przeze mnie. Tu szanse nasze, aby świat zadziwić, byłyby równe. Natomiast jeżeli chodzi o wypowiedź opiniodawczą pana Adama Arvaya o malarstwie, a moją o fotografice – równość taka, niestety, nie zachodzi; bo ja np. mam wysłuchane i zaliczone wykłady uniwersyteckie o fotografice najwybitniejszego chyba autorytetu w tej dziedzinie w Polsce – Jana Bułhaka, a jak wiem skądinąd – a o czym też można sądzić bezpośrednio z wypowiedzi pana Adama Arvaya w jego artykule – nie posiada on nie tylko żadnych studiów o malarstwie, ale i najskromniejszych wiadomości o nim.

Porusza pan Adam Arvay w swoim artykule problem naprawdę aktualny, problem rzekomego i bezprzykładnego rozdźwięku między artystą a odbiorcą w dobie obecnej, problem wiążący się też z nieprawdopodobnym zalewem kiczów na rynku „artystycznym” co znowu jest wynikiem spontanicznej manii malowania w każdym wieku i w każdym zawodzie — istna plaga współczesnego życia. W fotografice przynajmniej, powiada pan Arvay pośrednio, nie ma takiego absurdu, i ta sztuka „dla wszystkich zrozumiała” stanie się dla przyszłych wieków, w odróżnieniu od zdegenerowanego malarstwa czy rzeźby, jedynym dokumentem wizualnym naszej epoki. Zaiste, wygląda, że jest tu dużo racji, a jednak jej nie ma. Postaram się wytłumaczyć to obrazowo.

Proszę sobie wyobrazić dwie duże... kupy. Jedna złożona z tysięcy bezwartościowych bryłek szklanych i kilku diamentów o fantastycznej cenie, a druga z tysięcy autentycznych koralików i kilku pomalowanych czerwono bezwartościowych paciorków. Pierwsza kupa symbolizuje pokazy na dzisiejszym rynku sztuki, powiedzmy — malarstwa, druga — pokazy dzisiejszej fotografii. Można zaczerpnąć z pierwszej kupy wiele garści i pozostać żebrakiem, nie natrafiwszy na rzadki brylant; ale nawet gdy się na taki klejnot natrafi — nic łatwiejszego jak wziąć go za bezwartościowe szkielko, gdy się nie jest jubilerem-znawcą, i wyrzucić jak śmiecie. Ale gdy się jest takim jubilerem dość wytrawnym, można nawet od razu rozpoznać diamenty wśród szkiełek i od razu zostać bogaczem. CZAS np. jest z reguły takim „jubilerem” i w jego wytrawnym oku nie grozi brylantom, aby pomyłono je ze szkiełkami, choćby je nawet kiedyś przez omyłkę wyrzucono na śmietnik — najczęściej jubiler-CZAS i tam je wynajdzie; jak i szkiełka nie mają żadnej szansy, aby w testach jubilera-CZASU uchodzić za brylanty... Przy czerpaniu z koralowej kupy (fotografika) szansa chwycenia śmieci do garści jest nikła, ale też i szansa zostania milionerem — żadna.

Gdy idę na Bond Street, aby zobaczyć pokazy dzisiejszej plastyki (a czynię to od lat kilkunastu przynajmniej dwa razy w tygodniu), znajduję w tej symbolicznej kupie nieprzebrane mnóstwo bezwartościowych, często potwornych szkiełek, ale zawsze przynajmniej kilka autentycznych diamentów, czasem wielokaratowych, które będą błyszczeć w koronach galerii przyszłych wieków i mówić o sztuce dzisiejszej. Bo tylko one, te diamenty, te nieliczne, ale przecież istniejące dzieła autentyczne, składają się na dzisiejszą sztukę, która *jest*. Nazywanie zaś „dzisiejszą sztuką” tych mas nieprzebranych kiczów, które zrodził snobizm, beztalencie, głupota, spryt imitacyjny, chciwość i zabij-czas — to błąd stawiający znak równania między miazmatami epoki a jej osiągnięciami rzeczywistymi, które przecież istnieją i które pozostaną, gdy po tych miazmatach nawet śladu nie będzie. Bo pozostaną, obok wielkich mistrzów dawnych epok, i Bonnardt, i Rouault, i Matisse, i Picasso, i Moore, i dziesiątki, a nawet setki innych — i to w proporcji do ogólnej produkcji o aspiracjach artystycznych nie mniejszej niż w dawnych wiekach.

Trzeba jeszcze wyjaśnić rolę symbolicznego jubilera. To przecież pytanie nagminne: dla kogo jest sztuka? Czy tylko dla wtajemniczonych w pismo cadyków, czy też dla przeciętnego szarego człowieka? Już aż znudziło mnie dawać tę samą, a przecież jedyną, odpowiedź: sztuka jest dla wszystkich z wyjątkiem leniwych.

Ostatni czas, aby do elementarnych wiadomości szkolnych zaliczyć treść zadania: patrzeć na obraz to nie znaczy widzieć obraz.

Już prawie przeniknęło do świadomości przeciętnego inteligenta, że na muzyce trzeba się znać, aby o niej mówić, a nawet jej właściwie słuchać; w każdym razie przeciętny pan Iksiński wie, że jednak co innego Bach, a co innego Władzio Liberace, w literaturze co innego Shakespeare a Mniszkówna; ale nie chce powiedzieć, kto na

tych samych stronicach mówi w tym samym tonie o Gierymskim i ... Styce.

Powiada Leonardo da Vinci: „Wszystkie nam dary oddajesz, Panie, za cenę trudu”. Otóż to: wspaniały dar rozmowy z twórcą obrazu zdobywa się trudem nie mniejszym niż nauczenie się nowego języka (a że to trud niemały, wiedzą już coś o tym nasi rodacy w Anglii). Tak samo język malarstwa: nie łatwiej go zrozumieć niż Polakowi język angielski. I ogromna analogia: jak nauczenie się rozumienia Anglika – i to na wszelkich szczeblach rozumienia – wymaga obcowania z Anglikami (książki pomagają, ale nie wystarczają!) – tak samo „rozumienie” malarstwa wymaga obcowania z nim; i to latami, i stale; żona malarka też pomaga znakomicie (ale dobra malarka oczywiście...). Bez tego tak samo jest beznadziejne, aby zrozumieć malarstwo, jak i rozumieć Anglika; *sorry*. Niech mi tylko będzie wolno dodać, i już na serio, że nie ma miasta, gdzie by więcej możliwości istniało dla zapoznania się z malarstwem i sztuką w ogóle, jak w Londynie.

Nie zgadzam się też z panem Adamem Arvayem, że w dawnych latach, np. przed impresjonizmem, kontakt między twórcą (malarzem) a publicznością był bliższy. To tylko pozory i mgła lat, która złagodziła kontury starć. Przede wszystkim nigdy chyba nie było w historii większego zainteresowania sztukami plastycznymi w szerokich masach publiczności wszystkich klas społecznych jak obecnie. Wystarczy tylko zobaczyć tłumy zwiedzające muzea i galerie, i wystawy w niedziele, a nawet w dniu powszednie, w Londynie. Tego się nie da wytłumaczyć tylko snobizmem i tylko żądzą sensacji (choć i te czynniki działają potężnie). Nie należy też sobie wyobrażać, że poziom np. salonów paryskich (uderzam w pępek ówczesnego świata sztuki) np. w latach pięćdziesiątych zeszłego stulecia był wysoki. Procent symbolicznych szkiełek w stosunku do nielicznych diamentów był prawie taki sam jak dziś.

Rok temu zrobiłem taki eksperyment. Wybrałem w bibliotece Muzeum Wiktorii i Alberta sto nazwisk malarzy z pism paryskich z roku 1901. Nazwiska wybierałem w przypadkowym porządku, jak pojawiały się przy przeglądaniu pism w kolejności kalendarzowej, przy czym notowałem takie nazwiska, które były opatrzone co najmniej epitetem „wielki talent”, były tam też i „geniusze”. Otóż wśród tych nazwisk znalazłem tylko – dwa. Ponieważ od przeszło czterdziestu lat siedzę w sztuce – trudno, aby nazwisko naprawdę znaczące nie obilo mi się o uszy. Myślę, że jeżeli maniak podobny do mnie powtórzy mój eksperyment za sześćdziesiąt lat w stosunku do doby obecnej, zastępując tylko Paryż Londynem – wynik będzie: dwa nazwiska znajome na tysiąc. Ale istota sprawy jest przecież ta sama...

„Tydzień Polski” 1963 nr 28

W GALERIACH POLSKICH

Wystawa olejów, *collage*'y i rysunków Franciszki Themerson w Drian Gallery⁸² jest

⁸² 10 września–7 października 1963, Drian Gallery, Londyn. Wystawa retrospektywna malarci i ilustratorce Franciszki Themerson, prezentująca dorobek z lat 1943–1963. Wernisaż zebrał tłumy znakomitości londyńskiego świata artystycznego. Z recenzji Marka Żuławskiego:

„Zakłada ona płótno grubą powłoką białej farby, w której na mokro żłobi rysunek, a po wyschnięciu laseruje go miejscami przezroczystym kolorem albo wciera ciemną farbę w zagłębienia. Franciszka Themerson traktuje farbę jak żywą rzeźbiarską i nadaje jej znaczną różnorodność fakturalną w zależności od kompozycyjnych potrzeb obrazu. A więc są partie gładkie

manifestacją zaiste wyjątkowej energii twórczej, popartej wielką kulturą, znakomitą znajomością rzemiosła malarskiego, a przede wszystkim autentyczną wrażliwością na kolor i linię. Imponująco wygląda to zgromadzenie przeszło sto pięćdziesiąt prac o różnych koncepcjach i technikach, związanych jednolitym stylem silnej i wyrobionej osobowości. Jest to wizja *par excellence* współczesna, w której widać wyraźnie samodzielnie i twórczo przerobione wpływy takich artystów, jak Dubuffet, Jankiel Adler i Picasso. Wpływowi podlega każdy artysta tkwiący w rytmie własnej epoki i trzeba odróżnić pojęcie „wpływów” od epigonicznej zależności.

Franciszka Themerson miała już przed wojną wyrobioną w Polsce opinię jako wybitna ilustratorka, malarka i inscenizatorka filmowa. Podstawy swojej erudycji w zakresie sztuk plastycznych zdobyła w Akademii Warszawskiej w latach 1924–1931, rozszerzając je potem znakomicie w Paryżu (1937–1940), a od roku 1940 w Londynie. W tych ostatnich czołowych środowiskach sztuki współczesnej pozycja naszej artystki jest chlubie ustalona.

W malarskich pracach Franciszki Themerson w latach 1949–1952 występuje silna radość koloru, widzianego wyjątkowo wrażliwie i subtelnie. Później odnosimy wrażenie, że wibracja form liniowych, ewokowanych zresztą z wyjątkową swobodą i bogactwem inwencji, niejako przytłumia radość nadrzędną koloru, który staje się akompaniamentem wibrujących form (a raczej ich zespołów wymyślnie się przenikających). Prace te mają podwójny sens: jako świetne dekoracje wnętrz architektonicznych i sens głębszy — jako emanacje pół-figuratywne, pół-abstrakcyjne świata wyobraźni świadomej swego bogactwa i swoich opanowanych środków.

i są partie chropowate — są miejsca ledwo dotknięte rylcem i miejsca z furją zakreskowane. Jest to jak gdyby nowoczesne malarstwo jaskiniowe pełne ludzkich postaci w niezrozumiałych sytuacjach. Ogromne głowy o cechach karykaturalnych rysowane na pozór jakby przez pięcioletnie dziecko mają jednak wyszukaną formę i enigmatyczny wyraz. Tematem tych obrazów — jak sądzić — jest tragikomedialne ludzkie istnienie. Tak jak Jonesco w teatrze, Franciszka Themerson stwarza w malarstwie fantastyczny mikrokosmos życia, który jest na pozór irracjonalny, ale w gruncie rzeczy przerażająco realny.[...] na obecnej wystawie obejmującej 20 lat pracowitego życia tej malarki widzimy także starsze obrazy, które dowodzą poszukiwań na drodze surrealizmu, a nawet czystej obiektywnej abstrakcji. Obrazy te dziwnie nie mają związku z równocześnie wykonywanymi bardzo subiektywnymi rysunkami, w których widać wpływy Paul Klee. Dopiero w ostatnich latach nastąpiła synteza tych dwóch nurtów i obecne obrazy i rysunki Franciszki Themerson reprezentują tę samą bardzo wrażliwą i bardzo subiektywną wizję”. Z recenzji Zygmunta Turkiewicza: „Te obrazy namalowane są z talentem, smakiem, wrażliwością, inteligencją, zrozumieniem epoki i z wielkim doświadczeniem. Jeśli dodamy, że Franciszka Themerson świadomie korzysta z osiągnięć plastycznych takich artystów, jak Picasso, Adler, Dubuffet i Tapiès, to otrzymamy zarys tego, czym jest jej sztuka. Duże kompozycje malarskie o pięknych jasnych powierzchniach wyszukanych białości, szarości i różów, pokryte siatką linii, z których powstają kształty niesamowitych, zdeformowanych i niedopowiedzianych, jak gdyby zastraszonej figur, albo olbrzymich głów ludzkich o twarzach wyczekujących lub zapłakanych — oto wrażenia wzrokowe z tej wystawy. Świadoma ekonomia środków potęguje wrażenie tych znaków graficznych, wydrapanych rylcem w miękkiej białej masie farby, nałożonej grubo na powierzchnię płótna. Elementy ludzkich łez i radości są psychologicznym motywem, jaki przewija się stale w tych zagadkowych kompozycjach. [...] Na specjalną uwagę zasługują jej rysunki. Są one środkiem wypowiedzi artystycznej, którą Franciszka Themerson uprawa z miłością, swobodą i dowcipem; przeważnie robione są linią, rzadziej linią i plamką. Te rysunki stały się niewątpliwie wyjściem dla jej ostatnich obrazów”, — zob.: Z. Turkiewicz, *Wystawy polskie w Londynie*, K 1963 nr 11 (193) s. 128; M. Żuławski, *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem*. Kraków 1976; Z. Turkiewicz, *Wystawy polskie w Londynie*, K 1963 nr 11 (193) s. 128.

Jako ilustratorka takich wydawnictw jak *Aesop* albo Bertranda Russell'a *The Good Citizen Alphabet* (Gaberbochus Press), czy też *Ubu Roi* Alfreda Jarry – Franciszka Themerson pokazuje prawdziwie lwi pazur.

W Galerii Grabowskiego wystawia swe prace malarskie Tadeusz Dominik⁸³, jeden z poważniejszych artystów z Kraju. Jego dwa duże obrazy, najsilniejsze spośród jedenastu eksponatów, „*Meteorzyt*” (nr 5) i „*Czerwień dominująca*” (nr 7) są pół-abstrakcjami sugerującymi jakieś konstrukcje z drewna i polan w chwili rozpadania się czy też równowagi niestalej, co daje wrażenie ciekawej dynamiki, ujętej w formę malarską mocną i przekonującą, prawdziwie oryginalną.

W „*Meteorycie*” dominują ciekawe zielenie, przeciwstawione subtelnym czerwoniami i bielom, wzbogaconym ciepłymi różowościami. W drugim obrazie, jak nazwa jego podkreśla, dominuje gama czerwona, równie udanie rozwiązana dopełnieniami. Oba obrazy są zbudowane na przeciwstawieniu szerokich jednolitych mas tła wi-brującym „*polanom*” głównego motywu. Ciekawe realizacje, zostawiające w pamięci wśród niezliczonych koncepcji abstrakcyjnych i pół-abstrakcyjnych dzisiejszych pokazów – to dużo mówi.

Do takich również wystaw, które nie przepadają w czeluściach dręczonej pustymi dziwactwami pamięci, należała wystawa malarza angielskiego Anthony Prinsep'a w Drian Gallery, w przeszłym miesiącu. Malarz ten, w odróżnieniu od przeważającej liczby swoich rodaków współczesnych, nie boi się operować bogatym zespołem czystych barw, skojarzonych nierozzerwalnie z ostro zdefiniowanymi formami, a nie daje w wyniku kakofonii. Dlatego zapewne krytyka oficjalna na tym terenie prawie go nie zauważała, zachwycając się za to w sążnistych artykułach tak chorobliwymi makabrami, jak twory Francisca Bacona lub bredniami plastycznymi, nic niemającymi wspólnego z malarstwem, a i w ogóle ze sztuką jak *pop-art*. I w BBC każą nam słuchać bzdur na ten temat!

„Tydzień Polski” 1963 nr 39

LITOGRAFIE TERESY MELLEROWICZ

Wystawa tej znanej malarki i graficzki, bawiącej obecnie w Londynie, jest pięknie zaimprovizowaną niespodzianką. Teresa Mellerowicz jest żoną znanego naukowca, Aleksandra Gelli, który jest specjalistą w zakresie nowo powstającej gałęzi – historii nauki i w jesieni obejmuje katedrę tego przedmiotu w Uniwersytecie Warszawskim.

Pani Teresa, podpisująca się jako artystka malarka swoim panieńskim nazwiskiem – Mellerowicz – ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w roku 1955 i należy dziś do polskich plastyków, znanych nie tylko w kraju ale i za granicą; miała swe obrazy na prawie wszystkich wystawach związkowych w ostatnich siedmiu latach, zdobywając tam szereg odznaczeń. Wystawiała też w Czechosłowacji, w Belgii, we Francji (w Paryżu) i w Ameryce. Nazwałem obecną pierwszą wystawę Teresy Mellerowicz w Londynie „zaimprovizowaną” niespodzianką, bo artystka

⁸³ 10 września–5 października 1963, Grabowski Gallery, Londyn. Indywidualna wystawa Tadeusza Dominika z Polski, na której pokazał 11 obrazów. Równocześnie w galerii wystawiała włoska malarka Pauline Boty, – zob.: *Abstrakty i „Pop-Art”*, DPDŻ, 23.09.1963 s. 3.

przyjechała niejako na „wywiad”, chcąc zorientować się w możliwościach i perspektywach wystawowych i przywożąc ze sobą tylko kilkadziesiąt litografii na okazjne pokazy, bądź to w galeriach, bądź w gronie kolegów.

Zdarzyło się jednak, że zainteresował się jej pracami Antoni Kokczyński, właściciel nowej polskiej galerii, która właściwie otwarta będzie na jesieni. Lokal jej, dawny sklep Orła Białego, naprzeciw Brompton Oratory, przygarnął na razie prace pani Teresy. Inicjatywa i energia malarki złożyły się na tę piękną a niespodziewaną wystawę, która można oglądać już od kilku dni po wernisażu, który był niejako aktem narodzin nowej polskiej galerii – po Drian, Grabowskiego i Centaur – czwartej z rzędu!

Wśród przeszło czterdziestu prac, które pokazuje tu Teresa Mellerowicz, przeważają litografie (jest też kilka szkiców malarskich, które artystka wykonała bodaj w ostatnim dniu przed wystawą). Wszystkie prace stwierdzają silną indywidualność plastyczną, wiążącą się z dzisiejszym „przedmiotowym abstrakcjonizmem”, to jest postawą polegającą na wykorzystywaniu podnieć ze świata zewnętrznego i przetwarzaniu ich na układy oderwane, a przecież zdradzające swój rodowód wizualny. Np. prace nr 3, 4, 5 – wszystkie są reminiscencjami „twarzy” (*face*), a nr 11–14 – pejzaży – i widz potrafi odczytać ten rodowód przedmiotowy; a jednak są to „abstrakcje”.

Różnorodność koncepcji, rytmów, plam i akcentów liniowych jest bardzo duża i mówi o szerokiej skali talentu artystki, która nie tkwi w żadnej manierze. Każda realizacja ma swoje odrębne oblicze, a przecież wszystkie te litografie określają zdecydowaną osobowość twórczą.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 12.08.1963

BEUTLICH I ROTHENSTEIN U GRABOWSKIEGO

Wystawa Tadeusza Beutlicha i Michaela Rothensteina w Galerii Grabowskiego należy do takich pokazów artystycznych, które ludzie sztuki nazywają „na poziomie”⁸⁴. Dodam: i bez zastrzeżeń.

Urodzony we Lwowie w roku 1922, Beutlich rozpoczął studia artystyczne jeszcze w Polsce, potem kontynuował je w Niemczech, we Włoszech i w Anglii. W roku 1948 otrzymał dyplom Polskiego Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej, które działało wtedy pod opieką i egidą Zrzeszenia Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich w Wielkiej Brytanii. Należał więc do pierwszych dziesięciu dyplomantów szkoły. Później kontynuował swe studia w uczelniach angielskich, specjalizując się w grafice i w tkactwie. Jest dziś wykładowcą w Camberwell School of Arts and Crafts i w Farnham School of Arts. Ale przede wszystkim należy do tych

⁸⁴ 6–30 listopada 1963, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa podwójna: „Michael Rothenstein *Prints 1960–63*” (brat dyrektora Tate Gallery) oraz „Tadek Beutlich *Woodcuts*” – druga tego artysty indywidualna prezentacja u Grabowskiego. Grafik pokazał 15 barwnych drzeworytów. „Beutlich, członek Society of Wood Engravers, wykładowca szkół artystycznych na Camberwell i w Farnham, urodził się we Lwówku w r. 1922. Wystawiał poza Anglią, w Płn. Irlandii, N. Zelandii, Stanach Zj., Szwajcarii, Holandii, Szwecji. Jego grafiki i gobeliny są w wielu publicznych galeriach i prywatnych kolekcjach. Figuratywne drzeworyty u Grabowskiego, zainspirowane wyglądem owadów, w cenie od 9 do 12 gwinei, zainteresowały ofiarodawców prezentów gwiazdkowych”, – (a.n.), *Grafika u Grabowskiego*, DPDŻ, 14.11.1963 s. 7, – tam foto z wystawy.

artystów polskich średniego pokolenia, którzy zdobyli sobie poważne nazwisko nie tylko w W. Brytanii, ale i w wielu krajach Europy i Ameryki.

Prawdziwy mistrz w tkactwie – i w znaczeniu technicznym i kompozycyjno-inwencyjnym – jest również Beutlich znakomitym grafikiem drzeworytnikiem. Szczególnie drzeworyt barwny nowoczesny jest ulubionym polem jego wypowiedzi.

W okresie wczesnych studiów w naszej szkole pamiętam Beutlicha jako wybitny talent dynamiczny w rysunku i malarstwie. W fazie obecnej artysta ten należy do klasycznych przykładów statyki realizacyjnej, o nadzwyczajnej dyscyplinie formalnej. Jest to bardzo głęboki nurt twórczy i wymaga długiej, poważnej rozprawy widza, aby był należycie oceniony.

Beutlich nigdy nie jest „czysto abstrakcyjny”. Sztuka jego jest wyraźnie oparta o podniety ze świata przyrody, o pejzaż, o minerały, zwierzęta, najczęściej owady, czasem o człowieka. Jest tajemnicą talentu Beutlicha organiczna siła, z jaką łączy on sugestie tych form prawie realistycznych z nowoczesnym kultem tworzywa i działania ryłca. Powstaje w wyniku świat dziwny, zupełnie suwerenny, zarazem bliski i daleki w naturze, a zawsze niesłuchanie zwarty i konsekwentny stylowo. Kolor w tych barwnych drzeworytach jest czynnikiem ogromnie ważnym i rzutuje na dziedzinę malarstwa. Jest to kolor, jak zresztą i cała sztuka tego artysty, będący zaprzeczeniem postawy impresjonistycznej. Kolor Beutlicha opiera się na masach zbitych w sobie, niedrżących nawet śladami impresyjnego dywizjonizmu. Malarze nazywają takie plamy „syntetycznymi” – w odróżnieniu od innych, w których są wyraźne elementy dopełnień, np. w postaci małych plamek, dających złudzenie drgania koloru, co tak kochali impresjoniści.

Michael Rothenstein należy również do najwybitniejszych grafików w swoim społeczeństwie – angielskim. I ma nazwisko międzynarodowe.

W porównaniu z wizją Beutlicha realizacje Rothensteina są bardziej abstrakcyjne. Słusznie zauważył Stanisław Frenkiel na wernisażu tej wystawy, że o ile Beutlich zdaje się wychodzić w swej sztuce z pewnej idei zewnętrznej w stosunku do tworu, który ma powstać w wyniku działania twórczego, Rothenstein wychodzi niejako z bezpośredniej sugestii materiału, w którym tworzy. W drzeworytach Rothensteina bogactwo pomysłów formalnych jest oparte na wyjątkowo głębokim umiłowaniu niespodzianek, które materiał mu podpowiada. W świecie Beutlicha wędrowcowi, który ten świat zwiedza, wydaje się, że formy, widziane z daleka, są przetworzonym echem motywów przyrody – właśnie z daleka oglądanej, ale przez ostre szkła powiększające i uogólniające. Świat Rothensteina wydaje się tkwić w wewnętrznym jądrze rzeczy. Nie „drzewo” tu jest pokazane z „zewnątrz”, ale to, co wewnątrz tego drzewa artyście się pojawiło, a przez niego – nam.

Wszystkie dzieła na tej doskonałej wystawie są przedmiotami precyzyjnie zamkniętymi w sobie, bez niedopowiedzeń i zrealizowanymi przez kompetencje artystyczne w pełni odpowiedzialne i świadome, tak bardzo, że aż mogą się wydać bardziej romantycznym naturom – trochę chłodnymi.

„Tydzień Polski” 1963 nr 47

MALARSTWO HALINY SUKIENNICKIEJ

Socjolog i psycholog znajduje w społeczeństwie emigracyjnym wiele zjawisk, które musiałyby być uznane za zupełnie wyjątkowe w normalnych środowiskach ludz-

kich, a które tutaj występują prawie nagminnie. Do takich zjawisk należy zmiana zawodu u osób, mających za sobą dorobek czasem dziesiątków lat efektywnej pracy w jakiejś dziedzinie, a przerzucających się w sile wieku do zajęć zupełnie odrębnych. Roi się od takich przykładów właśnie na emigracji.

Czasem taka zmiana zawodu jest wynikiem niemal mechanicznej konieczności życia i ma wydźwięk wprost tragiczny. Ale zdarza się też, że warunki zmienionego środowiska zmuszają do zarzucenia zawodu dotąd pomyślnie uprawianego, wyzwalają ukryte powołania, które nigdy nie były uświadamiane przez daną jednostkę w warunkach normalnych, a dzięki tym właśnie niespodziewanym i niezwykłym warunkom, jak np. życie na emigracji, wyzwalają się i stają się manifestacją talentu, przez długie lata nawet nieprzeczuwanego. Trudno o lepszy przykład tego fenomenu, jak w wypadku Haliny Sukiennickiej.

Halina Sukiennicka była przed wojną wybitnym adwokatem. Wychowanka wydziału prawa Wszechnicy Batorowej uzupełniała potem swe studia w paryskiej Sorbonie, gdzie doktoryzowała się w zakresie nauk polityczno-ekonomicznych. Sorbona wydała jej książkę o federalizmie europejskim, potem późniejsza malarzka zdobyła nagrodę za książkę o międzynarodowej organizacji pracy. Przed wojną nikt spośród nas, wilnian, którzyśmy znali oboje profesorstwa Sukiennickich od wczesnej młodości, nie przypuszczał, że w tym domu „prawniczym” (mąż pani Haliny, Wiktor, doktoryzował się razem z nią w zakresie prawa międzynarodowego w Paryżu i po habilitacji na uniwersytecie wileńskim wykładał tam aż do wybuchu wojny teorię prawa) ukrywa się poważny talent artystyczno-plastyczny, który dojdzie do głosu w Londynie po przeszło dwudziestu latach.

Napisałem: talent plastyczno-artystyczny, a nie tylko malarski, bo oprócz tego ostatniego należy podkreślić w indywidualności artystycznej Haliny Sukiennickiej jej wybitne zdolności ogólnodekoracyjne i osiągnięcia w zakresie ceramiki.

Obecna wystawa artystki w Drian Gallery⁸⁵ jest jej pierwszą wystawą jednostkowo-indywidualną na „otwartym” terenie londyńskim, bo poza wystawą dyplomową w Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB, którego Halina Sukiennicka jest absolwentką, wystawiała ona poszczególne prace w ramach pokazów Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii w Londynie i jednocześnie w Niemczech (Monachium, Hamburg), poza tym na wystawach dzielnicy londyńskiej, w której mieszka (Hammersmith).

Wystawa obecna jest wynikiem prawie piętnastoletniej rozprawy artystki z malarstwem, przy czym pierwsze kilka lat z tego okresu wiązały się raczej z kontemplacją wizji malarskiej niż procesem realizacyjnym. Halina Sukiennicka maluje więc nie dłużej niż dziesięć lat. To okres krótki dla zapoznania się z prawami żeglugi po niezmiernym oceanie sztuki. Podziwiać należy, że to, co jest zrobione — jest tu w ogromnym procencie tak dojrzałe i tak autentycznie twórcze. Przede wszystkim — własne.

Jest tu szesnaście olejów na płótnach i *hardbordach* i osiem rysunków w tuszach i atramentach. Od pierwszego rzutu oka poznajemy, że stoimy tu przed postawą ekspresjonistyczną; echa kształtów realistycznych są deformowane w myśl pasji uczuciowych, układy abstrakcyjne robią wrażenie notowań wewnętrznych stanów dynamicznych. Najbardziej figuratywnym, najbardziej treściowo czytelnym obrazem

⁸⁵ Grudzień–30 grudnia 1963, Drian Gallery, Londyn. Pierwsza wystawa indywidualna malarstwa Haliny Sukiennickiej, — M. Bohusz-Szyszkowski, *Nowe obrazy Haliny Sukiennickiej*, w 1974 nr 45 (1494) s. 5; *Kronika: Wystawy*, w 1963 nr 51–52 (925–926) s. 26; *Wystawa Sukiennickiej*, DPDŻ, 24.12.1963 s. 3, — tam foto malarki na tle obrazów.

jest tu „Sąd”, wiążący się tematycznie z pierwszym zawodem artystki, niewątpliwie będący reminiscencją jej bezpośrednich doświadczeń na sali sądowej. Prosta i silna rytmika form wiąże się tu organicznie z wyrazem sędziów i podsądnego, potraktowanych ideologicznie zupełnie inaczej, niż to robił np. Daumier lub Rouault: nie ma tu śladu satyry. Sędziowie są dobrotliwie i poważnie odpowiedzialni, podsądny skruszony, jakby pod ciężarem winy.

Trzy inne, jeszcze większe rozmiarami obrazy, „Prometeusz”, „Miasto” i „Planeta” są, w kolejności wymieniania, coraz bardziej oderwane od kształtów czytelnie naturalistycznych i odznaczają się zupełnie niepowtarzającymi się układami rytmicznymi, mimo wyraźnego autorstwa tej samej ręki. To wielka zaleta, szczególnie w okresie, gdy powtarzalność frazy jest uważana przez handlarzy i pseudokrytyków za wielką zaletę, za przejaw stylu (a co jest w dziewięćdziesięciu wypadkach na sto – manierą). Również nie ma Sukiennicka manieri w wyborze tonacji swoich kompozycji. Jest tu duża różnorodność gam „niskich” (raczej „ciemnych”) i „wysokich” (raczej „jasnych”), o łagodnych i ostrych kontrastach – zawsze o dużym poczuciu koloru i dyscypliny powierzchniowej płótna.

Wszystkie rysunki należą do tak zwanej kategorii rysunków „malarzkich”, opartych na plamie, a nie linii konturowej. Linie, jeżeli są, mają granice „wlewające się” w tło, ale te zalewy są najczęściej ciekawie różniczkowane. Echa figuratywne są w tych pracach monochromatycznych prawie zawsze wyraźne, a jednak o posmaku tajemniczym.

Wystawa pokazuje indywidualność zdecydowaną, ambitną i zapowiadającą niespodzianki na jutro.

„Tydzień Polski” 1963 nr 51

NOWA GALERIA POLSKA W LONDYNIE

W połowie listopada b.r. została otwarta nowa galeria polska, poświęcona wystawom nowoczesnej plastyki – „Cassel Gallery”⁸⁶, której inicjatorem i właścicielem

⁸⁶ Koniec listopada 1963, Cassel Gallery, Londyn. Powstanie nowej polskiej galerii poświęconej wystawom nowoczesnej sztuki pn. „Cassel Gallery”, – zob. też: (k.), *Nowa polska galeria*, DPDŻ, 30.11.1963 s. 3, – tam foto z otwarcia. W roku 1963 odbyła się jeszcze wystawa: koniec listopada 1963–styczeń 1964, Cassel Gallery, Kensington, Londyn. Wystawa malarstwa Adama Niemczyca z Polski, – H. Białecki, *Adam Niemczyc w Cassel Gallery*, w 1963 nr 49 (923) s. 3, – tam portret malarza oraz zdjęcie z wystawy; (a.m.), *Malarz z kraju*, DPDŻ, 17.12.1963 s. 3. Por. też: z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Wystawa jego malarstwa w nowo otworzonej Cassel Gallery w Kensingtonie wywołuje duże zainteresowanie. 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. [...] Kto chce zrozumieć to malarstwo, musi zadać sobie trud odczytania poetyckich aluzji Niemczyca do mitologii greckiej i Starego Testamentu. Bo w jego malarstwie starożytność łączy się w jakiś naturalny sposób z dniem dzisiejszym, a intelektualna logika kompozycji – z emocjonalną treścią obrazu”, – M. Żuławski, *Elizabeth Frink, Louise Nevelson, Alan Davie, Adam Niemczyc*, mps, b.r., k. [7], AE, Kolekcja M. Żuławski.

jest Antoni Cassel-Kokczyński. Jest to trzecia galeria polska w metropolii brytyjskiej, a jeżeli doliczymy do tej liczby Centaur Gallery, która jest równocześnie antykwarnią i sklepem przedmiotów dekoracyjnych – nowo otwarta galeria jest czwartą placówką tego typu w rękach polskich. Wierzmy, że ta nowa i tak potrzebna inicjatywa umożliwi pokazywanie swych prac wielu wartościowym artystom polskim, którzy dotąd nie mogli się wydostać na „widownię” z powodu ogromnego zagęszczenia w zakresie pokazów i sprzedaży dzieł sztuki we wszystkich większych środowiskach świata zachodniego z Londynem na czele. Oczywiście właściwa i fachowa selekcja takich pokazów jest warunkiem zasadniczym, aby galeria mogła spełniać należycie swoje zadania.

Galeria „Cassel” zadebiutowała kolejnymi wystawami dwóch artystów polskich z kraju, Jerzego Nowosielskiego w listopadzie, a obecnie Adama Niemczyca. Równocześnie można oglądać w dodatkowych pomieszczeniach tej dość obszernej galerii prace innych artystów, przeważnie polskich, jak Tadeusz Dominik, Roman Kramsztyk, Aleksander Lajzen, Ludwik Maciąg, Teresa Mellerowicz, Henryk Musiałowicz, Tymon Niesiołowski, Jerzy Tchórzewski i Feliks Topolski.

Przed omówieniem bieżących wystaw podkreślić należy wyjątkowo korzystne położenie tej nowo otwartej galerii, mieszczącej się naprzeciw Brompton Oratory w przerobionym celowo lokalu dawnego sklepu Białego Orła. Jest to szlak wyjątkowo licznie uczęszczany przez Polaków, a równocześnie należy do najruchliwszych arterii Londynu. Pod tym względem „Cassel Gallery” nie ma równorzędnych polskich rywali. Światło w galerii i kolor ścian są bez zarzutu – krótko mówiąc, są tu wszystkie zewnętrzne warunki powodzenia i wszystko zależy od racjonalnego kierownictwa, a wierzymy, że zda ono ten trudny egzamin. – Trudny i w znaczeniu finansowym, ale przede wszystkim w należyтым doborze wystawców.

Zarówno Jerzy Nowosielski, jak i Adam Niemczyk należą do tych malarzy polskich, których twórczość radykalnie przeciwstawia się wszystkim pozostałościom impresjonizmu, które tak dominowały w malarstwie naszym dwudziestolecia niepodległości. U Nowosielskiego są widoczne wpływy tej upraszczającej deformacji ekspresyjnej, którą do wizji zachodniej wprowadził Modigliani. Szkoda, że ciekawy rytm upraszczająco-deformacyjny w stosunku do podniet natury nie wiąże się u Nowosielskiego z głębszą rozprawą z kolorem.

Archaizująca wizja Adama Niemczyca jest oparta na gruntowej znajomości rzeźmiosła. Każdy obraz w zbiorze ikonogramów Niemczyca jest przedmiotem zrealizowanym ze średniowieczną odpowiedzialnością i precyzją. Ramy, z reguły wykonane przez artystę, są organiczną częścią obrazu i doskonale dopełniają jego treść wizualną. Tempera i nowoczesny *collage*, rzadko olej, prawie zawsze na drzewie, składają się na materię tych dzieł.

Kompozycja prosta i przejrzysta, oparta na rzetelnym wątku materialnym, daje temu malarstwu posmak czegoś monumentalnego. Jest równocześnie zaprzeczeniem i protestem w stosunku do wszelkiej przypadkowości, która tak często ma miejsce we współczesnej plastyce, igrającej naturalnymi właściwościami używanych materiałów. Kolor tych prac jest przyjemny i wiąże się z ich sensem ekspresyjnym i dekoracyjnym.

Jeszcze raz podkreślamy: artyści polscy i w Polsce i na emigracji, oczekują od tej nowej i pięknej placówki poparcia i pomocy, opartej na kompetentnym osądzie ich wysiłków twórczych.

SZTUKA MUSI BYĆ I NOWA I AUTENTYCZNA

Niech mi wolno będzie na wstępie zaskoczyć czytelników uczciwym stwierdzeniem, że większości zjawisk na wystawie „Dwa światy” w Galerii Grabowskiego – przede wszystkim wypowiedzi krajowych – zapewne nie rozumiem⁸⁷.

A raczej: rozumiem, że ten bezlitosny formalizm, że to demonstracyjne i bezkompromisowe odwrócenie się tyłem (bardziej drastyczne określenie byłoby tu właściwsze) do wszystkiego, co polityka kulturalna reżymu chciałyby narzucić ludziom

⁸⁷ 6 stycznia–22 lutego 1964, Galeria Grabowskiego, 84 Sloane Avenue, Chelsea, Londyn. Wystawa „Two Worlds” (Dwa Światy) – pięciorga artystów z Polski i trojga z Londynu. Swoje prace zaprezentowali: Roman Owidzki, Barbara Pniewska, Edward Krasinski, 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, beznamietnemu 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 zawieszzonego dekoracyjnymi obrazami ilustrującymi dwa kierunki współczesnej sztuki polskiej”. „Dwa światy” są wystawą jubileuszową w Galerii Grabowskiego. Ta prawdziwie mecenasowska działalność pochłaniająca masę pieniędzy i starań trwa już pięć lat [...]. ‘Dwa światy’ mają zobrazować różnice między twórczością w Polsce i tu w Anglii”. 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 szarej rytmiki 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 niewymierności 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 oziębiającego 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 duma i radość, 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.; J. Z. Kędzierski, „Dwa światy”, *Wiadomości* 1964 nr 12 (938) s. 3; T. Karren, „Dwa światy” w Galerii Grabowskiego, *Tydzień Polski* 1964 nr 4 s. 6–7, – tam reprodukcje obrazów: S. Frenkla, „Kochankowie”, J. Baranowskiej, „Tyran”, M. Łączyńskiego, „Jabłko”.

sztuki w Polsce, plastykom, jak i pisarzom i muzykom, a więc do wszelkiej propagandy marksistowskiej, do wszelkiej sielankowej i układnej anegdoty sławiącej osiągnięcia Polski Ludowej, wszelkiej banalności podkreślającej równanie w dół, a nie w górę, do wszelkich manifestacji doktryny, że artysta musi służyć jakimś gustom a nie świętym nakazom własnej pasji twórczej – to wszystko rozumiem, cenię i nawet podziwiam u kolegów z kraju. Jak i ich, więcej niż demonstracyjne podkreślenie, że zwróceni są twarzą na Zachód, a czymś innym na najbliższy Wschód.

Natomiast stwierdzam: nie jestem w stanie reagować nie tylko wzruszeniem, ale nawet najmniejszym zainteresowaniem (poza kategoriami wymienionymi wyżej) na zupełnie odhumanizowane igraszki w kompilowaniu, często pracowitym i zręcznym, kawałkami blach i drewna, dając w wyniku przedmioty nie tylko obiektywnie nudne, ale będące epigonicznym powtarzaniem form w myśl manieri nowego abstrakcyjno-przedmiotowego akademizmu.

Sztuka być musi i nowa i autentyczna. Żaden z tych epitetów nie ma tu zastosowania. Nikt mi nie wytłumaczy, dlaczego banalne formy Pniewskiej, wypracowane mozolnie ćwiczkami na blasze nabitej na desce, są przedmiotami sztuki, a np. ciekawe formy maszyny do pisania, którą mam w tej chwili przed sobą – nimi nie są.

Prowadziłem kilkakrotnie wycieczki do londyńskiego muzeum przemysłu i nauki, aby podziwiać bogactwo, prawdziwie estetyczne bogactwo form, które człowiek wytwarza, naginając materię, aby składała się na celowy przedmiot użytku technicznego. Od lampy katodowej do motoru Diesla; ba, od zwykłych obciążków do siatki dyfrakcyjnej. Gdy chcę używać estetycznej rozkoszy nieubłaganych porządków logicznych – zajmuję się polem funkcyjnym, wyznaczonym przez równanie różniczkowe. Nawet zwykły wykres geometryczny w zadaniu konstrukcyjnym daje radości wizualno-estetyczne, przerastające o głowę wszystko to, co może mi dać oglądanie bladych geometrycznych konstrukcji czy Gostomskiego czy np. Victora Pasmora. Dla mnie – nuda. Z całą szczerością – zazdroszczę tym, którzy równie szczerze stwierdzą, że dla nich to przeżycie estetyczne. A przecież entuzjazmowałem się (a i dziś nie straciły dla mnie swej siły urzekającej) i konstrukcjami przedmiotowymi Picassa i Moholy-Nagy (1923), i Arpa (1916), i Gabo (1921). Nie jestem więc, zdaje się, nieczuły na konstruktywizm, grający wszystkimi możliwościami materiałów, o ile nie jest on popisem bezdusznej i epigonicznej dehumanizacji w formach, które są po prostu zleżałe, a krzyczą do snobów o poparcie... rewolucji.

Natomiast jest na tej wystawie w Galerii Grabowskiego zjawisko naprawdę wzruszające i pouczające, jak każda manifestacja prawdziwego talentu, autentycznej wizji, rzetelnego wysiłku. Malarstwo Baranowskiej. Właśnie – przede wszystkim – malarstwo, bo wszyscy ci artyści krajowi, godni na pewno tego zaszczytnego tytułu mimo doktrynerskiej postawy, w której tkwią i w ramach której spotykają się z aplauzem niemniej doktrynerskiej krytyki tutejszej, nie są na pewno malarzami, choćby *ex definitione* sztuki malarskiej.

Malarstwo jest wyrażaniem form w kolorze na powierzchni dwuwymiarowej (niekoniecznie płaskiej). Dla każdego, kto tę ogólnie przyjętą definicję uznaje, sprawa nie wymaga dalszych wyjaśnień. To, co robią i Gostomski, i Krasieński, Makowski i Owidzki, i Pniewska – nie jest malarstwem. Jest to gałąź plastyki (niekoniecznie nowoczesnej, bo i w dawnych wiekach znalazłyby się najbliższe analogie), którą nazwiemy tu odmianą przestrzennego konstruktywizmu (nawet u Owidzkiego, najbliższego wśród krajowych gości sztuce płaszczyznowej, w jego rytmicznych pół-reliefach).

Baranowska zaś jest malarką rasową *par excellence* i nowoczesną w najlepszym tego słowa znaczeniu. W dawnych moich wypowiedziach o niej przestrzegałem przed niebezpieczeństwami efektów dekoracyjnych. Dziś jest ona poza niebezpieczeństwem wszelkich łatwizn manierycznych. Przede wszystkim wyrobiła sobie własny kolor, oparty o wybitną wrażliwość i głęboko wypracowywaną fakturę. Jej wielka kompozycja „Pamięć” – jest doskonałym obrazem, łączącym w stylowej jedności półrealistyczne figuratywne elementy z oderwanymi rytmami mas barwnych, niejako symbolizujących świat nieorganiczny w kosmosie pełnym życia i zanotowanym w *Pamięci*. Rzadko udany i potrzebny tytuł obrazu. Dwie pozostałe kompozycje również dopełniają wrażenie dziś już zupełnie dojrzałej wypowiedzi twórczej, stawiającej Janinę Baranowską wśród czołowych naszych malarzy. To piękne, godne podziwu osiągnięcie i całym sercem winszuję go artystce.

Frenkiel, który jest wyjątkowo dojrzałą strukturą myślową wśród malarzy, obecnie coraz bardziej „humanizuje” swoją sztukę, wyraźnie skłaniając się do figuratywnego ekspresjonizmu w rozumieniu nowoczesnym. Jest on też, po Baranowskiej, wyraźnie malarski. Ale to co już podkreślałem dawniej: głębsze rozegranie rozprawy z kolorem w znaczeniu jakościowym pogłębi zasadniczo tę wypowiedź. Niektóre tony są wyraźnie surowe, szczególnie niebieskie. Wizja Frenkla zyskuje w jedno-barwnej reprodukcji – to wydaje się potwierdzeniem moich uwag.

Bardzo cenię sztukę Łączyńskiego. Jego „Ukrzyżowanie” na jednej z wystaw zeszłorocznych w tej samej galerii uważałem i uważam za dowód prawdziwego potencjału i kultury twórczej tego artysty. Prace na bieżącej wystawie wydają mi się zbyt skłaniające się w stronę elegancji przedmiotowej i znacznie powierzchowniejsze od tego, co może on dać. To, co powiedziałem – nie jest obrazą. Przeciwnie – wyraz szacunku i wiary w potencjał twórczy artysty.

Cała wystawa daje wiele do myślenia i determinuje pole bitwy dyskusyjnie. To dużo.

„Tydzień Polski” 1964 nr 4

WYSTAWY, KTÓRE NALEŻY ZWIEDZIĆ

Tymon Niesiołowski, wystawiający obecnie w Cassel Gallery, należy dziś do seniorów malarzy polskich, a po raz pierwszy wystawia w Londynie⁸⁸.

⁸⁸ Marzec–5 kwietnia 1964, Cassel Gallery, 8a Thurlow Place, Londyn. 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. Recenzja Czesława Jeśmana: „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. [...] 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 i konie Aleksandra Lajzena. [...] 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 [...]. I – niewątpliwie przez niedopa-

Urodzony w roku 1883, obecnie profesor wydziału sztuk pięknych Uniwersytetu Toruńskiego (bezpośrednio przed wojną – w Wilnie), należy Niesiołowski do tych plastyków polskich, dla których forma i poziom wypowiedzi artystycznej były zawsze nakazem zasadniczym, nieuginającym się kompromisowo przed wymaganiami rynku lub gustów szerokiej publiczności.

W młodości należał Niesiołowski do grupy „formistów” polskich, reprezentując wśród nich raczej prawe skrzydło, to jest nigdy nie rezygnując z postawy, którą w latach jego najpełniejszego rozwoju można by nazwać „neorealizmem”. Bo natura, pejzaż, a w postaciach ludzkich jeszcze konkretniej – model, były zawsze punktem wyjścia i podstawą dyscypliny twórczej tego malarza.

Elementem niejako oderwanym, to jest niesugerowanym bezpośrednio przez naturę, jest w malarstwie Niesiołowskiego linia, której używa on dla zamykania form i która ma wydzźwięk prawie graficzny. Wiązanie linii z malarstwem, nagminnie używane w manieryzmie secesyjnym, było bardzo popularne w naszym malarstwie na początku obecnego wieku, a Niesiołowski należał do tych nielicznych, którzy prawie zawsze umieli ten linearyzm podporządkować malarskiemu sensowi obrazu.

Na omawianej wystawie widzimy prawie same akty dziewczęce; jest to też, obok pejzaży i martwych natur, jeden z najulubieńszych motywów w malarstwie Niesiołowskiego. Wszystkie tu pokazane prace cechuje duża kultura, umiar i spokój środków malarskich, dyskretny wdzięk i dbałość o syntetyczne zamknięcie obrazu w znaczeniu formalnym.

Wystawa Niesiołowskiego jest niewątpliwie najpoważniejszym pokazem, jaki dotąd widzieliśmy w tej nowej galerii polskiej.

W Drian Gallery wystawia Zbigniew Adamowicz⁸⁹.

Urodzony w roku 1916 w Kijowie, mający gniazdo rodzinne na Wileńszczyźnie, Adamowicz znalazł się po powstaniu warszawskim w Londynie, gdzie odbył studia artystyczne. Od roku 1955 wystawiał wielokrotnie w środowiskach polskich (między innymi w „Grupie 49”), a także ogólnolondyńskich, np. w „New Vision Centre” (1957) i dwa razy poprzednio w teźże galerii „Drian” (1958 i 1960). Osobiście uważam Adamowicza za jednego ze zdolniejszych i wybitnie wrażliwych na kolor malarzy polskich na emigracji.

Obecną fazę rozwoju Adamowicz pokazuje na ostatniej wystawie dwadzieścia prac, dziesięć olejów i dziesięć gwaszy. Są to półabstrakcje z echem motywów w naturze, ale tak dalece uogólnionych i poddanych formalnym transpozycjom, że nale-

trzenie – zupełnie pominięto istotny raczej fakt, iż Tymon Niesiołowski był profesorem Uniwersytetu [Stefana] Batorego w Wilnie. [...] o tym w katalogu ani słowa, chociaż podane jest iż Niesiołowski wystawiał w r. 1933 w Moskwie”, – 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, Wiadomości* 1964 nr 11 (937) s. 6; (tk), *Dziewczęta i konie*, DPDŻ, 28.03.1964 s. 3; *Polskie wystawy w Londynie*, *Kronika* 1964 nr 12–13 (70–71) s. 2; C. Jeśman, *Wystawa w „Cassel Gallery” – metody penetracji „P.R.L.”*, OB 1964 nr 12 s. 5, 8.

⁸⁹ 2–19 marca 1964, Drian Gallery, 5/7 Porchester Place, Marble Arch, Londyn. Wystawa najnowszych obrazów Zbigniewa Adamowicza. „Obrazy utrzymane w charakterze prawie abstraktu są pełne atmosfery, spokoju i poezji”, – *Polskie wystawy w Londynie*, *Kronika* 1964 nr 12–13 (70–71) s. 2.

ży uważać te realizacje za oderwane symfonie malarskie, a nie pejzaże czy martwe natury.

Wszystkie obrazy są utrzymane w bardzo niskich tonacjach, co utrudnia widzenie ogromnie subtelnym i szlachetnym różnic barwnych, jakimi Adamowicz nasycił swoje malarskie nokturny. Wszystkie prace robią wrażenie głęboko wypracowanych wariacji jednego motywu. Faktura jest świetna w swej konsekwentnej jednolitości i dyscyplinie, nastrój – przesyconej groźną barwą nocy.

Znam dawne prace Adamowicza. Cztery lata temu zdradzały zbliżoną do obecnych wrażliwość na treść malarską i wielką dyscyplinę formalną. Ale muszę się cofnąć o lat prawie dziesięć, aby stwierdzić, że ten malarz wydawał mi się (a twierdzę, że z natury i jest) pełnym siły ekspresjonistą, dla którego szeroka rozpiętość tematów ogólnoludzkich w malarstwie w pełni była (i na pewno jest) dostępna, i że faza obecna jego wypowiedzi, mimo że tak formalnie szlachetna, jest samoograniczeniem i, moim zdaniem „ubiednieniem” rzetelnego talentu. Wydaje mi się też, że jest to postawa sztucznie narzucona temu potencjalnie wybitnemu artyście przez tragizm pokolenia.

Niech w słowach moich doszuka się dawny wysoko ceniony uczeń gorącego pragnienia i równie gorącej zachęty, aby przyszła jego wypowiedź była równie formalnie świetna jak obecna, a bogatsza pełnią wyzwolonych możliwości – nie tylko formalnych lub jednostronnych.

„Tydzień Polski”, 14.03.1964

MALARSTWO KLOŚCIA I ZAJĄCA

Gdy pisałem o Kłosiu parę tygodni temu, nie spodziewałem się, że moje domaganie się jego wystawy znajdzie tak szybki i konkretny oddźwięk. Czterdzieści prac tego wybitnego malarza można oglądać już od 14 maja w pięknej polskiej galerii naprzeciw Brompton Oratory⁹⁰. Ta wystawa może być uważana za wstęp do poznania twórczości artysty o ogromnej energii i tak dużej rozpiętości zarówno tematycznej, jak i koncepcyjnej. O wrażliwości kolorystycznej Kłosia mówi przede wszystkim mówi przede wszystkim obraz wystawiony w oknie galerii (nr 2) o tytule „Rivals”, który podkreśla kontrast między „martwą naturą” i „żywym” drzewem w tle. Kompozycja jest przykładem wytwornej harmonii barwnej, zbudowanej przy użyciu całej rozpiętości palety – czerwieni, oranżów, żółci, brązów, zieleni, błękitów, fioletów i akcentów czerni, a tak dyskretnie przelamanych dopełnieniami, że można cieszyć się całą symfonią kolorystyczną, jak i jej fragmentami, nigdy nie odczuwając zmęczenia lub nudy. Obraz jest ten przykładem błyskawicznej realizacji, gdzie intuicja zamknęła każdy akcent w nieomyślnej całości.

Wizja Kłosia waha się między wyraźnymi sugestiami natury, jak w wyżej omówionym obrazie lub, również reprodukowanym w katalogu, „Narciarzu” („The

⁹⁰ 14 maja–10 czerwca 1964, Cassel Gallery, 8a Thurloe Place, Londyn. Wystawa obrazów Ryszarda Zająca z Polski i Zygmunta Kłosia, ucznia Bohusza-Szyszko, księgowego z zawodu (54 lata), – zob. też: *Nowa wystawa artystów polskich w Cassel Gallery*, Kronika 1964 nr 24 (82) s. 2, il.; [Ogłoszenie], *Wiadomości* 1964 nr 21 (947) s. 4; [Ogłoszenie], *DPDŻ*, 16.05.1964; B. Wysłouch, *Malarstwo Zygmunta Kłosia*, *DPDŻ*, 16.05.1964 s. 3; (a.m.), *Dwa debiuty w Londynie*, *DPDŻ*, 8.06.1964 s. 3, – tam zdjęcie z wystawy; Z. Turkiewicz, *Wystawy londyńskie*, *Kultura* 1965 nr 4 (210) s. 125–133.

Skier", nr 1) i wytworami „czystej” wyobraźni twórczej, jak np. „Icarus” (nr 26) lub „Composition 3” (nr 14). Wybrałem po parze różnych przykładów wypowiedzi artysty, dobierając je tak, aby były możliwie zbliżone, w moim przekonaniu, siłą realizacyjną. Bo nie wszystkie prace Klosia, wybrane na tę wystawę (nie przeze mnie) są równe poziomem dokonań, chociaż wszystkie mówią o bogactwie inwencyjnym artysty. Np. obraz pt. „Sea Citizen”, odznaczający się ogromną śmiałością kompozycyjną (dominującą cechą Klosia), ma surowe akcenty barwne (oranże i biele). Również w „The Sublication” (nr 3) biele są za łatwe i niezróżniczkowane. Należy podkreślać takie słabostki w pracach artysty, którego stać na pełną dojrzałość formy.

Ale jest na tej wystawie cecha, która niezmiernie rzadko występuje na pokazach malarstwa współczesnego. Artysta pokazuje swój istotny styl, przy ogromnym bogactwie koncepcji twórczych nie uciekając się do jakiegoś wspólnego „tricku”, który stara się niby – styl manifestować, a manifestuje tylko zręczną manierę. Zaś styl – to osobowość. Ma ją Kłós w pełni, choć pseudoznawcy, wychowani na zalewie manieryzmu współczesnego, gotowi jej nie dostrzec.

Ryszard Zajac, malarz z Polski, urodzony w roku 1929, z wykształcenia architekt, wystawia w zakresie malarstwa od roku 1955, ale za granicą ta jego wystawa w Cassel Gallery jest pierwszą. Widać na Zajacu wpływy przedwojennej Szkoły Warszawskiej, głównie prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Niska gama prac Zajacza ożywia się akcentami światła rozrzuconych z poczuciem rytmu po płótnach, ale w kolorze dość powierzchniowych. Najlepszą pracą jest „Martwa natura” (nr 21, reprodukowana w katalogu), utrzymana w szarawo zielonawej tonacji, z czerwoną plamą owocu. Zajac jest jeszcze mało wyrobionym malarzem. Jego niewątpliwe możliwości rozwojowe zależą od środowiska w jakim będzie pracować.

„Tydzień Polski”, 23.05.1964

WYSTAWA MALARSTWA I RZEŻBY KOBIET

Wystawa ta, powtarzająca się od lat kilkunastu, której tegoroczne uroczyste otwarcie nastąpiło 19 lutego przy Suffolk Street w Londynie⁹¹ – oszałamia zarówno ilością eksponatów, obrazów i rzeźb (tych ostatnich bez porównania mniej), jak i szumem strumieni dziesiątej wody po kisielu. Wytrawny smakosz pozna tu bez trudu i rodzaj mąki, z której pierwszy kisiel powstał, jak i kucharza, który go ugotował. Szum ten, powtarzam, tak jest oszałamiający, że z trudem tylko da się odróżnić szmer autentycznych strumyczków inwencji, które są przecież tutaj. Przyjemnie mi stwierdzić, jak i w przeszłym roku, że pośród czterech nazwisk polskich znajdujących się w katalogu (alfabetycznie: Janina Baranowska, Jadwiga Kilaczycka, Halina Korn i Halima Nałęcz) przynajmniej trzy reprezentują wizję oryginalną.

Obraz Janiny Baranowskiej, „Pamięć”, jest mniejszą wersją dużej kompozycji, którą artystka pokazała na ostatniej wystawie u Grabowskiego i o której pisałem już poprzednio. Ta mniejsza wersja ma również siłę wyobraźni i opanowanych środków malarskich, opartych na ostrych kontrastach barwnych. Podobnie jak we wspomnianym dużym obrazie, jakieś „figuratywne”, dość makabryczne twory zwierzęce i ludzkie (chyba znaki pamięci z okresu pobytu artystki w Rosji?) wplatają się w oderwane plamy kolorowe, budujące dziwną i konsekwentną przestrzeń malarską. Tęgi

⁹¹ 19 lutego–26 marca 1964, Art Federation Galleries, Suffolk Street, Londyn.

przykład postawy, którą bym nazwał neosurrealizmem. Drugi obraz tej samej malarki jest popisem raczej czystej abstrakcji, zbudowanej na mocnym rytmie rudawych plam.

Jadwigę Kilaczycką poznałem niedawno w jej domu, a później w mojej szkole, jako autentyczny talent malarski, oparty o dużą wrażliwość na kolor i sens kompozycji. Otóż obrazy pokazane na tej wystawie są źle wybrane i nie pokazują możliwości tej malarki. Są to prace z okresu szkolnego w jednej ze szkół angielskich. Mają też typowe wady większości prac powstałych w tym środowisku: pewien twardy schematyzm, lekceważący sens koloru i silenie się na styl, co w stadium przedwczesnym jest tylko manieryzmem. Właśnie dlatego, że wierzę w prawdziwe możliwości Kilaczyckiej, nie szczędzę jej tych surowych uwag krytycznych.

Na marginesie może warto zaznaczyć, że w ostatnich dziesięcioleciach w wizji plastycznej Wielkiej Brytanii nastąpiły objawy prawdziwego odrodzenia; to samo jest i w wielu gałęziach szkolnictwa artystycznego w plastyce, przede wszystkim w rzeźbie, w witrażownictwie (pracownia witrażu w Royal School of Art, chyba czołowa w świecie), w sztukach zdobniczych, w grafice czystej i użytkowej. Niestety, jedna dziedzina nauczania nadal tu kuleje: malarstwo sztalugowe i w ogóle malarstwo, jeżeli się rozumie jego nauczanie nie tylko w znaczeniu rzemieślniczo-technicznym (w tym szkoły angielskie celują), ale twórczo-rozrywkowym. W latach pięćdziesiątych obecnego stulecia najlepsze tradycje nauczania w malarstwie sztalugowym miała Akademia w Bath, gdzie doskonale klasy prowadzili Tadeusz Potworowski i William Scott.

Halina Korn pokazuje tu trzy obrazy i jedną rzeźbę. Jest dobitnym przykładem samodzielności i oryginalności wizji. Jest zawsze „figuratywna”, w tematyce operuje pół-groteską, zaczerpniętą przeważnie z życia miejskiego. Jej „Ustawiacz manekinów”, podobnie jak „Słuchacze” czy „Na zebrze” (chodnik) to syntetycznie uproszczone, skrótoowo zdeformowane wizje, które życie nasuwa nam co dzień, a które artystka rzuca w świat jej wyłączny i własny przez bogate „jednolite”, a przecież tak proste idiomy kompozycyjne, jak i przez wypracowane, osobiste środki techniczne, np. gładką, połyskliwą fakturę. Halina Korn lubi operować dużymi, nieodróżniczkowanymi masami koloru — aż trochę do przesady. Myślę, że jeszcze by pogłębiło jej ciekawą wizję właśnie różniczkowanie mas barwnych, np. pokazanie różnic barwnych w rzędzie tych hieratycznych manekinów. Ta uwaga w niczym nie umniejsza mojej opinii o Halinie Korn jako o poważnej malarce. Jej rzeźba, przypominająca świątki meksykańskie, jest bryłą, która zostaje w pamięci. To dobry znak.

Halima Nałęcz pokazuje dwie kompozycje kwiatowe, które odznaczają się wrażliwą bezpretensjonalnością w zalewie pozy i epigonizmu na tej wystawie. Obie te kompozycje o tematyce kwiatowej, jedna w gamie gorącej, druga zimniejszej, mają jednolitą rytmikę fakturalną (w każdym obrazie odrębną) i są „miękkie” w kolorze. Zapamiętuje się te prace również jako materializacje szczerego przeżycia malarskiego.

Jeżeli ktoś sądzi, że moja generalna ocena tego kobiecego salonu była zbyt surowa, powiem, że jego ogólny poziom wydaje się o wiele wyższy, gdy się przedtem oglądało pokaz malarstwa kanadyjskiego w Tate Gallery. To dopiero „poruta”, w gwarze dawnych malarzy krakowskich.

„Tydzień Polski” 1964 nr 10

MAREK ŻUŁAWSKI

Przeszło półtora roku temu, z podobnej okazji (wystawa Marka Żuławskiego w Drian Gallery), napisałem na tym samym miejscu artykuł na ten sam temat⁹². Malarstwo Marka jest tak znane na terenie Anglii, tak szeroko i właściwie było pokazywane i omawiane i tu i w wielu środowiskach sztuki na obu półkulach, że stwierdzenie jeszcze raz zasadniczych cech jego wypowiedzi na tle wizji współczesnej mogłoby mieć wydzźwięk jałowej monotonii⁹³.

Taką opinią, słusznie wielokrotnie wyrażoną przez wybitnych krytyków (np. przez Erica Newtona), jest zaznaczenie centralności człowieka w sztuce Marka, jest podkreślenie wyjątkowości tej cechy w sztuce artysty, który tak bardzo wsłuchuje się w głos współczesnej mu epoki, a jednak nie uległ właśnie współczesnej modzie unikania wszystkiego co trąci „figuratywną anegdotą”, jak np. jedna z najciekawszych prac na omawianej wystawie – „Kain i Abel”.

Nie powtarzając oczywistych stwierdzeń dotyczących malarstwa Marka Żuławskiego, chcę teraz poszukać jego dotąd nienotowanych odrębności. Zasadniczą postawę tej sztuki, w terminach wielokrotnie przeze mnie definiowanych, nazwałbym ekspresjonizmem formistycznym. Ekspresjonizmem – bo przecież Marek niewątpliwie rzutuje swoje pasje wewnętrzne na dominujące w jego kompozycjach obrazy człowieka, a równocześnie jest oczywiste, że z tą pasją, deformującą bezpośrednie sugestie natury, łączy się zasadnicza tendencja, aby zamalowane płótno (czy *cardboard*, czy deska) było doskonale uporządkowanym przedmiotem, niejako niezależnym od pasji twórczej, a głoszącym chwałę znakomitego rzemiosła. Ta ostatnia cecha to właśnie „formizm” Markowy.

⁹² 16 października–5 listopada 1962, Drian Galleries, Londyn. Wystawa prac Marka Żuławskiego, z katalogiem, którego autorką była Jasia Reichardt. Recenzje w prasie angielskiej i polskiej, – zob.: *Exhibition of Paintings by Marek Żuławski* [katalog wystawy], (tekst) Jasia Reichardt, 16 X–5 XI, Drian Galleries: London 1962; E. Newton, *Marek Żuławski at the Drian Galleries*, *The Guardian* 1962, 1.11, s. 7; I. Turnbull, *The Painter Who Destroyed 12 Years*, *Scene* 1962 nr 7, s. 7; G. S. Whittet, *Nature Still Gets in the Picture*, *The Studio* 1962, vol. 164, nr 836, s. 250– 252.

⁹³ 27 października – 14 listopada 1964, Drian Galleries, Londyn. Wystawa malarstwa – 17 najnowszych płócien (olej z lakierem) Marka Żuławskiego. Ukazały się aż trzy recenzje Stanisława Frenkla: w „Wiadomościach”, w „Tygodniu Polskim” oraz w „Kontynentach”. W „Tygodniu Polskim” napisał: „Nie powtarzając oczywistych stwierdzeń dotyczących malarstwa Marka Żuławskiego, chcę teraz poszukać jego dotąd nienotowanych odrębności. Zasadniczą postawę tej sztuki, w terminach wielokrotnie przeze mnie definiowanych, nazwałbym ekspresjonizmem formistycznym. Ekspresjonizmem – bo przecie Marek niewątpliwie rzutuje swoje pasje wewnętrzne na dominujące w jego kompozycjach obrazy człowieka, a równocześnie jest oczywiste, że z tą pasją, deformującą bezpośrednie sugestie natury, łączy się zasadnicza tendencja, aby zamalowane płótno (czy *card-board*, czy deska) były doskonale uporządkowanym przedmiotem, niejako niezależnym od pasji twórczej, a głoszącym chwałę znakomitego rzemiosła. Ta ostatnia cecha to właśnie ‘formizm’ Markowy. [...] ‘Dekoracyjność’ obrazu się ściśle z rozumieniem jego płaszczyznowości, w gwarze malarzkiej po prostu: ‘płaskości’. Ta znowu cecha wynika z należytego wyczucia koloru, pojęcia w malarstwie zasadniczego, elementarnego i jak wszystkie kategorie tego typu nie dającego się określić na drodze dyskursywnej”, – *Recent Paintings by Marek Żuławski*, [informator wystawy], 27 X – 14 XI, Drian Galleries, Londyn: 1964; *Wystawa Marka Żuławskiego*, DPDŻ, 5.11.1964 s. 3 – tam zdjęcie z wernisażu; S. Frenkiel, *Wystawa Marka Żuławskiego w Drian Gallery*, *Wiadomości* 1964 nr 48 (974) s. 4; S. Frenkiel, *Marek Żuławski*, TP 1964 nr 45 s. 7.

Zdawałoby się, że termin „ekspresjonista” zaprzecza z natury rzeczy prawną łączność go z przymiotnikiem „chłodny”. A jednak nazwałbym sztukę Marka Żuławskiego chłodnym ekspresjonizmem. W żadnym wypadku nie należy rozumieć tej opinii jako ujemnej. „Chłodny ekspresjonizm” Markowy łączy się wprost organicznie z niewątpliwą monumentalnością jego realizacji malarskich. Rozsadzają one ściany galerii. Właściwym ich otoczeniem byłyby ogromne sale gmachów nowoczesnych, a ich sens, mimo dekoracyjności, wnosiłby nakaz refleksji i skupienia. Te obrazy nie powinny być oglądane razem, mimo ich niezaprzeczalnej jedności stylu.

„Dekoracyjność” obrazu łączy się ściśle z rozumieniem jego płaszczyznowości, w gwarze malarskiej po prostu: „płaskości”. Ta znowu cecha wynika z należytego wyczucia koloru, pojęcia w malarstwie zasadniczego, elementarnego i jak wszystkie kategorie tego typu niedającego się określić na drodze dyskursywnej. Co malarz nazywa „kolorem” (zawsze w licznie pojedynczej, nigdy „kolory”), to domena osądzana jedynie przez intuicję. Kto praw tej domeny nie ma w sobie z łaski natury, nigdy nie zrozumie Malarstwa (przez duże M), podobnie jak muzyka właściwie nie istnieje dla ludzi niemających określonych dyspozycji, nazywanych „słuchem” (zupełnie różnych od fizycznego słyszenia dźwięków).

Otóż Żuławski wie, co to kolor, i obrazy jego „leżą” na płaszczyźnie (stąd ich „dekoracyjność”), ale równocześnie nie znam malarza, którego twory narzucałyby bardziej sugestie rzeźbiarskie. Wydaje się, że dopiero w rzeźbie ta struktura duchowa znalazłaby wyzycie bez reszty. Może dlatego, że Marek odrzuca gradacje różnych lokalnych w kolorze. To dość skomplikowany termin fachowy. Oto powierzchowne wyjaśnienie. Rasowy kolorysta unika powtarzania tych samych akcentów barwnych na powierzchni obrazu (oglądanie uważne obrazu Bonarda lepiej to wyjaśni niż każdy teoretyczny wywód). Na takim obrazie Marka, jak „Kochankowie” (nr 5) akcenty czerwonych i niebieskich laków, zupełnie identyczne, występują na całym obrazie, a raczej na elementach figuralnych, poza tłem. Spowodowana tym monotonia znika dopiero z dużej odległości, bo ilościowe proporcje tych powtórzeń są inne na poszczególnych częściach figur — i z odległości dają właśnie pożądaną jakościową różnicę. Oto też jedno z uzasadnień, że dla odbiorcy o oku malarskim obrazy Żuławskiego potrzebują bez porównania większych odległości niż te, które dają warunki galerii, nawet tak stosunkowo obszernej jak Drian. Również kategorie rzeźbiarskości w wypowiedzi Żuławskiego wiążą się najściślej, jak mi się zdaje, z tą jego cechą nieróżniczkowania akcentów lokalnych w barwie.

Pośród wystawionych prac „Pejzaż śródziemnomorski z figurą” (nr 1) wydaje mi się najbardziej przesycony dbałością o wspomniane wyżej różnice lokalne i w efekcie, jak na moje tęsknoty wewnętrzne, jest najbardziej „malarski” na tym ostatnim pokazie Marka. Konkurować z nim mogą pod tym względem tylko wszystkie małe prace, np. szkice do wielkich kompozycji. Wspomniany „Kain i Abel” łączy ekspresję tematyczną z siłą prostoty środków wypowiedzi i zostaje tak samo w pamięci jak skromny w anegdocie, a silny dobitnością malarską obraz „Figura” (na plaży?, nr 10).

Rzetelność warsztatu i konsekwencja poszukiwań — to nieodłączne atrybuty wizji malarskiej Marka Żuławskiego.

„Tydzień Polski” 1964 nr 45

MALARSTWO MARIANA KOŚCIAŁKOWSKIEGO

Dziewiętnaście lat mija od mego spotkania z Marianem⁹⁴ w Rzymie, gdzie znalazłem się po niewoli niemieckiej. Od pierwszej chwili byłem zafascynowany siłą i bogactwem jego erupcji twórczej, choć wydawała mi się wtedy tak niezrównoważona, tak pozbawiona oparcia o jakiś jednolity pogląd na świat, gotów byłem przewidywać końcową klęskę tych wysiłków, których bogactwo i rozwichrzenie widziałem niby dwa przeciwnie skierowane wektory, niwelujące się nawzajem. Również kolor obrazów Mariana, czynnik decydujący w moim pojęciu o malarstwie, wydawał mi się zupełnie nie na miarę wyjątkowej pomysłowości i oryginalności jego rysunku. O błędności ówczesnego mego osądu przekonałem się po czterech latach, już w Anglii, po zobaczeniu kilkunastu pasteli Marianowych. Jedną z prac tej nieporównanej serii znajduje się obecnie w posiadaniu artysty grafika Zygmunta Kowalewskiego w Londynie. Wrażenie z oglądu tych dzieł zaliczam do najsilniejszych przeżyć w mojej rozprawie z malarstwem nowoczesnym. Nie pamiętam, aby jakiś cykl obrazów w moim pokoleniu wydał mi się bardziej oryginalny, a równocześnie świetniejszy w kolorze, bardziej zaskakujący w kompozycji, bardziej klasyczny w precyzji determinowania form nowych i niespodziewanych. Były to wszystko prace „figuratywne”, przedstawiające sylwetki nie z tego świata, umieszczone w bajkowych regionach wysnutych z wyobraźni, a poddanych konsekwentnym prawom, prawom oczywistym dla wrażliwego widza, a niepodobnym ani do tych w świecie realnym, ani do spotykanych w świecie innych malarzy. Podobnie jak Przybyszewski o zaginionych szkicach Wyspiańskiego chciałbym wykrzyknąć: rany boskie, gdzie się te pastelki Marianowe podziały? Bo sam twórca nie tylko nie wie, gdzie są, ale wyraźnie ten cykl w swojej minionej wypowiedzi – lekceważy...

Marian twierdzi, że interesuje go tylko to we własnym malarstwie, co w tej chwili realizuje, i z manią nieprzebranego bogacza inwencji gotów jest wyrzucać na śmietnik najświetniejsze plody swoich wczorajszych dokonań, bo „dziś” zdaje mu się narzucać coś nieporównanie ciekawszego, nieporównanie dojrzalszego. Nie spotkałem artysty, dla którego własna pasja twórcza byłaby bardziej organicznie spojona z treścią całego bytowania; swoją twórczością Kościółkowski oddycha i, jak każdy oddychający nie potrzebuje myśleć o poprzednim oddechu, chociaż ten poprzedni był koniecznym warunkiem obecnego i wszystkich następnych.

Siedzę w tej chwili w pracowni artysty – przed stosami obrazów opartych, w przypadkowych seriach, o ściany lub porozwieszanych na nich. Niektóre są mokre – dziś i wczoraj malowane – niektóre powstały kilka lat temu. Staram się zdefiniować istotny rytm tego niewątpliwie jednolitego w swej różnorodności ogromu. Figuratywność ciągle się tu przeplata z abstrakcją, temat zasugerowany aktualnością życia (jak np. śmiercią Kennedy'ego) z tworamii najbardziej oderwanej metafizyki wizualnej. Wielkie masy, skandujące porządek kompozycyjny obrazu, prawie zawsze mają za towarzyszy roje drobniaków ściśle zdefiniowanych i zacerpniętych bądź z natury, bądź z fantazji – a wszystko tak ostro zamknięte, tak odrzucające wszelką mglistość i niedopowiedzenie formy, że jest oczywiste – Marian widzi świat otaczający i świat swej wyobraźni z równą dokładnością. Psychologowie nazywają taką

⁹⁴ Tekst napisany w związku z przyznaniem Marianowi Kościółkowskiemu w grudniu 1964 roku Nagrody plastycznej miesięcznika „Kultura”. Redakcja, *Nagrody „Kultury” za rok 1964. Nagroda literacka – Wacław Iwaniuk; Nagroda plastyczna – Marian Kościółkowski*, Kultura 1965 nr 1(207)–2(208) s. 205.

wyobrażnię — ejdetyczną. Przybyszewski twierdzi, że ejdetykiem był Wyspiański. Niewątpliwie jest nim Kościalkowski.

Nieprzebraność form, które mam przed oczami w tej chwili, łączy się z nieprzebranością zestawień barwnych i gam. Są tu gamy oparte o ostre kontrasty farb, wyciśniętych prosto z tuby, a przecież działających jako wyszukane harmonie dzięki niespodziewanym proporcjom ilościowym mas przeciwstawnych; równocześnie te surowe kolory są tak wymyślnie okonturowane, że kształt plamy daje w efekcie zupełnie nowy wynik chromatyczny.

Oto krótki komentarz do powyższych wywodów, dość trudnych dla niefachowców. Dwie różne masy barwne, umieszczone w bliskiej opozycji, dadzą inny wynik wrażeniowy, jeżeli nie zmieniając ich ilościowych proporcji, zmienimy ich kształty. Jest to cząstkowe sformułowanie jednej z podstawowych tez malarstwa: kształt i kolor w danym układzie tworzą sprzężoną, współzależną całość: wrażenie koloru zmienia się, gdy zmienimy okonturowanie jego masy; wrażenie kształtu zmienia się, gdy zmienimy kolor ten kształt wypełniający. Marian Kościalkowski jest właśnie mistrzem w budowaniu układów barwnych przez operowanie kształtami najprostszych elementów chromatycznych, które składają się na fragmenty i na całość jego kompozycji. W wyniku tego procesu realizacyjnego powstają obrazy-wizje o najróżnorodniejszych tonacjach i najróżnorodniejszym sensie tektonicznym; ostre gamy przeplatają się z perlistymi i szarymi, ciepłe z zimnymi, rytmy dysonansowe z delikatnymi i miękko harmonizowanymi. A we wszystkim jest oczywisty jednolity styl, którego tylko jedną cechę potrafię sformułować słownie: nienawiść do wszelkiego braku decyzji w ewokowaniu formy; najdziwniejsze, najbardziej niesamowite jej manifestacje są w kreacjach Mariana zawsze czytelne i klasycznie zamknięte.

Gdy kontemplowałem świat obrazów Marianowych, nasunęła mi się przez paradoksalną różność *Komedia ludzka* Balzaca. Tu — komedia kosmosu stworzonego przez wyobraźnię malarza, którego prawa są dziwną, a przecież konsekwentną parafrazą istot ludzkich, i zwierząt, i roślin, i minerałów, zobaczonych w jeszcze bardziej zdumiewającym świecie, który filister nazywa powszednim.

Był okres, zdaje się, pokrywający się z dziesięcioleciem 1950–1960, gdy Kościalkowski, niby dzisiejszym językiem mówiący Goya, starał się wypełnić swoje malarstwo krzykiem o nędzach ludzkich. Szukał tematów do tych malarskich streszczeń w czasie swych wycieczek letnich na półwysep Iberyjski, w życiu ludu hiszpańskiego. Był to najbardziej realistyczny okres Mariana. Ale i wtedy, obok kompozycji zabarwionych odcieniem satyry na stosunki społeczne, manifestuje się często ulubiona postawa malarza: patrzenie na świat jak na teatr marionetek, skojarzonych i zdeformowanych w relacjach, których jedyną logiką i uzasadnieniem jest kaprys twórcy.

Po tym okresie raczej figuratywnym, Marian pograżył się na kilka lat w „czyściej” abstrakcji. I tutaj nikogo nie naśladował, a wiązał się z dawną linią swej wypowiedzi przez umiłowanie malarskiej konkretności przedmiotu, który utracił obecnie w jego kompozycjach wszelkie, nawet najdalsze, echa naturalizmu. Natomiast jasność i demonstracyjna określoność każdego kształtu pozwala nazwać styl Kościalkowskiego, już teraz w pełni wykrystalizowany odmianą neoklasycyzmu. Ostatnią fazę twórczości artysty, w którą wszedł po ciężkiej chorobie, cechuje łączenie elementów oderwanych z formami realistycznymi (typowy jest tu obraz powstały jako malarska reakcja na śmierć Kennedy’ego).

Wróg śmiertelny akademizmu w każdej formie — jest równocześnie Marian Kościalkowski głębokim znawcą malarstwa na przestrzeni dziejów. Wie on doskonale, że podobnie jak natura ludzka, fizyczna i duchowa, mimo zawartych w niej sprzecz-

ności, obdarzona jest niezmiennymi cechami – malarstwo z prawdziwego zdarzenia ma też właściwości niezmiennie. Pamiętam, jak w jednym z artykułów, ogłoszonych jeszcze we Włoszech, pisał Kościałkowski (w tym sensie – nie mam tekstu pod ręką): uczyć się musimy od wszystkich epok, np. od Etrusków, i stwierdzimy, że istnieją prawa niezmiennie w malarstwie – np. płaskość plamy barwnej. Cała twórczość Mariana jest podporządkowana temu prawu, a raczej jest z nim w zgodzie. Ale płaskość plamy barwnej, i ogólniej płaskość obrazu (pojęcie równoważne z jednolitością nasycenia powierzchni kolorem) nie jest w żadnej sprzeczności z interpretacją przestrzeni trójwymiarowej na dwuwymiarowej powierzchni, malowidła. Cała wizja europejska, od Giotta do Cézanne’a i po dzień dzisiejszy, koncentruje się na problemie interpretacji przestrzeni; rozwiązywanie tego zagadnienia jest też częścią zadań, które stawiał sobie Kościałkowski w ciągu całego swego rozwoju, a dowodem jego wybitnej wrażliwości na sens barwy w obrazie jest fakt, że nigdy zasadnicza płaszczyznowość jego wizji nie uległa spaceniu, nawet wtedy, gdy interpretacja trójwymiarowości była w grze w jego kompozycji malarskiej.

Już w Rzymie (lata 1945–1946) poznałem możliwości Mariana w rysunku. Było jasne, że jest on kandydatem na mistrza w tej dziedzinie plastyki. Miał już zresztą wtedy osiągnięcia mistrzowskie. Wystarczy zobaczyć jego rysunki z bitwy pod Monte Cassino. Niektóre z nich są reprodukowane w wielkim dziele Wańkowicza na ten temat; jeden z nich – „Wynoszenie rannego” – jest arcydziełem nowoczesnego realizmu. Tysiące rysunków, które Kościałkowski zrobił w ciągu lat ostatnich (przeważnie przy użyciu pióra, patyka lub pędzla) oscylują między ekspresją neorealistyczną a pewnego typu surrealizmem. Nie znam dziś polskiego rysownika o większej sile i oryginalności od Mariana Kościałkowskiego. A i wśród obcych na pewno należy do awangardy najsilniejszych.

Marian Kościałkowski urodził się w roku 1914. Przed wojną ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Przeszedł przez Rosję i Bliski Wschód. Był w szeregach 2. Korpusu we Włoszech w latach 1944–1946. Mieszka w Londynie od lat szesnastu. Czternaście lat temu miał indywidualną wystawę w jednej z czołowych galerii Londynu – braci Gimplów. Później brał udział dorywczo w licznych wystawach polskich i angielskich. Że artysta tak wielkiej miary wystawiał tak stosunkowo mało i rzadko, że nie miał wielkich wystaw zbiorowych poza jedną wspomnianą, tłumaczy się prosto: Kościałkowski jest tak bez reszty oddany pracy twórczej, że wszelkie starania o zewnętrzne wystąpienie na pokazach, czy rynkach sztuki, są poza programem bezcennego dlań czasu. Właściwie zamknąłbym jego życiorys w kilku zdaniach. Dla takich ludzi, jak Marian Kościałkowski: życiorys – to historia ich trudu twórczego.

Kilka godzin po napisaniu powyższego artykułu zwiedzałem w galerii New Vision w Londynie wystawę Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii; są tam pokazane również dwa obrazy Mariana Kościałkowskiego⁹⁵ – „Wnętrze”

⁹⁵ 9–28 listopada 1965, The New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, Londyn. Wystawa 26 członków Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii pt. „Colour and Rhythm”. Pokazano 41 obrazów i rzeźb 26 następujących twórców: Janina Baranowska, Tadeusz Beutlich, Roman Black, Andrzej Bobrowski, Marian Bohusz-Szyszko, Karolina Borchardt, Andrzej Chrzanowski, Antoni Dobrowolski, Kazimierz Dźwig, Stanisław Frenkiel, Bogusław Gorgolewski, Tadeusz Ilnicki, Olga Karczewska, Jadwiga Kiłaczyska, Marian Kościałkowski, Halima Nałęcz, Leon Piesowocki, Józef Piwowar, Władek Sheybal, Helena Śliwińska, Halina Sukiennicka, Zygmunt Turkiewicz, Aleksander Werner, Stanisława Witorzeniec, Tadeusz Zieliński, Tadeusz Znicz-Muszyński, – zob.: (m.), *Tłumy na otwarciu wystawy obrazów i rzeźb*, DPDŻ, 23.11.1964 s. 3 – tam foto z wernisażu.

i „Martwa natura”. Ogląd tych prac nasunął mi potrzebę rozszerzonego komentarza do tezy o współzależności formy i koloru w malarstwie, a w następstwie, jeszcze oczywiście, zobaczyłem, jak konsekwencje tej tezy przejawiają się w wizji Mariana.

Cézanne twierdzi: gdy kolor jest u szczytu — forma jest u szczytu; w malarstwie jego, i w poglądzie na nie, kolor jest punktem wyjścia, argumentem czy zmienną niezależną (terminologia matematyczna); forma — funkcją zmienną zależną; w procesie twórczym czymś pochodnym, co musi się zrealizować — pod działaniem świadomie budowanego koloru. Prymat koloru w malarstwie jest postulatem dla Cézanne’a, jak i dla całego pokolenia malarzy, którzy konsekwentnie szli po drodze tak jasno widzianej przez olbrzyma z Aix.

Ale potężny Ingres, parę dziesiątków lat przed Cézannem, sformułował tezę wprost przeciwną! — Dla niego obraz „dobrze narysowany” (forma — u szczytu) będzie automatycznie „dostatecznie” dobrze namalowany!

— Gdzie jest więc „prawda”? — chcielibyśmy zapytać jak malarski Piłat.

Któż wątpi (mowa o tych, co mają oczy w rozumieniu malarza), że Cézanne, wychodząc ze swojej „modulacji kolorem”, osiągnął w niektórych martwych naturach i portretach szczyty formy? Ale nie da się też zaprzeczyć, że Ingres w niektórych dziełach, jak np. „Odaliska” (Louvre: siedząca, widziana od tyłu, po kąpeli) i w niektórych portretach dochodzi do szczytów w kolorze; w dziedzinie, którą uważał za podrzędną, a której prawa, jak widać z wyniku, w tych dziełach w pełni doszły do głosu. Po prostu: Ingres tak absolutnie rozumiał sens obrazu przez formę, że rozprawa z nią, doprowadzona do ostatecznych konsekwencji, musiała uwzględnić „kolor” — niejako automatycznie. Jakież stąd wnioski? I Cézanne, głoszący prymat koloru, i Ingres głoszący prymat formy — obaj mają rację w świetle uogólnionej, godzącej sprzeczność tezy: forma i kolor w malarstwie są sprzężone organicznie i współzależnie. Ale są różne konstrukcje twórcze wśród malarzy. Jedni dochodzą do pełnej wizualnej treści obrazu, wychodząc z koloru (jak Cézanne), inni — z formy (jak Ingres). Tryumf, wizualnie ortodoksyjny, może być osiągnięty na obu tych, pozornie sprzecznych drogach. I oczywiście — przy potencjalach twórczych z prawdziwego zdarzenia.

Kościąłkowski może być uważany za klasyczny przykład malarza, który osiąga syntezę obrazu, wychodząc z formy jako zasadniczej postawy. Do tego samego typu należy w wizji współczesnej Picasso. Doskonałym przedstawicielem postawy wyjściowej z koloru — jest Bonnard. U nas Potworowski.

Kultura 1965 nr 1-2 (207-208)

ABY COŚ STWORZYĆ, TRZEBA CZYMŚ BYĆ — MALARSTWO TADEUSZA ILNICKIEGO

Mniej bolesnych, a często skandalicznych nieporozumień byłoby na wystawach współczesnych, gdyby ci, których tam pokazują (lub którzy pokazują siebie), wiedzieli, co powiedział Goethe: aby coś stworzyć, trzeba czymś być. I zręczność, i spryt mogą czasem towarzyszyć prawdziwej wizji i jej realizacji, ale często są jej zaprzeczeniem. To ostatnie zjawisko tak nagminnie opanowało dziś rynki tzw. sztuki, że gdy się znajduje oczywisty przykład treści wewnętrznej, jak w pracach, obrazach i rzeźbach Tadeusza Ilnickiego (Drian Gallery), należy zaliczyć takie zjawisko do radosnych przygód.

Ilnicki jest samotnikiem, prawie mizantropem. Pracuje ciężko na chleb powszedni, ma nieliczne godziny w tygodniu na pracę twórczą. Ale one właśnie są jego świętem; w czasie ich trwania wypływa spod jego pędzla i dłuta prawdziwa poezja form w kolorze, powierzchniach i krzywiznach, która jest plastyczną transpozycją wspomnień jego młodości i dalekiej ukochanej ziemi podolskiej. Ilnicki czci rzemiosło twórcze. Jego oleje są manifestacją radości, z jaką przesyca on pigmenty farb właściwą proporcją spoiwa i wypracowuje powierzchnie na szklivią bajkowych klejnotów. Patrząc na jego obrazy, wrażliwy widz odczuwa potrzebę przesunięcia palców po powierzchni malowideł, aby lepiej wczuć się w tajemnicze bogactwo ich konsystencji. Równocześnie odczuwa się, że te obrazy są solidnymi, na długie przetrwanie pomyślanymi przedmiotami. W rzeźbach ten kult rzemiosła, niby u majstra średniowiecznego, występuje z taką samą siłą. Zresztą, rzeźby Ilnickiego są prawie zawsze polichromowane i mistrzostwo rzeźbienia w drzewie (ulubione tworzywo artysty) w pełni harmonizuje z doskonałością pokrywania powierzchni złoceniem i barwnikiem.

Typ twórczy tej wizji określa się natychmiast. Jest to oczywisty ekspresjonizm. Wszystkie kształty „figuratywne”, postacie ludzkie i przedmioty są zdeformowane w stosunku do proporcji realistycznych, uginając się zarówno pod ciśnieniem wymagań kompozycji obrazu, jak i pasji uczuciowych malarza, wreszcie z posłuszeństwa w stosunku do mas koloru, który jest w tych kompozycjach jednym z głównych czynników ich równowagi wizualnej.

Tematycznie takie obrazy Ilnickiego, jak „Plotki”, „Pokaz mód”, „Kobieta z wiadrami”, „Matka kąpiąca dziecko”, „Śpiewak”, mogłyby być uważane za artystyczne uogólnienia nazwanych wydarzeń w bytowaniu ludzkim gdzie bądź. Ale piękno miejscowe jest tu przemożne: to ludzie Podola, to przedmioty (jak np. ten kran w „Kąpieli”), które odbiły się w pamięci artysty wiele lat temu, gdy olchy podolskie szumiały jego młodości i dziś znalazły swój dobitny określnik plastyczny. Autentyczne, realne życie w najbardziej ostrych, najbardziej groteskowych deformacjach Ilnickiego jest jedną z zasadniczych sił, jednym z największych uroków jego wizji.

Słyszałem w czasie wernisażu tej wystawy opinię jednego z poważnych krytyków, że sztukę Ilnickiego można zaliczyć do prymitywów, a raczej pseudoprymitywów polskich. Zupełne nieporozumienie! Istotnie, Ilnicki „prymitywizuje”, jeśli chodzi o fragmenty przedmiotowe jego kompozycji. Natomiast obrazy jego jako całości są przykładami ogromnej kultury i świadomości realizacyjnej. W zakresie zaś faktury — powierzchni obrazu i w ogóle wiedzy o tworzywie malarskim — jest Ilnicki majstrem pierwszej klasy.

Przed wojną obracał się Ilnicki w różnych środowiskach artystycznych, otarł się też swego czasu w Paryżu o „kapistów”. Systematyczne studia odbył w latach 1950–1954 w polskim Studium Malarstwa Sztalugowego USB w Londynie, którego jest pierwszym dyplomantem. Wśród wybitnych artystów polskich, pracujących na emigracji, twórczość Tadeusza Ilnickiego wyróżnia się rdzennie narodowym charakterem, nie tracąc przez to na powadze (wręcz przeciwnie) jako pozycja w plastyce współczesnej — niedostatecznie dotąd zanotowana. Jest wielką zasługą właścicielki i dyrektorki galerii Drian, Halimy Nałęcz, że tak doskonale umiała pokazać twórczość Tadeusza Ilnickiego — nie tylko społeczności polskiej.

„Tydzień Polski” 1965 nr 24

MALARSTWO STANISŁAWA FRENKLA

Wystawa Stanisław Frenkla w Galerii Grabowskiego należy do pokazów indywidualnych, które w działalności danego artysty są przełomem⁹⁶. Zналиśmy dotąd Frenkla przede wszystkim jako wybitnie inteligentnego pisarza o tematyce obejmującej zagadnienia historii i krytyki w sztukach plastycznych; wiedzieliśmy, że jest on równocześnie młodym malarzem o poważnym przygotowaniu fachowym, który już wystawił kilkakrotnie i dał szereg prac zarysowujących początek własnego stylu.

Dziś można powiedzieć, że malarska wizja Frenkla jest skryształizowana. Takie obrazy, jak „Śmierć Orfeusza”, „Zapaśnicy” („Men Wrestling”), „Walczące kobiety”, a przede wszystkim „Unoszenie się w mroku” („Floating in Darkness”) są urzeczywistnieniem nie tylko wyrobionego stylu, ale i dużej siły koncepcyjnej.

Nie da się zaprzeczyć, że świat Frenkla jest pokrewny makabrycznym twórom Francisca Bacona. Ale zachodzi tu rzadkie zjawisko: twórca inspirujący – tu Bacon – jest nieporównanie słabszy od zainspirowanego – od Frenkla. Makabry Baconowskie nie mają oparcia w walorach czysto malarskich, przede wszystkim są zupełnie poronione w kolorze. Frenkiel ma autentyczną formę malarską; podkreślam: pokazał ją teraz po raz pierwszy, dawniej były tylko jej zapowiedzi.

Frenkiel niejednokrotnie wypowiadał się przeciw tendencjom czysto formalistycznym w sztuce dzisiejszej. Obecny pokaz jest manifestacją dynamicznej „figuratywności” i niewątpliwie umieszcza Frenkla w grupie współczesnych ekspresjonistów, i tych, właśnie nielicznych, którzy dla wyrazu nie poświęcają jakościowej strony formy malarskiej. Podkreślimy wartości formalne, dla mnie najciekawszego na tej wystawie obrazu, „Floating in the Darkness” (mój polski przekład – „Unoszenie się w mroku” – może być wątpliwy). Jest tu znakomita logika faktury malarskiej

⁹⁶ 27 lipca–3 września 1965, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa malarstwa Stanisława Frenkla, na której pokazano 17 olejów z lat 1964–1965. Wystawie towarzyszył folder z trzema reprodukcjami obrazów: „Fighting women”, „Death of Orpheus”, „Men wrestling”. Równocześnie w Galerii odbywała się wystawa Oliviera Bevana. Z recenzji Zygmunta Turkiewicza dla „Kultury”: „Stanisław Frenkiel zaprezentował się na wystawie w Galerii Grabowskiego jako malarz dynamiczny i o zdecydowanym obliczu. Swoboda, z jaką ten artysta posługuje się farbą i pędzlem oraz świeżość harmonii barwnych, jak też gwałtownych kontrastów, są właściwościami sztuki Frenkla, które rzucają się nam natychmiast w oczy i najdłużej pozostają w pamięci. Punktem wyjścia dla problemów estetycznych tego malarza stała się postawa ekspresjonistów, a miejsce jej można by ustalić gdzieś w pół drogi pomiędzy obrazami Goi (z okresu kiedy głuchy już kompletnie i odcięty od świata i życia towarzyskiego zamieszkał na pustkowiu we własnym domku, zbudowanym nad Mancanares. Ściany tego domu Goya pokrył 14-oma obrazami malowanymi olejno na ścianach. Są to „Saturn zjadający dzieci”, oszałamiający „Sabat czarownicy”, cudowna „Manola” i inne) – a modnym dzisiaj obsesyjnym malarstwem Francis Bacona. Gwałtowność, z jaką Frenkiel atakuje swoje płótna, siłą rzeczy pozbawia jego prace tych wszystkich doznań, które wypływają z rozkoszy delectowania się malarstwem. Tak więc wyszukane niuanse gry barwnej ustępują miejsca silnym kontrastom, a rafinacje formalne kompozycji zastępują wkład emocjonalny. W rezultacie Frenkiel obdarza nas kompleksem kompozycji energetycznych, animujących siłę i ciężką fizyczną, wyrażoną nie tyle samą formą co gestem”, – zob.: Stanisław Frenkiel [folder], London: Grabowski Gallery, 1965 ; S. Williams, *London Shows Frenkiel Fircely, Ernst Skimpily*, New York Herald Tribune, Paryż, 3 sierpnia 1965, s. 5; Z. Turkiewicz, *Wystawy londyńskie*, K 1966 nr 1–2 (219–220) s. 200–201.

(tj. położenia farby), wiążącej się organicznie z sensem koloru. Spokojna, skondensowana masa brunatnawego tła pięknie przeciwstawia się różowawo-zielonawym „wnętrznosciom” ludzko-zwierzęcej maskary, unoszącej się w mroku – zgodnie z nastrojem niesamowitego tematu. Wszystko o posmaku groźnej metafizyki, jak i inne obrazy na tym pokazie.

Na marginesie nasuwa się pytanie: czemu wszyscy niemal twórcy współcześni w sztuce wybierają z dwóch przeciwstawnych aspektów rzeczywistości – spod znaku Ormuzda i spod Arymana – Arymana jako punkt wyjścia dla swojej wypowiedzi. Czyżby odpowiedź tkwiła w potwornościach lat 1939–1945, na które patrzyło wtedy młodzieńcze, pokolenie takich twórców jak Frenkiel (urodzony w roku 1919)?

Ale jest na tej wystawie, naprawdę wartościowej i ciekawej, obraz przerażający, którego treści wewnętrznej nie rozumiem, mimo że należy do najlepszych formalnych rozwiązań Frenkla. To „Ukrzyżowanie”.

Wiadomo, kogo może oznaczać postać na centralnym z trzech krzyży. Otóż jest to postać, którą malarz charakteryzuje jako opasłe, rzeźnicze cielsko, wykręcone spazmem, z dominującym rozdętym brzuchem, unicestwiający jako oczywisty symbol tłustej cielesności, nawet ślad głowy – utajonej w beztreściowym kleksie.

„Ukrzyżowanie”, obraz o wielkiej sile ekspresyjnej i głębokiej, świadomej formie malarzkiej, zdaje się przekazywać, powtarzam, coś przerażającego: pogardę i negację momentu najwyższego dla chrześcijanina, ale też i momentu, który agnostyk, sceptyk, ateista może uznać za tragizm niepotrzebny – choć, zaiste, nie za akt makabry rzeźniczej – i ze strony popełniających i ze strony ofiary.

O ile wiem, Frenkiel jest chrześcijaninem, a w każdym razie słyszałem jego wypowiedzi nacechowane szacunkiem dla chrześcijaństwa. Poza tym jest on ostatni, którego bym posądził o niekonsekwencję, czy nieudolność, w formułowaniu twórczym, zarówno dyskursywnym jak intuicyjnym. Dlatego stwierdzam: nie rozumiem.

W krytyce współczesnej przyjęła się moda, uważana prawie za kanon, że obraz należy charakteryzować i oceniać tylko z punktu widzenia jego walorów formalnych, a omawianie czy osądzanie treści „anegdotycznych”, „literackich” jest o tyle nieprzedmiotowe, że treści te są nieistotnym elementem wypowiedzi twórczej w plastyce. Myślę, że z tej modnej postawy może się ostać w próbie czasu tylko stwierdzenie niewątpliwe, że dzieła plastyki nie uratuje żadna najwznioślejsza tendencja dydaktyczna czy pomysłowość anegdotyczna, o ile nie tkwią w tym dziele zalety mocnej i odkrywczej formy. Natomiast sędzę, że czas już na zmartwychwstanie prawdy, która obowiązywała przez dziesiątki stuleci, aż po schyłek ub. wieku, że choć nie ma sztuki w plastyce bez odkrywczej formy – nie wolno w niej lekceważyć treści narracyjnych, bo są one jednym z elementów, i to o pierwszorzędnym znaczeniu, składających się na główny temat każdej wypowiedzi twórczej: osobowości twórcy.

Z przekonania o słuszności ostatnich wywodów umieściłem w powyższej recenzji o malarstwie Stanisława Frenkla, tak wysoko przeze mnie cenionym, uwagi krytyczne o treści narracyjno-ideologicznej jednego z jego obrazów.

„Wiadomości” 1965 nr 37–38 (1015–1016)

MALARSTWO HELENY ŚLIWIŃSKIEJ

Prawie każda praca Heleny Śliwińskiej, pokazana na jej pośmiertnej⁹⁷ wystawie w Barrett Gallery, powstawała w mojej obecności; zdawało mi się, że znam te prace „bez reszty”. A jednak, gdy popatrzyłem na całość wystawy mojej dawnej uczennicy, później koleżanki i niezastąpionego przyjaciela, wydało mi się, że widzę te wszystkie obrazy po raz pierwszy, że są one daleko głębsze i subtelniejsze, niż mi się dawniej zdawało, a przede wszystkim, że zawierają one, jako całość zespołowa, jakąś nową, nieznaną dawniej i nieodczytaną treść.

Tę prawdę tak uderzającą, tak nieoczekiwaną, uświadomiłem sobie nagle w chwili, gdy stanąłem przed zebranymi gośćmi na tym pośmiertnym pokazie w roli prelegenta, omawiającego twórczy dorobek odeszłej artystki; i zmuszony byłem zmienić poprzednio przygotowany tekst mego przemówienia, aby być w zgodzie z treścią przedmiotu, który oto objawił mi się w zupełnie nowym świetle — błyskawicznie. Helena Śliwińska rozpoczęła poważne studia w malarstwie dopiero osiem lat przed śmiercią. Prawie wszystkie prace, pokazane na omawianej wystawie, powstały w ostatnim czterolecu. Jest to okres mniej niż krótki dla wykrystalizowania własnej niezależnej wizji w malarstwie. A jednak ta wystawa pokazuje, niespodziewanie nawet dla nas, najbliższych kolegów i przyjaciół, wyraźną osobowość artystki. Przede wszystkim przez brak nawet śladu maniery — tej plagi wizji współczesnej, a raczej jej surogatów.

Większość prac wiąże się tu z uważną obserwacją świata zewnętrznego: martwych natur, głów i postaci ludzkich, pejzażu z górami, morzem, drzewami widzianego w czasie kilkuletniego pobytu w Turcji, później w Anglii lub w czasie wycieczek do środkowej Europy, w ostatnim roku występuje nowy wątek tematyczny: malarskie ilustracje bajek dla ukochanej wnuczki, czteroletniej Magdy. W rysunkach częstym modelem jest pies (warto podkreślić rysunek faworyta psa, wprost o dramatycznym nastroju, który opuścił swą panią na rok przed jej odejściem), kot i koza, wreszcie sylwetki ludzkie w ruchu lub spoczynku; to doskonale, zwarte, pełne charakteru rysunki. Ale są i abstrakcje malarskie, czasem wyraźnie zasugerowane przez wizyjne uogólnienia przedmiotów realnych, czasem będące zupełnie wolną grą wyobraźni.

Wszystkie malowidła przenika atmosfera ciszy i nastrojowej, i formalnej, kolor uderza bezpretensjonalnością, brak silenia się na oryginalność, a przecież te wszystkie prace, niepowtarzające się w kolorze i rytmie, mają cechę, którą wrażliwy malarz streszcza w pozornie banalnym słowie: „przyjemne”. W fachowej gwarze to słowo jest poważnym komplementem i ma zupełnie inny wydźwięk niż ten sam wyraz w mowie potocznej ludzi nietkwiających w sztuce. „Przyjemne” to dla malarza udane w kolorze; „nieprzyjemne”, inaczej — poronione lub wprost niedołączne. Zresztą to język mego pokolenia. Dziś nie jest on prawie stosowany, bo w gwarze dzisiejszych i krytyków, i malarzy jest tak samo nieaktualny termin „przyjemne”, jak i pojęcie jakości barwnych; a one właśnie decydują o wartości malarskiej prac Heleny Śliwińskiej.

Jest w tych obrazach jeszcze jedna cecha, która w sposób niezaprzeczalny, a równocześnie niedający się stwierdzić dyskursywnie, wyczuwa intuicyjnie każdy, kto znał Helenę: doskonała zgodność wypowiedzi plastycznej artystki z jej strukturą

⁹⁷ Śliwińska Helena (1902–1965), zginęła w wypadku autobusowym w czasie podróży do Polski. Zob. też na temat sztuki Śliwińskiej: *Motywy polskie w plastyce*, Londyn 13.3–14.4 66, *Sala Polskiej YMCA, Wystawa malarstwa – rysunków i grafiki* [folder]. Londyn 1966, [4] p.

duchową. Ta jedność jest tak silna, że w czasie otwarcia i zwiedzania tej pierwszej, i zapewne ostatniej indywidualnej wystawy zmarłej, odczuliśmy nagle wszyscy, że jest ona między nami i wprost mówi do nas – ze ścian zawieszonych jej pracami. Nie pamiętam, abym przeżył równie silnie coś podobnego w życiu; to samo stwierdzili liczni przyjaciele i znajomi.

Szliśmy na tę wystawę głęboko przygnębieni, bojąc się nastroju, jaki nas zapewne opanuje.

Gdyśmy z tej wystawy wracali, panował wśród nas nastrój nieledwie pogodny. Helena była z nami – i jest teraz.

„Tydzień Polski” 1966 nr 17

RYSUNKI JERZEGO FACZYŃSKIEGO

W sali Klubu Polskiej YMCA odbywa się wystawa rysunków Jerzego Faczyńskiego, pod tytułem „Teki angielska”, zawierająca w ogromnej większości tematy architektoniczne⁹⁸.

Urodzony w Polsce w roku 1917, Faczyński rozpoczął studia architektoniczne i ogólne artystyczno-plastyczne w Warszawie. Na Wyspach Brytyjskich wylądował z lotnikami polskimi w 1940; był tutaj zatrudniony w czasie wojny w warsztatach lotniczych, a potem kontynuował i zakończył studia artystyczno-architektoniczne w Liverpoolu i w Londynie. Na licznych budowach i wystawach dał się poznać Brytyjczykom jako architekt, malarz, rysownik i grafik; w społeczeństwie polskim jest znany również jako poeta. Osobiście wydaje mi się, Faczyński jest w sposób przemożny architektem, a omawiana obecnie jego wystawa nasuwa uwagi ogólniejsze o typie wypowiedzi malarskiej i rysunkowej, spotykanej wśród architektów.

Architektura jest organizowaniem przestrzeni, ściślej układów przestrzennych; malarstwo i rysunek jest organizowaniem powierzchni, przede wszystkim układów płaskich. Organizując układy przestrzenne, twórca-architekt musi słuchać nie tylko swojej wyobraźni i, jak każdy plastyk, nakazów tworzywa, ale i praw wynikających z praktyki życia. Ta ostatnia, jakże władczą i krępującą dyscypliną, nie obowiązuje malarza, w szczególności malarza współczesnego; przeciwnie, oczekujemy od malarza-twórcy, czy rysownika, najswobodniejszej gry wyobraźni w jego dziełach, poddanej jedynie prawom powierzchni, tworzywa i jednolitości stylu tylko dwa ostatnie wymagania – jak i w architekturze). Rasowy architekt najczęściej tak jest nasycony architektoniczną dyscypliną przestrzenności i praktyczności swoich tworów, że przenosi te kategorie bezpośrednio na swoje interpretacje rysunkowe i malarskie,

⁹⁸ 12 marca 1967, Polska YMCA, Londyn. Wernisaż wystawy rysunków Jerzego Faczyńskiego pt. „Teki angielska”. Otwarcia dokonali arch. Wiesław Rago i prof. M. Bohusz-Szyszko. „Prace pokazane w sali Polskiej YMCA wchodzą w cykl *Teki Angielskiej* i ukazują fragmenty miast i krajoznawstwa środkowej Anglii, gdzie w latach ostatnich przebywał i pracował ich autor”. „Zamiłowania artystyczne Faczyńskiego łączą się ściśle z pracą zawodową, w której ma za sobą wiele sukcesów. Planował 39 już ukończonych kościołów, w których są również witraże i sztuka zdobnicza w metalu i marmurze. Wystawione prace to głównie rysunki z Dorset, Lancashire, Cheshire, Walii. Jako motyw występują zaułki, dziwne kształty budynków, efekty deszczu. Tworzone są szybko, na miejscu, przy pomocy ołówka, kredki, tuszu i pióra. Będąc architektem Faczyński traktuje sztukę i architekturę jako całość”, – zob.: *Dwie wystawy*, Ogniwu. Biuletyn Informacyjny dla Członków YMCA 1967 nr 15 s. 24–25; Amil., „*Teks angielska*” Jerzego Faczyńskiego, DPDŻ, 30.03.1967 s. 7.

stając się niejako ilustratorem form architektonicznych czy ogólnie przestrzennych, a nie twórczym wyrazicielem ich poetyckiego wyrazu. A tym jest właśnie i artystyczny rysunek, i prawdziwe malarstwo.

W sztuce współczesnej tylko wyjątkowo znajdują się takie fenomeny, jak Corbusier, który będąc genialnym architektem był też znakomitym rysownikiem i malarzem, nieplączącym kategorii myślenia architektonicznego z tymi, które należą do malarskich realizacji; albo wielki Stanisław Noakowski, którego rysunkowe i malarskie wizje architektoniczne są właśnie zmaterializowaną poezją, ewokującą twory przestrzenne, które człowiek stworzył lub mógł stworzyć w danym środowisku. Nie są te dzieła nigdy tylko ilustracją, mają one byt niezależny – istne sonety linii i plam.

Rysunki Faczyńskiego w dużej większości są ilustracjami architektonicznym. Ale istnieją w tym zbiorze i takie prace jak „Tide and Sand” – pejzaż z północnej Walii, rysowany węglem, czy miękką kredką, o wrażliwych akcentach plamowych i liniowych; albo „Deserted Street” motyw z Liverpoolu, o ciekawej rytmicznie grze kresek (tuszy); lub „Sunset”, który jest pół-malarską, pół-graficzną interpretacją zachodu słońca, zbudowaną z trojakiego układu prostych odcinków kreskowych: czarnych, różowych i niebieskich, a dających w efekcie całość wytworną kolorystycznie i rytmicznie; z prac ołówkowych wyróżniłbym skromny rysunek „St. Paulus, Mossley Hill”, odznaczający się linią zupełnie swobodną, bez śladu manierycznej zręczności; ciekawą a prostą rytmikę kreskową i liniową ma rysunek „Old Ventilation Tower”. Wszystkie te prace dowodzą, że w plastycznym talencie Faczyńskiego istnieją elementy malarsko-rysownicze.

Główną natomiast częścią dorobku Faczyńskiego są jego dokonania w zakresie architektury, przede wszystkim w projektowaniu i budownictwie kościołów; trzydzieści dziewięć tych budynków bożych, liczba zaprawdę imponująca, stanęło na Wyspach Brytyjskich bądź to całkowicie zaprojektowanych i nadzorowanych w budowie przez Faczyńskiego, bądź to przy jego zasadniczej współpracy, zarówno inwencyjnej jak i technicznej. Do czołowych osiągnięć należy tu niewątpliwie Kościół Panny Marii w Leyland, omawiany pochlebnie w wielu pismach fachowych, nie tylko w Wielkiej Brytanii.

Obdarzony ogromną energią realizacyjną, należy też Jerzy Faczyński do tych artystów polskich na emigracji, którzy najdobitniej podkreślają swoją przynależność do naszej kultury narodowej.

„Tydzień Polski” 1967 nr 13

NIEROZERWALNA CAŁOŚĆ

W artykule o Marianie Kościałkowskim, umieszczonym w „Kulturze” paryskiej w roku 1965 (nr 207/208), nazwałem go jednym z mistrzów współczesnego rysunku. Podkreśliłem tam również wyjątkowe możliwości Kościałkowskiego jako ilustratora, wymieniając znakomity jego rysunek, przedstawiający żołnierza wnoszącego ranego kolegę z pola bitwy, umieszczony w Wańkowiczowskim *Monte Cassino*. Między tamtymi, tak świetnymi dokonaniem ilustracyjnymi Kościałkowskiego, a tutaj omawianymi rysunkami do *Mojej prywatnej Ameryki* Wierzyńskiego, minęło przeszło dwadzieścia lat. Styl artysty zmienił się oczywiście w tym długim okresie ogromnie. Potencjał jest ten sam⁹⁹.

⁹⁹ K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1967, z 24

Wśród czytelników *Mojej prywatnej Ameryki* — a i tej recenzji — istnieją na pewno tacy, którzy znają osobiście i Kazimierza Wierzyńskiego, i Mariana Kościałkowskiego. Chyba wszyscy oni zgodzą się ze mną, że trudno by znaleźć dwie ludzkie struktury psychiczne bardziej różne od siebie — niż ci dwaj. Unikam drastyczności porównawczych; natomiast stwierdzam zdumiewającą zgodność stylową w wypowiedzi pisarza i ilustratora *Mojej prywatnej Ameryki*. Zgodność przez kontrast, a więc w sztuce najistotniejszą.

Kto zna całość twórczości Wierzyńskiego w poezji i prozie, stwierdzi bez trudu, że *Moja prywatna Ameryka* jest tą pozycją w jego ostatnich bojach o własny język, którą cechuje „ostateczna” prostota i negacja zbędnych ozdobności w wypowiedzi; a także rytm tej prozy, jej klarowna jasność i niespodziewaność obrazowań treściowych w bezpośrednich zestawieniach każą uznać *Moją prywatną Amerykę* za klasyczny przykład nowoczesnego pisarstwa w literaturze polskiej, w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Trawestując te same stwierdzenia na język plastyczny, można je odnieść doskonale do ilustracji Kościałkowskiego.

Środki jego wypowiedzi — ciągle linie, kreski, akcenty kropkowe, czasem elementy plamowe — są najprostsze, zupełnie swobodne. Można je porównać do zestawień słów majstra-gawędziarza, który z zupełną swobodą daje wyraz swej pasji opisywania, nigdy się nie powtarzając; bo bogactwo zjawisk rodzi w nim automatycznie bogactwo środków ilustracyjnych.

Proszę popatrzeć na tego lisa („pod oknami przebiegały lisy” — w narracji Wierzyńskiego), jak wpląszczył się czarną plamą atramentu w perspektywy zasp i szronów na drzewach zimy amerykańskiej, jak każda kreska na tym rysunku jest konieczna dla pełnego wyrazu przestrzeni wyznaczonej przez stronicę i tak leży nieomylnie w swym świecie, jak słowo w wolnej gawędzie urodzonego narratora.

Kościałkowski widzi scenę, którą opisuje, w jej właściwym aspekcie czasowym i przestrzennym — że podam przykład, na stronicy sto sześćdziesiątej trzeciej, tej pani, która „napisała w liście, że chociaż zawsze była przeciwniczką lynchu, nie ruszyłaby palcem gdyby tłum włókł jego ciało po miejskich placach”. Niedosycona histeryczka, we właściwym wieku i otoczeniu, tkwi tu w magii kresek, rzuconych pozornie od niechcienia, — jak „żywa” w tajemniczej kategorii transpozycyjnej, którą nazywamy stylem.

I przykładow takich można dać tyle, ile jest rysunków. Wybrałem na chybił-trafił.

Wierzyński umieścił w *Mojej prywatnej Ameryce* trzydzieści jeden opowiadań. Marian Kościałkowski dał do nich dwadzieścia trzy ilustracje i rysunek na drugiej stronie obwoluty (lejące gęsi).

Szkoda, że cała obwoluta nie jest wykonana ręką ilustratora. Książka jako przedmiot zyskałaby na jednolitości stylowej. Rysunek Czermańskiego — portret autora na obwolucie — jest z innej epoki, a więc z innego świata.

Narrację książki i ilustracje do niej połączono, tajemniczą sztuki, w nierozzerwalną całość.

„Wiadomości” 1967 nr 33 (1115)

rysunek Mariana Kościałkowskiego (23 ilustracje i rysunek na drugiej stronie obwoluty). „Wiadomości” londyńskie zamieściły na pierwszej stronie dwie entuzjastyczne recenzje książki ilustrowane trzema rysunkami z książki: „Ilustracja do szkicu *Głodny Guliwer*”; „Ilustracja do szkicu *Aleksander Calder*”; „Ilustracja do szkicu *Chopin i wiersze*”, — zob. też: W. Mieczysławski, *Moja prywatna Ameryka*, w 1967 nr 33 (1115) s. 1.

JÓZEF PIŁSUDSKI W MALARSTWIE, RZEźBIE I GRAFICE

Wielkie charaktery, które własna siła i prąd epoki rzuca na scenę historii, zawsze znajdowały swój obraz w sztuce, w szczególności w plastyce. Trzy czynniki decydowały o sile tych obrazów: zakres znaczenia przedstawianych postaci historycznych (wpływający głównie na ilość wizerunków), zewnętrzna i wewnętrzna atrakcyjność ich osobowości i nasycenie czasów, w których działali, artystami odtwarzającymi życie i tworzącymi legendy bohaterów.

Ramzes II, Aleksander Wielki, Cezar, cesarz Karol V, Napoleon – żyją na szerokim planie historii zarówno przez swoje czyny polityczne czy wojenne, jak i przez materializację ich sylwet i czynów – w sztuce. Ale z wymienionych tu postaci tylko najbardziej odległy od nas w czasie i najmniej dla nas aktualny historycznie Ramzes II, oraz Karol V, może najmniej barwny w legendzie, znaleźli portrecistów na miarę szczytowych osiągnięć w rzeźbie (np. posągi Ramzesa II w Muzeum Brytyjskim) i w malarstwie (dwa portrety Karola V przez Tycjana – konny i w fotelu). Napoleon Wielki, bijący chyba wszystkie rekordy ilością reprezentacji jego osoby, jego czynów i jego legendy w sztuce, mający ponadto trudny do pobicia, w esencjonalności i sile charakteru, typ głowy i sylwety – nie może, zdaje się, poszczycić się ani jednym portretem, ani jedną sceną bitewną, czy obrazującą jakiś moment jego nieprawdopodobnej kariery, które można zaliczyć do arcydzieł. Bo nie są arcydziełami ani portrety Napoleona pędzla Davida (choć są nimi niektóre inne portrety tego malarza, np. Marata albo pani Récamier), ani jego wybitne dzieło historyczno-ilustracyjne, „Koronacja Napoleona”; charakterystyki portretowe cesarza przez Delaroche’a, a potem przez piewę napoleońskiej legendy – Meissoniera, czy w Rosji Wreszczagina, nie mają, poza świetną charakteryzacją, zalet czysto malarskich, które by im dawały miejsce w wielkiej sztuce. Doprawdy, nie z powodu narodowej megalomanii dokonaniami najbliższymi arcydziełom w zakresie portretu i wizji legendy napoleońskiej wydają mi się prace Piotra Michałowskiego. W każdym razie nie sądzę, aby jakkolwiek plastyk świata wystawił Napoleonowi pomnik na miarę wierszy i pism Victora Hugo, czy strof w *Panu Tadeuszu*, czy wierszy Heinego, Słowackiego, Puszkina, Lermontowa ...

Powyższe zdania chciałyby zbudować odskocznnię porównawczą dla analizy echa, jakie w plastyce polskiej stało się odzwemem na zjawisko, którym jest w naszej historii Józef Piłsudski.

Nie jest też, myślę, megalomanią narodową, stwierdzenie faktu, że Piłsudski, jako postać historyczna, przekracza swym znaczeniem ramy zainteresowań tylko rodaków i tych ludów ościennych, które przechodziły burzliwy i brzemienisty dla lich losów okres w latach pierwszej wojny światowej i w pierwszym dziesięcioleciu po niej; krzyżowały się przecież wtedy z naszymi narodowymi i państwowymi problemami interesy Rosji, Ukrainy, Białorusi, Litwy, Łotwy, Estonii, Czechosłowacji i mniejszych grup narodowościowych w krajach tych zamieszkujących; razem nie mniej niż dwieście milionów ludzi. Nie jest też frazesem twierdzenie, że wojna polsko-rosyjska 1919–1920, zakończona pogromem bolszewików w bitwach warszawskiej i niemeńskiej, przerwała pochód komunizmu na zachód, a więc odbiła się wyraźnie na losach całej Europy, a w dalszych konsekwencjach i całego świata. Wódz naczelny zwycięskiej armii w konflikcie o takim zakresie i takich skutkach politycznych jest więc postacią o szerokim, przekraczającym granice swego narodu, znaczeniu.

Jako sylweta fizyczna i psychiczna był Piłsudski zjawiskiem niezwykłym. „Człowiek o twarzy bohatera” – powie o nim zaciekły jego wróg, pomyłony Eligiusz Niewiadomski, którego kula zabijająca prezydenta Narutowicza była, jak twierdził zabójca, przeznaczona dla Piłsudskiego.

Widziałem Marszałka kilkanaście razy, ale najostrzej wbiła mi się w pamięć jego postać, gdy go zobaczyłem w Wilnie w roku 1919, wchodzącego do katedry w niezapomnianych dniach otwarcia Uniwersytetu Batorego. Stałem w szeregu harcerzy, tworzących honorowy kordon u wejścia do świątyni; o kilkanaście kroków za lśniąca purpurą, pyszną postacią kardynała Dalbora, który szedł pierwszy, ze wzniesioną, upierścienioną ręką, błogosławiąc, ujrzałem smukłą, jasnoszarą postać Naczelnika Państwa. I twarz... Z profilu – twarz „jak marmur białą”, powiedziałby Słowacki, ze wspaniale sklepionym czołem, z ciemną wtedy jeszcze, sztywną czupryną, z ciemnymi brwiami i wąsami, z ciszą siły wewnętrznej. Patrzyliśmy jak urzeczeni: to jest przed nami wódz, uosobienie snu o szpadzie. Tak – Józef Piłsudski całą swoją postacią porywał wyobraźnię, przykuwał serca, wzbudzał nienawiść zazdrośników, podniecał niechęć przeciwników ideologicznych. Jak każda autentyczna manifestacja siły indywidualnej wzbudzał emocje, tworzył oddanych na śmierć wielbicieli i przyjaciół, i równie silnych, nieprzejednanych wrogów; nie mogły istnieć przy nim bezruch, gnuśność i jałowość.

A więc, spośród trzech wyżej wspomnianych czynników, sprzyjających materializacji wielkiej legendy w sztuce, dwa całkowicie były „po stronie” Marszałka: szeroki zakres znaczenia politycznego i porywająca siła indywidualności zewnętrznej i wewnętrznej. Czynnikiem trzeci – bogactwo epoki w mocne talenty artystyczne, które legendę wielkiego człowieka materializują w sztuce, raczej zawodzi w wypadku Piłsudskiego: *toutes proportions gardées* – jak i w wypadku Napoleona; podobnie jak legenda napoleońska bez porównania mocniejsze znalazła odbicie w pieśni niż w plastyce – to samo miało miejsce w wypadku Piłsudskiego. – Nie ma rzeźby, nie ma obrazu, rysunku czy pracy graficznej, które bym postawił na szczeblu np. wiersza Lechonia – *Piłsudski* („Czarna Rachel w czerwcowym idzie szalu drżąca”...).

A przecież prac zapłodnionych wizją Piłsudskiego i jego legendy powstało w języku rzeźby, malarstwa i grafiki w ostatnim pięćdziesięcioleciu – tysiące. Jeśli chodzi o portrety Piłsudskiego, sądzone miarą zalet malarskich, istnieją dwie prace tego samego autora, Konrada Krzyżanowskiego, które wydają mi się bezkonkurencyjne i jako wizerunki Marszałka i w ogóle jako dzieła sztuki, związane z jego osobą. Pierwszą pracą jest wprost genialny w wyrazie psychologicznym i zdyscyplinowanej brawurze technicznej w oleju, szkic portretowy, wykonany w ciągu kilkunastu minut – we wrześniu 1920, a więc w aurze, która promieniowała ze zwycięskiego wodza. Pisze o tym dziele, zaiste natchnionym, znany krytyk Wacław Husarski: „...pochwycił artysta przemijający moment; uśmiech pod sumiastym wąsem – przeczorny błysk zmrużonych oczu ostrowidza – z lekka wzniesione krzaczaste brwi – z lekka wysunięty wydatny podbródek – i w tej grze ledwo zaznaczonych rysów twarzy przejawiającą się bujność życia duszy: fantazja, energia, duma, wola, miarkowane subtelnym uczuciem, inteligencją, humorem”.

Druga praca Krzyżanowskiego („Krzyżaka”, jak go zwali koledzy i uwielbiający go uczniowie) była malowana kilka lat później, w Sulejówku. Marszałek siedzi na kanapie czy fotelu, w swoim pokoju, w głębi przez otwarte drzwi widać też świetnie uchwyconą postać Marszałkowej. Twarz Piłsudskiego jest pochmurna, widać, że złością ją troski... Szkic, chyba równie błyskawiczny jak i pierwszy, wykonany również w ulubionej przez malarza technice olejnej, tłustej i gęstej, jest też równie znakomity.

Właściwie jest to w pełni skomponowany, nieunikający szczegółów (wnętrze!) obraz, zrobiony w mgnieniu oka. Oba dzieła są więc nieporównanymi impresjami, gdzie mistrz tej kategorii wypowiedzi malarskiej – przeszedł sam siebie. Równie genialną historyczną impresją portretową (historyczną – bo dotyczącą historycznych osób) znam chyba jeszcze tylko jedną – rysunek Davida, przedstawiający Marię Antoninę, wieszoną pod gilotynę.

Myślę, że jedną kompozycją monumentalną (a więc nie impresją) poświęconą Piłsudskiemu i Legionom, której wartość artystyczna przekracza zręczność i która ma wartość muzealną w skali europejskiej, jest obraz Felicjana Kowarskiego. Widziałem go na wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie, zdaje się w roku 1925. W olbrzymich, uogólnionych sylwetkach maszerujących żołnierzy, z pochyloną sylwetką Komendanta nad nimi – wizja Kowarskiego w zwałach farby olejnej, a przecież świetnie zdyscyplinowanych kolorem – była najmocniejszym chyba przykładem, jak malował wtedy ten zapewne najsilniejszy malarz naszego wolnego dwudziestolecia. Pamiętam, jak zachwycał się tym obrazem Zbigniew Pronaszko, a więc nie byle jaki artysta i znawca. Nie wiem, co się z tym dziełem stało i czy dziś istnieje. Szkoda by była niepowetowana, gdyby zginęło w zawierusze drugiej wojny światowej.

Wiem o jednym tylko dziele, dotyczącym Piłsudskiego, zrobionym przez artystę o sławie światowej. Jest to projekt na pomnik wykonany w gipsie przez Meštrovića w ramach konkursu ogłoszonego, zdaje się przez nasz rząd, kilka lat po śmierci Marszałka. Nie mam przed sobą reprodukcji tej pracy, ale o ile sobie przypominam, była to rzecz godna mistrza. W tym samym, zdaje się, konkursie, w roku 1938, pierwszą nagrodę otrzymał projekt znakomitego rzeźbiarza polskiego Augusta Zamoyskiego (niewątpliwie największego spośród dziś żyjących). Makieta tego pomnika, a raczej jego część – posąg Piłsudskiego, który miał stanąć na placu Łobzowskim w Warszawie, na skrzyżowaniu alei Szucha i Ujazdowskich, była reprodukowana w 1095/1096 nr. „Wiadomości”. Czytamy tam, że reszta makiety i plany pomnika zaginęły podczas wojny. O ile mam sądzić z tej fotografii (co zawsze może powodować efekt złudny), nie jest to najsilniejsza realizacja pomnikowa wśród znakomitych dokonań Zamoyskiego w tym zakresie.

Głowy, popiersia, posągi, płaskorzeźby obrazujące Piłsudskiego, dłuta Alfonsa Karnego, Konstantego Laszczki, Antoniego Miszewskiego, Olgi Niewskiej, Stanisława Rzeckiego, Jana Szczepkowskiego, Edwarda Wittiga i dziesiątków innych rzeźbiarzy, czasem wybitnych, nigdy nie osiągnęły, jak np. w wypadku Krzyżanowskiego w malarstwie, szczytowych możliwości tych artystów.

Jest to, powiedzmy, złośliwy paradoks, że głowa i postać jakby stworzone dla rzeźby nigdy nie znalazły za życia, a i dotąd, ani pełnej realizacji rzeźbiarskiej jako wyraz charakteru żyjącego człowieka, ani monumentalnej syntezy artystycznej bohatera legendy. Zdumiewające jest też, że nie dał ani jednego portretu Piłsudskiego (a może ja go tylko nie znam) jedyny genialny nasz rzeźbiarz w dwudziestolecu – Ksawery Dunikowski.

Wszystko, co powiedziałem o portretach Marszałka w rzeźbie, można prawie powtórzyć w stosunku do jego portretów oficjalnych, monumentalizujących w malarstwie.

Znane oficjalne, gloryfikujące portrety pędzla Grabowskiego, albo Edwarda Kokoszki są bezwartościowymi artystycznymi próbami monumentalnej syntezy, z reguły nieosiągalnej na szczeblu przeciętności. Ale artyści tak poważnej miary, jak Józef Mehoffer i Ludomir Sleńdziński, malując Piłsudskiego, nie osiągnęli nawet średniego poziomu własnych możliwości.

Portret Wojciecha Kossaka, przedstawiający Marszałka na kasztance, na tle szarżujących ułanów, jest pełen zręczności wirtuozyjnej i dobrego uchwycenia charakteru – ale, jak zawsze u tego malarza, malarsko tak płytki, że nie może pretendować do dzieła sztuki o wartości ponadlokalnej i nieprzemijającej.

Tadeusz Pruszkowski w portrecie Piłsudskiego nie wychodzi poza typowy dla siebie eklektyzm, a co gorsza wyraźnie podrabia Krzyżanowskiego.

Do najbardziej wartościowych rysunków portretowych Komendanta należy litografia Kazimierza Młodzianowskiego; jest to pozycja impresyjna, szczerza i rysunkowo wrażliwa, którą można postawić zaraz po Krzyżanowskim. Rysunek Młodzianowskiego należy do bezpośredniej atmosfery legionowej. W tej gromadzie żołnierskiej, której było sądzone stworzyć zwycięskie i ciągłe, przynajmniej na okres jednego pokolenia, tradycje wojska polskiego – było wielu artystów plastyków. Niektórzy z nich, jak Wyczółkowski, byli już dojrzałymi indywidualnościami w sztuce, gdy porwał ich wichur zapędu legionowego; Wyczółkowski jako malarz był bardzo lubiany i podziwiany przez Komendanta; w atmosferze swojej przygody wojskowej wykonał szereg prac malarskich, rysunkowych i graficznych, m.in. kilka szkiców portretowym Piłsudskiego i braci legionowej; oczywiście wrócił do pędzla od szabli jak najszybciej i temu pierwszemu narzędziu, razem z ołówkiem, kredkami pastelowymi i ryłcem graficznym pozostał wierny do końca swego długiego, a tak owocnego życia (1852–1936); był już więc po sześćdziesiątce, gdy otarł się o Legiony.

Żołnierzem Pierwszej Brygady był Kazimierz Sichulski, jeden z najwybitniejszych naszych malarzy swego pokolenia, a przede wszystkim nieporównany karykaturzysta; później profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Do najsztelniejszych i najgłębszych malarzy zawodowych, którzy byli żołnierzami Legionów, należał Leopold Gottlieb, autor *Albumu legionistów polskich*. Zbiór rysunkowych portretów, wśród nich Komendanta, stworzył też Jan Nepomucen Rembowski; był on typowym linearystą, mocno panującym nad formą; rysunki swoje lekko zabarwiał kredkami lub akwarelą. Z Legionami był również związany późniejszy profesor i rektor Akademii Warszawskiej, Wojciech Jastrzębowski, jeden z wybitnych twórców nowoczesnych tendencji w polskich sztukach dekoracyjnych. Senator odrodzonej Rzeczypospolitej, położył też duże zasługi jako organizator form prawnych, normujących autorskie prawa artystów plastyków oraz jako pedagog.

Wiadomo powszechnie, że wielu legionistów, którzy po wojnie zostali zawodowymi żołnierzami odrodzonej armii polskiej, rekrutowało się spośród absolwentów lub studentów szkół artystycznych, przede wszystkim Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Poważnymi kandydatami na zawodowych malarzy polskich byli przecież późniejsi generałowie Wojska Polskiego z marszałkiem Śmigłym Rydzem na czele, Kordian-Zamorski, Jarnuszkiewicz, wspomniany wyżej Młodzianowski i myślę, że zapomniałem o kilku innych.

Ostatnie uwagi mogą wydawać się trochę poza tematem, ale są one przyczynkiem informującym, jak ludzie związani z plastyką polską lgnęli do ruchu, który stworzył Piłsudski.

Do osiągnąć wartościowych (a jednak niższych od możliwości rysownika) należy teka, tak popularna przed wojną, Zdzisława Czermańskiego. Rysunki te przedstawiające Piłsudskiego w różnych sytuacjach, na granicy pochlebnej karykatury, mają silne poczucie charakteru i dość dużą miękkość linii, ale są trochę manieryczne i przepełnione niepotrzebnymi szczegółami. Widać, że rysownik był onieśmielony dostojnością modelu, a może wymaganiami otoczenia. A takie onieśmielenie nie jest zazwyczaj cechą Czermańskiego.

Osobną rozprawę należałoby poświęcić zagadnieniu, jak odbija się postać Marszałka w grafice użytkowej, np. na monetach, medalach, znaczkach pocztowych, banknotach i różnych drukach okolicznościowych. Nowe realizacje w tej dziedzinie wciąż powstają i powstawać będą, jako dobitny wyraz nieprzemijającego znaczenia Józefa Piłsudskiego w historii fascynującej siły jego osobowości. Właśnie teraz, z okazji stulecia urodzin pierwszego Naczelnika odrodzonego państwa polskiego i zwycięskiego wodza w wojnie z bolszewicką Rosją, został wybitny medal pamiątkowy, niestety na obczyźnie – jako symbol aktualności tych treści politycznych i duchowych, których Piłsudski był wcieleniem. Ale przyszłe pokolenia, a i obecne młode, które nie widziały Piłsudskiego za życia, poznają teraz twarz i sylwetę z istic znakomitego zbioru fotografii.

Tu mowa o manifestacji nowego działu sztuk plastycznych – fotografii – który zaczął się rozwijać od czasu wynalazku dagerotypu (od wynalazcy Daguerre'a, 1838). Oczywiście, odróżniamy fotografię – proces mechaniczny – od fotografii, posługującej się tym procesem, a wprowadzającej element twórczy przez świadomy wybór momentu obserwacji i subtelność zabiegów mechanicznych przy realizacji zdjęcia. Otóż powtarzam, istnieje wyjątkowa ilość tak świetnych zdjęć Piłsudskiego z różnych okresów jego życia, zdjęć, na które złożył się nie tylko przypadek, ale pietyzm i ostrość obserwacji, połączonej z miłością wykonawcy, że zdjęć tych nie waham się umieścić na peryferiach sztuki. Że wymienię tu zdjęcie Komendanta z późnego okresu Legionów, *en face*, z papierosem w ręku, albo kładącego ulubiony pasjans (na Maderze, 1931), czy też w późnym okresie życia (chyba rok 1933), z profilu, w maciejówce z nastroszonymi włosami i marsowym wyglądem. Można by tu cytować dziesiątki pozycji, przekazujących więcej niż mechanicznie wyjątkowo silną ekspresyjność tej postaci.

Szczytową chyba manifestacją piękna i potęgi głowy Piłsudskiego jest jego maska pośmiertna.

Na zakończenie tej krótkiej i niewyczerpującej rozprawki o odbiciu Józefa Piłsudskiego i jego legendy w sztukach plastycznych warto zaznaczyć, jak żywe i głęboko uczuciowe było zainteresowanie Marszałka tą dziedziną. Niech jego własne słowa o tym świadczą.

List do rektora Uniwersytetu Wileńskiego Alfreda Parczewskiego, z 11 marca 1924:

„Wielce Szanowny Panie Rektorze! Przesyłam Panu przez zbliżonego mi oficera 2 miliardy 20 milionów marek. Stanowi to wypłacane mi teraz miesięcznie coś w rodzaju pensji za uprzednie moje prace w państwie. Wobec tego, że nie mogę się pogodzić z myślą, bym taką pensję brał na swoje potrzeby, oddaję je na te czy inne cele publiczne, wybierając te, które z moją poprzednią pracą w państwie najsilniej ze mną były związane. Wobec tego marcową pensję przesyłam Panu na cele Uniwersytetu w Wilnie. Przede wszystkim chodziłoby mi o zabezpieczenie choć cokolwiek pracy młodych sił asystentów i asystentek, obawiam się bowiem, że fala oszczędności kierowanej przede wszystkim na tych siłach się odbijać musi, siłach tak mało płatnych i mało ubezpieczonych.

Obok tego, gdyby jakaś część, choćby niewielka, była dana na najniepraktyczniejszy, lecz tym bardziej drogi mi wydział (Marszałek mówi tu o wydziale Sztuk Pięknych USB), byłbym rad. Dumny zawsze jestem, że Wilno ma taki wydział, jakiego nie ma gdzie indziej; a tak się boję, że zimne poduchy poziomego, głupiego rozumu zdmuchnąć mogą i ten ledwo tlejący się płomyk piękna w życiu, że chciałbym choćby trochę protestu z mej strony złożyć.

Proszę przyjąć zapewnienie wysokiego szacunku i poważania.

Przesyłając pozdrowienie wszystkim w uniwersytecie, pozostaje szczerze przyjazny, Józef Piłsudski”.

A w przemówieniu „O wartości żołnierza Legionów” 5 sierpnia 1923 mówi Piłsudski:

„Jeśli jest w legendach coś fałszywego, to one naprzód daleko nie zajdą, wstrzymają się o wrót serca.

Nasze słowa i legenda przed tymi wrotami się nie zatrzymały.

Poszło przede wszystkim za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej – poszła sztuka.

Weźmy malarstwo, nie wiem, czy jest w ogóle większy malarz polski, który sił swoich nie próbował w dziedzinie życia legionowego, który by jak ten bluszcz nie oplątywał się koło życia, świadczącego o sile, o energii ludzkiej i bezwiednie dlatego pociągającego sztukę, bezwiednie pociągającego piękno”.

Nie czas na posłowie legendy Piłsudskiego. „Musi umrzeć, co ma żyć”. A przecież nie tylko żyją ci, co znali Marszałka, ale są wśród nas jego żołnierze, którzy przeszło pięćdziesiąt trzy lata temu wyszli z nim z Oleandrów, aby spełnić polski sen o szpadzie, wbrew tym, co nie wierzyli, że chcieć to móc...

Jeżeli twierdziłem, że czasy Piłsudskiego nie wydały dostatecznie wielkich talentów na uskrzydlenie jego legendy w sztuce, źródłem tego twierdzenia jest może poczucie kontrastu, wynikającego ze świadomości, że my, Polacy, mieliśmy chyba największego w dziejach sztuki ogólnoludzkiej realizatora legend historycznych swego narodu w malarstwie. Myślę oczywiście o Matejce. Wielki król polski, znakomity wódz i mąż stanu, pogromca Moskwy, Stefan Batory, czekał na nieprześcignionego realizatora swojej legendy trzysta lat... A tylko ponad trzydzieści lat minęło od śmierci wodza, który zadał pierwszy, a jak dotąd jedyny zwycięski cios zmorze Europy i świata – Moskwie bolszewickiej. A chociaż dziś w Polsce panoszy się wola tej zmory, a na ziemię umiłowaną Piłsudskiego, z jego „miłym miastem”, legł najczarniejszy cień tej zmory, pamiętamy, co rzekł Starowolski Karolowi Gustawowi, gdy pyszny zdobywca twierdził, że nie wróci na Wawel prawowity pan: *Fortuna variabilis, Deus mirabilis*.

„Wiadomości” 1967 nr 50 (1132)

WYSTAWA OBRAZÓW JÓZEFA CZAPSKIEGO

Zbliża się pięćdziesięciolecie rozprawy Józefa Czapskiego z malarstwem. Podwójnej rozprawy: piędzlem i piórem. Tym ostatnim narzędziem zrobione dzieło – książka o Pankiewiczu wydana w roku 1938 – postawiło Czapskiego w rzędzie wybitnych krytyków polskich w zakresie plastyki; jest to może miejsce najwybitniejsze po Stanisławie Witkiewiczu, w okresie naszego półwiecza. Mnóstwo artykułów i rozpraw, aż po dzień dzisiejszy, ostatnio w charakterze naczelnego krytyka sztuk plastycznych w paryskiej „Kulturze”, potwierdza wyżej określoną rangę.

Jako krytyk Czapski wyraźnie skłania się do empiryzmu. Pokorne i nieustannie zaciekle konfrontowanie natury przez malarza jest dla Czapskiego warunkiem każdego rzetelnego postępu i bodaj autentyczności wizji. Ta postawa zbliża go do o pięćdziesiąt lat wcześniejszej myśli już tu wyżej wspomnianego Stanisława Witkiewicza i do Józefa Pankiewicza, którego Czapski uznaje za swego mistrza.

Empirykiem przemożnie jest też Czapski w swoim malarstwie, podobnie jak byli uwielbiani przez niego prekursorzy wizji dzisiejszej – Cézanne i Soutine. Czapski może być nazwany jednym z ostatnich Mohikanów grupy „kapistów” (Komitet Paryski; Jan i Hanna Cybisowie, Józef Czapski, Józef Jarema, Janusz Strzałecki, Zygmunt Waliszewski i później zbliżeni do grupy Tadeusz Potworowski i Wacław Taranczewski, wszyscy wychowankowie malarscy Pankiewicza) i jest chyba najkonsekwentniej rozwijającym do dziś – wśród wrzasku niebywalej rewolucji wartościowania na Zachodzie – uważną, ostrożną, powściągliwą naukę swego mistrza w poszukiwaniu uogólnień i uproszczeń wrażeń wzrokowych, narzucanych przez otoczenie.

Czytelnik wybaczy małą osobistą dygresję. Kilka dni temu zapytał mnie Juliusz Sakowski, dlaczego od dłuższego czasu przestałem pisać recenzje ze świata plastyki. Odpowiadam: ponieważ chaos przejawiający się w wizji sztuki dzisiejszej przekroczył ramy mego pojmowania i myślę, że przed znalezieniem klucza do zrozumienia tego zjawiska jest rzeczą bezprzedmiotową omawianie twórczości poszczególnych współczesnych artystów. Właśnie wydaje mi się, że klucz ten już się wyłania z tygła moich rozmyślań i chcę ten klucz pokazać moim czytelnikom w dłuższej wypowiedzi, którą teraz przygotowuję do druku.

Twórczość Czapskiego¹⁰⁰ nie jest jednym z przejawów chaosu czy też rewolucji w wartościowaniu współczesnym. Jest raczej konsekwencją jasną i wyraźną tej postawy, którą wypracował postimpresjonizm – epoka pola bitwy, na którym Czapski rozpoczął bój młodości o wyraz osobisty. Sformułowanie tej postawy jest więc wartościowe dla kogoś, kto zamierza zdać sobie sprawę z prądów bieżących, najczęściej całkowicie sprzecznych z działalnością artysty, jak Czapski, organicznie wyrastającego z „wczoraj”. Uderza przede wszystkim u niego dbałość o jakość zestawień barwnych. Elementy tych zestawień są raczej spokojne i „niskie”, „złamane”. Prawie nie widać czystych akcentów, zbudowanych na barwnikach bezpośrednio z tuby; wszystkie te akcenty są „przełamane” często czerniami lub kolorami dopełniającymi; ale nie jak u wczesnych impresjonistów przez potęgujący kontrast sąsiedni, ale raczej jako gaszące i harmonizujące przetarcia. Powtarzam: jest to metoda odmienna zasadniczo od używanej w pierwszych wybuchach impresjonizmu (dywizjonizm – kładzenie czystych grudek niemieszanych kolorów obok siebie, które się zlewają w dynamiczną, syntetyczną płamę w oku widza – w odległości); stosowali technikę dywizjonistyczną i niektórzy malarze postimpresjonistyczni (np. do nich zaliczamy dziś Van Gogha i w „pointylistycznej” odmianie Seurata), u nas i „kapiści” we wczesnym okresie, między innymi Czapski.

Dzisiejsza wypowiedź Czapskiego jest pasją ściszonej syntezy. Mówi cicho, ale wyraźnie. Starannie dobiera opozycyjne duże masy barwne i elementy liniowe, zawsze traktowane nie jako sensacje lokalne, ale jako wyrazy, które znajdują znaczenie dopiero w całości obrazu. Powierzchny krytyk gotowy by nazwać zestawienia Czapskiego „brudnymi”. Tymczasem są one akcentami, które w wyniku generalnego działania stwarzają tonację określoną i konsekwentną.

Dla przykładu proszę rozpatrzeć obraz „Arthur Mengs w Tangu Mroźka” (w teatrze w Düsseldorfie). Niby brudno-półróżowawe fioleły w pidżamie aktora i lokalne nieokreślone ciepławe szarości jego grubego cielska; czarne tło, przeła-

¹⁰⁰ 21/22 maja–do 14 czerwca 1968, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa malarstwa i rysunków Józefa Czapskiego, trzecia indywidualna wystawa tego malarza w Grabowski Gallery, – zob.: *Wernisaż wystawy Józefa Czapskiego*, DPDŻ, 23.05.1968 s. 3, – tam fotoreportaż z wystawy.

mane w prawym górnym rogu ziemiami Sieny. Całość daje w efekcie mocną, niespodziewaną realizację koloru. Patos ruchu, otrzymany najprostszymi opozycjami pionów nóg grubasa i aktorsko podniesionej ręki.

Czytelniku! Jest rzeczą niemożliwą opisanie działania malarskiego w słowach, podobnie jak opisanie fraz muzycznych. Toteż wypowiedź moja, operująca niedołężnym doбором słów, może być tylko odczytana przez konfrontację opisu z obrazem. Kto nie ma zamiaru dokonania tej konfrontacji, niech nie czyta sąsiednich zdań.

W tej samej sali wisi obraz „Druga klasa”. Z poziomych i pionowych prostokątów, narzuconych malarzowi przez oparcia ław i ściany wagonu czy autobusu, zróżniczkowanych prostymi, a wyszukanyymi barwami, wyłania się przepołowiona od nosa w dół twarz dziewczyny, tak urzekająco zdeterminowana w charakterze, że się zna tę istotę ludzką na zawsze. Niespodziewane przełamanie formy innym przedmiotem jest ulubionym chwytem Bonnard. Zapożyczył to Czapski zapewne od niego, ale zapożyczenie nie jest epigonicznym naśladownictwem, jak i w wielu innych podobnych chwytach na obrazach Czapskiego. Głowa dziewczyny na tym obrazie wystarczyłaby dla stwierdzenia, jak dużo potrafi Czapski w rysunku. Wynik pracy nieustannej, nierozstawanie się ze szkicownikiem, notowanie zmiennej gry form w ciągłej akcji ołówka, choćby na papierze opartym o kolano. Ten artysta zapładnia siłę swej wizji nieustanną obserwacją, zawsze i wszędzie – z małym ułamkiem przesady.

To, co Cézanne nazywa w reakcjach malarza na świat zewnętrzny *les petites sensations*, jest dla Czapskiego główną treścią jego postawy twórczej. Stalowe drzwi automatycznej windy; sylwety drzew na lukach dalekich wzgórz; długonosa Francuzica w oparciu o wykretasy oparcie metalowych krzeseł pomalowanych cegląstą farbą; wózki bagażowe na stacji, oświetlone przypadkowymi błyskami słońca na tle zgniłej zieleni wagonów w tle, i setki innych sensacji, przekraczających ilość możliwości opisu – to wizualne echa świata malarskiego Czapskiego, które chwytam kątem oka, pisząc tę recenzję na jego wystawie.

Potencjał twórczy Józefa Czapskiego ożeniony jest z prawdziwie wielką kulturą, z prawdziwą rzetelnością i odpowiedzialnością wizji malarskiej.

A ponieważ tej postawy i tych zalet brak dziś prawie na lekarstwo, wypowiedź Czapskiego – taka jaka jest – tak wiele uczy.

„Tydzień Polski”, 8.06.1968

GRAFOMANIA

Były plagi egipskie. Znaczący Starego Testamentu wymieniają bez trudu. Znaczący kultury nie ma prawa zapomnieć o jednej z głównych plag na niej żerujących: o grafomanii. Nazwa odnosi się bezpośrednio do takich dziedzin sztuki, lub jej peryferii, jak pisarstwo i różne dziedziny plastyki; ale oczywiście muzyka, śpiew, deklamacja, taniec popisowy mają świetne odpowiedniki terminu „grafomania” w odniesieniu do tych, którzy znęcają się nad nimi.

Grafomania ma niewyczerpany zbiornik kandydatów w każdym środowisku, w którym istnieją przedstawiciele typu określanego specyficznym słowem kulawej polszczyzny „inteligent”, to jest facet (facetka) piszący (pisząca) jak należy słowo „góra” przez o z kreską (dolna granica kwalifikacyjna). Do tej grupy należy też zwy-

kle odpowiednio liczny zastęp entuzjastycznych odbiorców grafomanii, tworzących w zespole towarzystwo wzajemnej adoracji. Zaatakować je – to jakby włożyć palec do worka ze skorpionami.

Czytelniku! Gdy już ochłoniesz z oburzenia po przeczytaniu tego artykułu czy felietonu – udziel litośnie mi trochę kredytu, zważywszy na odwagę, na jaką, z natury płochliwy, musiałem się zdobyć, aby mój palec właśnie tam wsadzić...

Ironii ani złośliwości nie będzie w poniższych zdaniach. I nikogo z żyjących nie wymienię, kogo bym nie szanował lub do kogo żywie najmniejszą urazę osobistą. Że będą jednak zapewne osoby, które wymienię po nazwisku, lub takie, które odgadną siebie bez trudu z faktów lub cech opisanych i poczują się urażone, przepraszam za to z góry. Piszę bowiem „nie z zemsty głupiej” lecz *pro publico bono*, jak powiedział za Robakiem Gerwazy.

Ad rem. Od dwudziestu lat przeszło pracuję w polskim środowisku emigracyjnym w Londynie, starając się wzniecić zainteresowania sztukami plastycznymi i podnieść poziom odbiorczy w ich ocenie.

Zasadniczą pomocą w tej pracy był i jest dla mnie Klub Polskiej YMCA, w którym mieszkam, w którym jest lokal szkoły – Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie, którego jestem kierownikiem. Wycieczki artystyczno-poznawcze, prowadzone przeze mnie, również przeszło od dwudziestu lat odbywają się przecież pod egidą Polskiej YMCA. Lwia część wykładów publicznych, które wygłosiłem o sztuce w Londynie, odbyła się w jej lokalu. A przede wszystkim dla wystaw studenckich, dyplomowych i indywidualnych, często na bardzo wysokim poziomie artystycznym, a prawie bez wyjątku na poziomie – sala Polskiej YMCA w Londynie była i jest chyba miejscem bezspornie posiadającym tradycję najbardziej chwalebna.

W całej tej pracy, o której nasi współpracownicy, nasi uczniowie i ja sam myślimy chyba z zaskoną dumą, pomocą wprost zasadniczą, przede wszystkim dla mnie, był dyrektor Polskiego YMCA w Wielkiej Brytanii i kierownik jej klubu londyńskiego, Bolesław Lesiecki. Jego energia, jego zdolności organizacyjne i powiedziałbym wychowawcze – są szczęśliwie połączone z dużą wrażliwością artystyczną i osobistymi zdolnościami np. w zakresie grafiki użytkowej. Afisze i programy, zawsze pełne smaku, wykonywał dla nas bez liku; w rozwieszaniu wystaw miał oko i nieomylny głos doradczy.

To nie kadzenie. To prawda, której daję teraz publiczny wyraz, jak to robiłem już wielokrotnie i której potwierdzenie zmuszony jestem złożyć, zresztą w stosunku do mego osobistego przyjaciela, gdy znalazłem się z nim w zasadniczej niezgodzie w stosunku do niektórych faktów, ściśle: dwóch, należących do działalności wychowawczo-artystycznej, a więc i kulturalnej Klubu Polskiej YMCA w Londynie. Pierwszym wypadkiem w zakresie polityki urządzania wystaw, który wywołał zażart kontrowersyjny między nami, była około dwóch lat temu wystawa jednego ze starych dziennikarzy polskich w Londynie, który jest chory na chorobę określoną tytułem tego artykułu. Drugim wypadkiem jest obecna wystawa pani Karskiej¹⁰¹.

¹⁰¹ Dot.: 29 maja–18 czerwca 1968, Polska YMCA, Londyn. Wystawa ponad 60 prac malarских i projektów wzorów tkanin Haliny Kryska-Karskiej. Otwarcia dokonała Renata Bogdańska-Anders. „Halina Karska zaczęła malować dopiero 4 lata temu. Wynik tego pokazuje wystawa. Tematyka obrazów: portrety, kwiaty, krajobrazy oraz kompozycje, które mogą być podstawą dla wzorów na tkaniny. [...] Projekty tkanin znakomicie pokazują ład duszy artystycznej. Są to kompozycje płaskie, i operujące głównie trafnymi zestawieniami brązów i błękitów”, – zob.: *Wystawa prac Haliny Kryska-Karskiej*, OgniwO. Biuletyn Informacyjny dla

Osobiście jej nie znam, natomiast słyszałem od naszych wspólnych znajomych, że jest osobą czarującą. Jest mi ogromnie przykro, że muszę wyrzucić pani Karskiej przykrość moją poniższą opinią o jej malarstwie, a raczej o jej bawieniu się farbami. Bo, niestety, malarstwem tego nazwać nie można, nawet złym malarstwem. To, co pokazano nam w sali YMCA, jest poniżej krytyki.

Pragnę dodać wyjaśnienie tego zdania, którego sformułowanie było równie przykre dla mnie, jak zapewne jest obecnie jego czytanie dla pani Karskiej, chociaż do prawdy jestem ostatnim, kto by jej chciał taką przykrość zrobić. Zmuszony to jestem powiedzieć ze względu na moich studentów, którzy nigdy nie rozumieją, że taka wystawa mogła się odbyć w lokalu, gdzie przecież pracuje moja szkoła, ze względu na gości, np. takich jak Józef Czapski, który nie chciał wierzyć własnym oczom, i tych wszystkich Anglików, i Polaków, którzy wyrobili sobie wysoki sąd o kulturze artystycznej polskiej w Wielkiej Brytanii i którzy nie mogą sobie wprost wytłumaczyć takiego zjawiska, zasypując mnie kłopotliwymi pytaniami.

Oto uzasadnienie.

Wystawa, nawet zdradzająca niedouczenie albo zgoła nieuctwo wystawiającego, może mieć pedagogiczne, a nawet artystyczne znaczenie, jeżeli są w niej cechy indywidualności twórczej. Tak samo jak w piśmie. Człowiek gwałcący gramatykę i nieporadny w pisaniu może mieć coś do powiedzenia, często jego wypowiedź w piśmie czy słowie jest wartościowsza od pustej mowy, sięgającej komunali nawet poprawnym językiem. Poza pokazami kompetentnej, wymagającej z reguły wielu lat przygotowania, mogą istnieć wartościowe pokazy sztuki prymitywu różnego typu, np. dziecięcego, ludów pierwotnych, sztuki ludowej (jest sztuka ludowa, *nie ma sztuki dla ludu!*). Może też być wartościowy prymityw człowieka, który sam nie jest prymitywem, ale się nigdzie poważnie nie uczył i mówi „prymitywnie” w sztuce, chociaż skądinąd może być profesorem uniwersytetu. Półinteligenci bywają prymitywami aż na miarę genialności, jak Henri Douanier Rousseau, wiszący chlubnie w muzeum w Luwrze! Człowiek niepiśmienny, jak polski Nikifor, może być znakomitym artystą, podobnie jak liczni nasi górale. Wszystkie te przykłady sztuki nieuczonej, ale autentycznej mają, powtarzam, cechę każdej twórczości z prawdziwego zdarzenia: oryginalność lub chociażby jej ślady.

Takich śladów nie sposób dostrzec w malowidłach pani Karskiej. Bo zdolność „chwytania” podobieństwa, z natury lub z fotografii (tak chyba było z pokazanym konterfektem kardynała Wyszyńskiego), tak imponująca laikom, ma może coś wspólnego ze zręcznością, ale może nie mieć nic wspólnego ani z talentem, ani nawet z artystycznymi zdolnościami.

Była niedawno wystawa pani Strawińskiej w sali Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego. Wystawa tamta, mimo swej przedwczesności i zbyt pochlebnie przez Alicję Drwęską scharakteryzowana, stwierdziła niewątpliwie zdolności i może nawet talent pani Strawińskiej (niedouczenie to nie to, że ktoś nie przeszedł przez mianujący akademizm; bywa uczenie... a uczenie!).

Czy przez to chcę powiedzieć, że pani Karska nie ma zdolności czy talentu? Nie! Ja twierdzę tylko, że w tym, *co jest pokazane w „Imce”*, że z tych prac, które tam są — o żadnych dyspozycjach artystycznych autorki wnioskować nie można. Te dyspozycje — i zdolności, i może talent — mogą być ukryte i mogą przejawić się w odpowiednim środowisku. W środowisku osób, które obecnymi pracami malarskimi pani Karskiej się lubują — te dyspozycje, o ile są, nie przejawiają się na pewno.

Członków YMCA 1968 nr 20 s. 23.; S. Legeżyński, *Wystawa obrazów Haliny Karskiej*, DPDŻ, 3.06.1968 s. 3; *Portrety, kwiaty i tkaniny*, DPDŻ, 6.06.1968 s. 3, — tam zdjęcie z wernisażu.

Nikt nie ucieszy się więcej ode mnie, jeżeli kiedyś spotkam się z pracami pani Karskiej, pracami prawdziwego talentu, i gdy stwierdzę ku swojej skruszce, że nie potrafiłem go widzieć teraz. To nie ironia: miałem kilka wypadków w czterdziestolecie moich doświadczeń jako pedagog, że talent, a nawet wielki talent wyłonił się z wypowiedzi raczej świadczących o zupełnej nicości twórczej. Oby i tutaj tak się stało.

Zatytułowałem mój artykuł: *Grafomania*. Czytelnik mógłby mi zarzucić jak dotychczas, że zbyt długo rozpisuję się o jednym partykularnym wypadku, zaliczonym przeze mnie arbitralnie jako podpadający pod tytuł, a nie rozszerzam generalnie tematu. Staram się poprawić.

W plastyce (a zapewne i gdzie indziej) są różne klasy grafomanii. Im klasa wyższa – tym zjadliwsza, tym większy wprowadzająca rozkład i zamęt do pojęć o istocie wypowiedzi człowieka. Grafomania, ta górnolotna, ta z pretensjami do pocierania się o Parnas, bywa często związana z ukończeniem, nawet w laurach, wyższych studiów artystycznych; z reguły wiąże się z umiejętnością uzyskania, zgromadzenia honorów, zaszczytów, orderów. Może łudzić i oszukiwać całe warstwy społeczne, wydzwigać osobników, którzy są jej mistrzami, prawie do rangi pseudowieszczów narodowych. Jednej grupy grafomani-mistrzowie nigdy nie wykiwają: grupy artystów z prawdziwego zdarzenia.

Takimi mistrzami grafomanii, na miarę wysoko narodową i już zbliżającą się do międzynarodowej, była w Polsce rodzina Styków. Jan i dwaj jego synowie, Tadeusz (mówi się *Tadé*) i Adam. Dziś jeszcze wśród Polonii amerykańskiej Jan, twórca „Golgoty”, a przedtem „Polonii”, uchodzi za wieszczka w pędzlu. Był zręcznym, fenomenalnie zręcznym kiczarzem i nieporównanym mistrzem autoreklamy. To z nim zdarzyło się, co opisuje Boy-Żeleński (*Czy znasz ten kraj?*).

Jan Styka postanowił malować „Golgotę”. Chciał zagrać na kieszeniach bigotów krakowskich. Postarał się o audiencję u papieża Leona XIII, aby go poprosić o błogosławienie palety i nie omieszkał zamówić fotografa, gdy ta paleta miała być błogosławiona przez Ojca Świętego. Zaczął malować „Golgotę”. Przyszedł do Zielonego Balonika, usiadł przy stoliku. Zmrużył oczy i mówi szeptem do zgromadzonych kolegów po pędzlu:

– Wiecie, dziś zacząłem malować „Golgotę”. Nagle ukazał mi się Pan. Upadłem na kolana i chwyciłem pędzel...

A na to Jacek Malczewski z kąta:

– A ja wiem, co Pan Jezus powiedział naszemu Styce: „Styko, Styko, maluj mnie nie na kolanach, ale dobrze!”.

Synowie poszli w ślady ojca. *Tadé* zdobył poklask międzynarodowy, malując kicze nad kiczami o tematach wysłodzonych, na glorię pokryw pudeł czekoladowych, piękności ze świata i półświatka; Adam – jako specjalista od „przepełnionych słońcem” pejzaży afrykańskich, z flirtującymi Arabami, robionych w klasie malarskiej w sam raz na gust dziewięćdziesiąt procent publiczności z przedwojennej Zachęty warszawskiej.

Klasę międzynarodowej grafomanii malarskiej przed pierwszą wojną światową reprezentował Łászló, Węgier, żerujący na złym smaku dworów królewskich (tak!), robiąc portrety wielkich tego świata, i w koronach i w nimbach bogactwa; podobnie jak sławny Sargent; można oglądać jego salę w... Tate Gallery. Grafomanem na miarę międzynarodową był, czy jest moskal Trieczykow, którego obrazy ściągały trzy lata temu tłumy wielbicieli i potop funtów do Harrodsa...

Cechą normalnego grafomana jest strumieniowa łatwość produkcji, zawsze operującej zależałymi frazesami, a więc takimi, które uperfumowany (lub nie) tłum z pe-

ryferii kultury i laicy przyjmą jako surogat rzeczy pięknych lub uznanych za piękne: kwiatów, uroczych kobiet, krajobrazów – nie chcąc widzieć przepaści między rzeczywistością a jej surogatem. Bo surogat to co innego niż twórcza interpretacja, a poznanie czy odczucie takiej różnicy wymaga pracy wewnętrznej, często długiej – w czasie i wysiłku. Więc czegoś, co jest zaprzeczeniem lenistwa. A przecież radosny odbiór kiczu – to akt tryumfującego lenistwa. Mówić o chorobie, a nie wspomnieć o lekarstwie na nią, to nieprzyzwoitość. Lekarstwem zasadniczym na chorobę grafomanii jest uczciwa, rzeczowa i bezwzględna krytyka; ze względu na typową cechę grafomanów – próżność, doza lekkiej złośliwości nie zawadzi. Otóż odważnej a rzetelnej krytyki, krytyki nieliczącej się z koteriami, przyjacielskimi stosunkami, nieszargalnymi świętościami, krytyki bez „ulgowej taryfy” – prawie nie ma na emigracji.

Aż zazdrość bierze, gdy się przypomni, że w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku, w zaskorupiałym, konserwatywnym zdawałoby się Krakowie mógł istnieć i w pełni operować w prasie swym niewyparzonym językiem, a tak wyrafinowanie ciętym i kompetentnym Feliks Mangha-Jasieński. Toż to on ośmielił się napisać o tytanie krakowskiej *society* Stanisławie Tarnowskim, gdy ten ostatni strzelił byka, że „eksclencja hrabia profesor raczy bredzić” (i Sukiennice się nie zawaliły); toż on o autorach czcigodnej *Legandy o Matce Boskiej*, napisanej przez Gawalewicza, ilustrowanej przez Stachiewicza, wydrukował: „i można nazwać Gawalewicza Stachiewiczem w literaturze, a Stachiewicza Gawalewiczem w malarstwie, a że znawcy twierdzą, że Gawalewicz jest znakomitym literatem, a Stachiewicz znakomitym malarzem, porównanie moje nikogo obrazić nie powinno”.

Ale nie jest tak źle z nami. Mamy Hemara. Ale on, mimo fenomenalnej wszechstronności, tylko dorywczo i rzadko potraça o malarstwo; poza tym tak świetnie wie, jak rośnie trawa na łące, po której biegają, kulejąc, nasze pegazy, że wprost struchlałem, gdy zobaczyłem jego podpis na liście gościnnej ostatniej wystawy w naszym Klubie Polskiej YMCA. I tylko nie rozumiem dlaczego nie ostrzegł kogo należało, przed wkroczeniem na naszą pegazią łączkę.

„Tydzień Polski” 15.06.1968

O PRACACH TADEUSZA TERLECKIEGO

Kronikarz, który będzie wymieniał wybitne dzieła polskie powstałe na emigracji po drugiej wojnie światowej, nie będzie mógł pominąć przekładu *Iliady*, dokonanego przez Ignacego Wieniewskiego¹⁰². Wyjątkowa erudycja, wyjątkowa znajomość języka starogreckiego i mistrzostwo przełożenia go na polski, wymagające nie tylko wiedzy, ale i siły poetyckiej, pracowitość i metodyczna konsekwencja pracy na miarę zaiste rzadko spotykana u Polaków – składają się na pomnikowe osiągnięcie.

Ilustrowanie pracy tej miary, i jej godne, [!] wymagało rysownika nie tylko wybitnego talentu, ale i wybitnej kultury humanistyczno-klasycznej. Nie wydaje mi się, aby ktokolwiek inny wśród nas mógł świetniej stanąć na wysokości tego zadania, niż to zrobił Tadeusz Terlecki.

Na początku każdej spośród dwudziestu czterech przełożonych przez Wieniewskiego ksiąg Homerowych, umieścił Terlecki rysunek, będący wizualnym skrótem treści tej księgi.

¹⁰² Homer, *Iliada*, przeł. oraz opatrzył wstępem i słowniczkiem imion własnych Ignacy Wieniewski; rys. Tadeusza Terleckiego, Londyn: B. Świdorski, 1961, XXXII, 415 s., il.

Podobnie jak autor przekładu, znalazł w polszczyźnie wyrazy i zdania odpowiadające w treści i w poetyckim wydźwięku greczyźnie Homera, Terlecki znalazł w swoich ilustracjach graficzne odpowiedniki, łączące starogreckie rysunki (na wykopaliskach z okresu mykeńskiego, a później na wazach attyckich, a więc z okresów niedalekich powstaniu *Iliady*) z elementami właściwymi wizji nam współczesnej. Rysunki Terleckiego są świetną, zupełnie samodzielną parafrazą tzw. stylu sylwetkowego, czarno-figurowego na wazach greckich, występującego w twórczych, nie-epigonicznych wersjach aż do połowy VI wieku przed Chrystusem. Trzy czynniki determinują realizację dzieła Terleckiego: wnikliwe studia rysunków wykopaliskowych i na wazach starożytnej Hellady, inspiracja treścią i obrazowaniem dzieła Homerowego oraz własna twórcza imaginacja artysty. Ostatni czynnik rzutuje te rysunki na tło dokonań nowoczesnych, mimo ich charakteru archaicznego.

Nieleniwy czytelnik, który by chciał prześledzić, a raczej zobaczyć z daleka, mrówcze wędrówki autora tych ilustracji po ścieżkach, na których są ślady wizji starohelleńskiej, niech się uda do sal z wazami greckimi w Muzeum Brytyjskim; tam niech np. odnajdzie prototyp rysunku u wstępu do księgi X: Diomedes i Odyszeusz napadają w nocy na obóz Traków, zabijają króla Rezosa i porywają jego konie. Właśnie pierwowzór tych koni, gdzie o ich liczbie mówią trzy głowy i trzy pary nóg, zarówno przednich jak i tylnych, a tułowiem zlewają się, dla patrzącego, w jedno — można tam znaleźć na kilku wazach. I widz wrażliwy a pilny (którą to zaletę udowodnił wędrówką o celu poznawczym) stwierdzi, z jaką precyzją Terlecki zbierał źródła i jak samodzielnie umiał je wykorzystać na rzecz treści i gustów dzisiejszych. To bardzo trudne, a taka natchniona rzetelność jest, proszę mi wierzyć, rzadkością u niecierpliwych artystów, nam współczesnych; szczególnie u ilustratorów. Dałem jeden przykład, a mógłbym ich przytoczyć setki, opierając się na tym jednym zbiorze rysunków Terleckiego.

Poświęciłem wiele wieczorów, aby konfrontować okresy cudownej mowy homerowej w przekazie Wieniewskiego, z ilustracjami Terleckiego. I za wielką radość wyników dziękuję trzem twórcom-darzycielom; Homerowi, Wieniewskiemu i Terleckiemu. Od nieżyjącego spośród nich gotów jestem oberwać, w niedalkiej przyszłości, szturchańca na Polach Elizejskich — za porównanie nieporównywalnego.

Chciałbym wyrazić skruchę i wobec mego dawnego kolegi z Akademii krakowskiej, i wobec czytelników, że ten artykuł o ilustracjach do *Iliady* w przekładzie Wieniewskiego, który obiecałem i autorowi, i ilustratorowi napisać zaraz po ukazaniu się książki (1961) — umieszczam w „Wiadomościach” tak późno. *Mea culpa*. Wina moja jest tym większa, że przez zwłokę przyczyniłem się do niesprawiedliwości wyrządzonej przez los tak wybitnemu artyście, jakim jest Tadeusz Terlecki. Na Bliskim Wschodzie, przed laty, dokąd wyrzuciła Terleckiego burza ostatniej wojny światowej, pożar zniszczył wszystkie prace jego dorobku artystycznego lat wojennych i pierwszych powojennych. Ostatnio, gdy prosiłem artystę o materiały do jego wspinałego zbioru ilustracji do *Iliady*, chcąc je ogłosić choć częściowo, dowiedziałem się, że te materiały zostały ukradzione. Zaiste: seria najdotkliwszych niepowodzeń, jakie mogą spotkać twórcę.

Przed wojną Tadeusz Sas-Terlecki był znany w kołach kompetentnych jako jeden z najwybitniejszych naszych plastyków w zakresie malarstwa ściennego. Jego prace w Chełmie Lubelskim (był tam laureatem konkursu na polichromię kościelną), w Mogilnie, w Tarnowie (kościół Marii Panny na Bierku), w Biesiadkach, w Legnicy,

we Władysławowie, w Zawadzie koło Dębicy, wreszcie monumentalna polichromia kościoła w Rudzie Śląskiej, dokonana tuż przed wojną – cieszyły się głębokim uznaniem i podziwem poważnych krytyków.

Terlecki jest wybitnym znawcą technik monumentalno-dekoracyjnych i w ogóle specjalistą w dziedzinie technologii malarstwa.

Człowiek o głębokim wykształceniu humanistycznym i fachowo-plastycznym (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie) byłby też i dziś doskonałym pedagogiem (wykształcił w czasie pobytu na Bliskim Wschodzie szereg poważnych artystów), gdyby nie nadwerżone w wyniku wojny zdrowie. Ten właśnie zły stan zdrowia uniemożliwia Tadeuszowi Terleckiemu szersze rozwijanie działalności artystycznej i bezpośrednio twórczej, i pedagogicznej.

Skromny i skupiony w sobie, nieznoszący reklamy, Tadeusz Terlecki reprezentuje w swoim dorobku, w charakterze, w możliwościach twórczych i wiedzy – wartości niedostatecznie znane i doceniane na emigracji.

„Wiadomości” 1968 nr 44 (1179)

ZBIORY SZTUKI POLSKIEJ W LONDYNIE

Jest rzeczą niewątpliwą, że zachodzi duża niewspółmierność między zdolnościami i osiągnięciami polskimi w zakresie sztuk plastycznych a zainteresowaniem, które społeczeństwo polskie okazuje tej dziedzinie twórczości narodowej.

Myślę, że to twierdzenie było prawdziwe prawie we wszystkich okresach rozwoju naszej kultury, że do wyjątków należy pod tym względem druga połowa wieku XIX, a czas dwudziestolecia po odzyskaniu niepodległości jest znowu przykładem słuszności tej smutnej tezy, smutnej dla naszej kultury, a bolesnej dla naszych artystów.

Jeżeli chodzi o zainteresowanie sztuką naszego społeczeństwa – w tragicznej Polsce powojennej może jest lepiej, niż było przed wojną. Natomiast stosunki na emigracji są chyba wybitnym przykładem słuszności zdania, że środowisko polskie wydaje ogromny odsetek ludzi twórczych w plastyce artystycznej (i w ogóle w sztuce), a równocześnie wykazuje nieproporcjonalnie małe zainteresowanie osiągnięciami swoich artystów.

W galeriach

Na dorocznych wystawach Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii nasi rodacy stanowią mały odsetek zwiedzających; to samo da się powiedzieć o frekwencji na licznych wystawach indywidualnych naszych artystów, w galeriach londyńskich, wśród których są cztery zorganizowane przez energię i inicjatywę Polaków (i są własnością polską) w kolejności powstania: Galeria Grabowskiego, której właścicielem jest Mateusz Grabowski, Galeria „Drian” Halimy Nałęcz, Galeria „Kassel” Antoniego Kolczyńskiego, Galeria „Centaur” Jana Weliczki.

Gdy przeliczyłem podpisy polskie w księdze wizytacyjnej raczej ekskluzywnej „Leicester Gallery”, na wystawie Zdzisława Ruszkowskiego, jednego z naszych wybitnych malarzy, którzy zdobyli w środowisku londyńskim prawdziwą pozycję, wstyd mi się zrobiło. Równie smutnych przykładów dałoby się przytoczyć mnóstwo.

I jakże aktualne jest i teraz, na emigracji, i po trzydziestu latach od wypowiedzenia, zdanie Tytusa Czyżewskiego:

„Wiemy, że u nas w rzeczach sztuki nagromadziło się dużo chamstwa, niezgulstwa i lekceważenia artystów, ale to wreszcie musi się skończyć, gdy zrozumiemy, że bagatelizowanie sztuki jest zdradą i zbrodnią wobec narodowej kultury” („Głos Plastyków”, 1938).

P.O.S.K.

Jednym z najbardziej pocieszających objawów zrozumienia istotnych interesów naszej działalności twórczej na emigracji jest utworzenie stałej kolekcji dzieł plastyków polskich w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie.

W obecnej chwili kolekcja reprezentuje dwudziestu siedmiu artystów: Zbigniew Adamowicz, Janina Baranowska, Tadeusz Beutlich, Roman Black-Błachowski, Marian Bohusz-Szyszko, Ryszard Demel, Stanisław Frenkiel, Danuta Głuchowska, Bogusław Gorgolewski, Irena Jakubowska, Olga Karczewska, Kinga Kozerska, Tadeusz Znicz-Muszyński, Halima Nałęcz, Leon Piesowocki, Józef Piwowar, Stanisław Rejchan, Zdzisław Ruszkowski, Magda Sawicka, Witold Szebył, Stefan Stachowicz, Halina Sukiennicka, Tadeusz Wąs, Helena Wawrzekiewicz, Aleksander Werner, Tadeusz Zieliński.

Należy dołączyć do tego zbioru jeszcze przynajmniej dwadzieścia nazwisk, aby potencjał twórczy plastyki polskiej emigracyjnej był tu należycie pokazany.

Ale i ta, jeszcze niepełna, reprezentacja naszych plastyków mówi bardzo dużo. Przede wszystkim jest ona dowodem, że Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny chce rzetelnie odpowiadać swojej nazwie i swoim zadaniom; ten skromny początek jest zapowiedzią, że w nowo zakupionym lokalu na Hammersmith będzie istniała kolekcja sztuki, informująca przyszłe pokolenia o twórczym dorobku polskiej emigracji w Londynie w dziedzinie plastyki.

Jaki jest poziom już dotąd zebranej kolekcji z punktu widzenia obiektywnych kryteriów wartościowania artystycznego? Otóż — pozwalając sceptykom wątpić w istnienie takich kryteriów — wypowiadam swój osobisty sąd, że poziom jest raczej wysoki.

Bez zażenowania można pokazać zbiór prac artystów polskich każdemu fachowemu krytykowi obcemu; jeżeli ma on dobrą wolę i kompetencję — stwierdzi, że artyści polscy w Londynie wyczuwają rytm tendencji współczesnych w sztuce, że unikają pseudoawangardowych sztuczek, od których roi się na pokazach dzisiejszych w całym świecie, i że ci artyści polscy mają cechy odróżniające ich od autochtonów. Np. wyraźna jest u Polaków postawa, w ogromnej przewadze, doceniania nadrzędności koloru w malarstwie, czego nie widać na ogół u Anglików.

Czyja wina?

Oczekuję od wielu czytelników tego artykułu uwagi, że winę braku zainteresowania twórczością współczesnych plastyków polskich, a i w ogóle plastyków, należy przełożyć ze społeczeństwa na artystów, bo ich sztuka dzisiaj jest pełna dziwactw, niezrozumiałości i prowokacji dobrego smaku, że obojętność wobec takich wyczynów jest najłagodniejszą na nie reakcją.

Ci czytelnicy zdziwią się zapewne, że właśnie ja przyznaję im dużo racji, z zastrzeżeniem, iż zachodzi tu nieporozumienie, które wyjaśniam poniżej.

Natomiast pozwalam sobie zaatakować bierność naszego społeczeństwa w stosunku do sztuki z takiej pozycji, że obrona będzie trudna. Przecież większość tego społeczeństwa, która narzeka na nieprzystępność i nawet siłą odpychającą modernizmu, równocześnie twierdzi, że sztukę czci, ale dawną, ale klasyczną.

Dulwich Gallery

Pięknie! Czemuż więc nie widać Polaków z emigracji we wspaniałej galerii Dulwich, której kolekcja arcydzieł została skomponowana inicjatywą i staraniem Stanisława Augusta i miała być trzonem polskiej galerii malarstwa europejskiego w Warszawie. Portret króla, pędzla Aleksandra Kucharskiego, stypendysty królewskiego, który zdobył sobie nie byle jaką pozycję w Paryżu przed Rewolucją (portret Marii Antoniny), wisi na honorowym miejscu w galerii Dulwich, a katalog opisuje dzieje powstania tego zbioru z polecenia króla polskiego, zbioru, który nie dotarł do Warszawy z powodu rozbiorów Rzeczypospolitej.

Trzy Rembrandty, osiem Rubensów, dwa Rafaela, świetna seria obrazów Nicolasa Poussina, Van Dycka, Turnery, dziesiątki mniejszych Holendrów, Hiszpanów, Włochów, Francuzów, Anglików (z doskonale reprezentowanymi Reynoldsem i Gainsborough) – składa się na przepyszny zbiór, wartości wielu milionów funtów, zbiór przekraczający ilością i klasą o wiele razem wzięte obrazy wielkich szkół europejskich w muzeach polskich w kraju – i, czemu, pytam, ten zbiór, jeden z rzadkich przykładów czynnej inicjatywy polskiej w gromadzeniu dzieł sztuki, wzbudza tak małe zainteresowanie społeczeństwa emigracyjnego, tej jedynej części naszego narodu, której jest w pełni dostępny?

Sztuka dzisiejsza

Teraz odpowiadam na pozornie uzasadniony zarzut, że dzisiejsza wizja plastyczna jest nie do strawienia dla przeciętnego, nawet kulturalnego widza.

Trzeba zaznaczyć, że ogromna część tego, co się ogląda dziś na wystawach, nawet w poważnych galeriach miast Zachodu, a co się podaje za manifestacje „sztuki dzisiejszej” – do tej sztuki nie należy, a i w ogóle nie jest sztuką, lecz jest przejawem manieryzmu, reklamiarstwa, żerowania na snobizmie i naiwności widzów, a przede wszystkim jest umiejętnym popularyzowaniem nazwisk i ciągnięciem z tych przejawów zysków materialnych lub prestiżowych, zarówno przez „Kunsthändlerów”, jak i pseudoartystów; czasem świadomie, czasem nieświadomie, czasem ze złą, a czasem dobrą wiarą, z podszyciem sprytu i często niekompetencją zarówno twórczą, jak i odbiorczą.

Już kilkakrotnie przyrównywałem współczesny rynek sztuki do kupy bezwartościowych świecidełek, wśród których jest kilka diamentów. Fachowy jubiler znajdzie wartościowe kamienie wśród tysięcy szkiełek, laik skłonny ocenić taką kupę jako śmietnik. Jubiler jest tu symbolem znawcy.

I od razu zjawia się tysiąckrotnie stawiane pytanie: dla kogo jest sztuka, czy tylko dla biegłych w piśmie cadyków, czy dla wszystkich? Odpowiadałem wielokrotnie: sztuka jest dla wszystkich z wyjątkiem leniwych. Nic bardziej błędnego od sądu, że dla wartościowej oceny wystarczy stwierdzenie: „to mi się podoba, a to nie”. Sztuka jest wielką rozprawą człowieka z zewnętrzną i wewnętrzną wizją świata, rozprawą nie tylko bierną, ale – przede wszystkim – twórczą.

Nie tylko szczyty jak Shakespeare w literaturze, jak Bach w muzyce, jak Rembrandt w malarstwie, jak Michał Anioł w rzeźbie potrzebują wielkiej kultury

odbiorczej, aby być odczute i zrozumiane. Także średnie rzetelne wartości w sztuce potrzebują i dyspozycji naturalnych odbiorczych, i przygotowania, aby były czytelną mową człowieka w jego locie *ad astra*. Zapominamy o tym zbyt często.

Gdy mowa o naszym podwórku emigracyjnym, jeżeli się krytykuje jego poziom odbiorczy, to należy też podkreślić objawy dodatnie na polu doceniania sztuki.

Dzieła Klosia

Parę przykładów. Hotel polski Glencourt ozdobił swoje poczekalnie i salę jadalną pięknymi obrazami zmarłego przed kilkoma laty wybitnego malarza, Zygmunta Klosia. Warto zobaczyć ten zbiór dzieł, należących do typu tak wydziwianej przez laików abstrakcji malarskiej – a mający siłę porywającą dla wielu widzów, nawet nieprzygotowanych. Proszę sprawdzić.

Znam osobę, zarabiającą średnio, dla której wydatek kilkudziesięciu funtów na luksus posiadania pięknych obrazów był wyrzeczeniem się wielu innych przyjemności czy potrzeb, a którą tak porwały te obrazy Klosia, że natychmiast poprosiła o wskazanie miejsca, gdzie można dostać dzieła tego malarza i – kupiła cztery takie dzieła. Są one wspanałą ozdobą mieszkania i świadectwem smaku posiadacza.

Nie wiem, czy takich przykładów więcej jak kilkanaście dałoby się przytoczyć w naszym środowisku. Na sto czterdzieści tysięcy na ogół zamożnej emigracji polskiej w Wielkiej Brytanii – to niewiele.

A należy przyznać, że w innych społeczeństwach i w wielu krajach na kuli ziemskiej pęd ku poznaniu twórczości plastycznej przez zwiedzanie galerii, muzeów i wystaw indywidualnych, i pęd ku nabywaniu obrazów, rzeźb, prac graficznych i zdobniczych jest dziś tak wielki, że można mówić o „renesansie” zainteresowania publiczności sztukami plastycznymi.

„Tydzień Polski” 1968 nr 47

WYSTAWA CZTERECH DRUKARZY ARTYSTÓW

W londyńskim „Monotype House” odbyła się wystawa „4 Private Press Printers”¹⁰³.

¹⁰³ 9-27 września 1968, Monotype House, Fetter Lane, Londyn. Wystawa druków bibliofilskich ręcznie drukowanych czterech drukarzy: dwóch Anglików (Paul P. Piech – Brytyjczyk polskiego pochodzenia oraz James Hill), Amerykanina (Robert W. Jones) oraz Polaka – Stanisława Gliwy, zorganizowana pod auspicjami Monotype Corporation. Z recenzji Ryszarda Zakrzewskiego: „Osiągnięcia Stanisława Gliwy są znane i wysoko cenione za granicą wśród specjalistów tej sztuki drukarskiej. Cieszą się również uznaniem w kraju ze strony takich autorytetów jak Jan Kuglin (Wrocławska Drukarnia Naukowa) lub Przyppkowski z Duszników (ręczne papiery dla wydań bibliofilskich). Może najmniej Gliwa znany jest na emigracji. Nasze koła artystów plastyków i instytucje wydawnicze mało zdradzają zainteresowania Oficyną Stanisława Gliwy. Czyż trzeba czekać na to, by to zainteresowanie zjawilo się wówczas, gdy zabraknie tej działalności, podobnie jak to było z Samuelem Tyszkiewiczem, którego dostrzeżono zbyt późno i gdyby nie znalazł następcy w Gliwie, wiele z jego twórczości, jeśli by nie poszło na marne, może by uległo zapomnieniu [...]. Wystawa oficyny Stanisława Gliwy w „Monotype House” dobrze reprezentuje polskie drukarstwo artystyczne nie tylko wśród lokalnych londyńczyków, ale także wśród fachowców z całego świata, którzy stale i dla różnych przyczyn odwiedzają Monotype House. Doskonałe okienko wystawowe małego odcinka dorobku kulturalnego polskiej emigracji [...]. Może najważniej-

Udział wzięli czterej graficy drukarze: Amerykanin Robert W. Jones, dwaj Anglicy, Paul Peter Piech i James Hill, i wreszcie zamieszkały w Anglii Stanisław Gliwa, który jest tu dla nas pozycją najważniejszą i najciekawszą.

Dla czytelnika polskiego określenie *private press printer* mówi niewiele, często jest nawet błędnie interpretowane, a niestety w języku polskim nie ma dokładnego odpowiednika, z tej prostej przyczyny, że działalność tego rodzaju była w Polsce prawie nieznaną. Wśród Polaków zapoczątkował ją dopiero Samuel Tyszkiewicz poza granicami kraju, we Florencji, podjął Franciszek Prochaska w Paryżu i wreszcie spółka znakomitych grafików Girs-Barcz założyła pierwszą tego rodzaju pracownię w Polsce, na krótko przed ostatnią wojną (w 1938 roku), pod nazwą Oficyna Warszawska. Niestety oficyna ta spłonęła w czasie wojny, Bolesław Barcz zginął w powstaniu warszawskim, a Anatol Girs znalazł się po wojnie w Niemczech, a później w Ameryce, gdzie tylko marginesowo kontynuuje swoją pracę. Ostatnim kontynuatorem tej pięknej i szlachetnej działalności jest obecnie Stanisław Gliwa, który znalazłszy się w kraju najbogatszych bodajże tradycji i największego rozkwitu tego ruchu, założył swoją pracownię pod nazwą Oficyna Stanisława Gliwy.

Nie mając w słowniku polskim dokładniejszego odpowiednika, wszystkie te pracownie przyjmowały nazwę „oficyna”, która jednak o tyle nie jest ścisła, że może się nią mianować także każda drukarnia komercyjna, podczas gdy żadna drukarnia handlowa angielska nie mogłaby bezkarnie użyć tytułu *private press*.

Co zatem ta nazwa oznacza i na czym działalność tego ruchu polega? Otóż nazwa *private press* oznacza mały warsztat drukarski, którego podstawowym celem nie jest rozbudowa handlowa i techniczna w sensie automatyzacji sprzętu, lecz twórcza działalność intelektualno-artystyczna albo nawet tylko rozrywkowa (hobby). Wyrazi się ona w utrwalaniu drukiem własnych lub cudzych utworów literatury, sztuki, nauki itp., które z różnych powodów trafiają na trudności opublikowania, wyrazi się ona w poszukiwaniu i stosowaniu własnego wyrazu graficznego i estetycznej formy typograficznej książki i druku w ogóle, albo w połączeniu wymienionych aspektów, tj. przekazywaniu tekstów w najstaranniejszej i oryginalnej szacie typograficznej i ścisłej współpracy z grafiką. I wreszcie może się ona wyrazić w „lżejszym kalibrze” działalności o charakterze rozrywkowym, w postaci pomniejszych druczków eksperymentalnych, towarzyskich i praktycznych. Będą to więc warsztaty, które powstały wyłącznie z pobudek literackich albo artystycznych, albo wydawniczych, albo typograficznych, albo rozrywkowych, albo też z najrozmaitszych ich połączeń. Większość tych drukarzy pracuje tylko w czasie wolnym od innych zajęć zarobkowych, a niektórzy z nich, jak Officina Bodoni we Włoszech, Oficyna Gliwy w Anglii i inni, poświęcają cały swój czas wyłącznie tej pracy. Dawniej, kiedy taką działalnością zajmowali się wyłącznie ludzie o dużych zasobach materialnych, rozdawali oni swe dzieła wśród przyjaciół i do zbiorów muzealnych bezpłatnie. Na taką praktykę nie stać oczywiście nikogo ze współczesnych, szczególnie tych, którzy poświęcają się całkowicie tej pracy i wydają książki kosztowne. Wysokie koszty materiałów oraz utrzymania własnego i swych warsztatów starają się pokryć ze sprzedaży swych rzadkich i ograniczonych nakładów książek.

szą cechą takiej oficyny jest skupienie całego procesu koncepcyjnego, twórczego i produkcyjnego w rękach tylko jednego artysty, gdzie własne odczucie estetyki, własna wyobraźnia i osobisty, ludzki stosunek do dzieła (w przeciwieństwie do zmechanizowanych warsztatów drukarskich) łączy się z rzemiosłem artystycznym i ręcznym drukarstwem. To osobiste piętno twórcy z każdego druku indywidualne i niepowtarzalne dzieło drukarskie, które potocznie nazywamy wydaniem bibliofilskim”, – zob.: Kronika: *Wystawa druków ręcznie tłoczonych*, w 1968 nr 39 (1174) s. 4; R. Zakrzewski, *Oficyna Stanisława Gliwy*, W 1968 nr 45 (1180) s. 5.

Na Zachodzie istnieje takich pracowni bardzo dużo, są bardzo popularne i podobnie jak pokrewni im bibliofile tworzą oni coś w rodzaju międzynarodowej mafii. Ukazują się katalogi ich wydawnictw, artykuły o poszczególnych pracowniach, wspólne wystawy itp. Niemal każda z tych pracowni działa w różnych okolicznościach i dlatego jest niezmiernie trudno ustalić ściśle granice przynależności do tego ruchu. Ograniczymy się więc do streszczenia tylko kilku najważniejszych punktów ich „kodeksu”.

Pierwszym warunkiem jest umieszczenie pracowni wraz z całym sprzętem w prywatnym domu, a nie w zarejestrowanym lokalu handlowym; drugim – że pracownia nie może się posługiwać pomocą płatnych pracowników, lecz musi być obsługiwana przez jedną osobę, rodzinę lub bezinteresownych przyjaciół; trzecim – że druki muszą być wykonywane na prasach ręcznych, a nie na automatycznych maszynach pospiesznych; następnie – że nakłady muszą być ograniczone (od jednego do kilkuset egzemplarzy), a wszelkie prace ilustracyjne winny być tłoczone z oryginalnych klocków ręcznie przez artystę ciętych, natomiast klisze mechaniczne stosowane tylko w wypadkach, gdy są nie do zastąpienia. Przytoczone warunki zmierzają wyraźnie do ograniczenia wszelkich zapędów produkcyjnych na rzecz pracy twórczej w zakresie typografii i estetyki druku, i jednocześnie utrudniają podszywanie się drukarń komercyjnych pod tę działalność.

Na zakończenie tych wyjaśnień warto przytoczyć charakterystykę trzech typowych pracowni współczesnych.

„Miłościwie nam panujący król polski Władysław” któryś tam, Potocki of Montalk, prowadzi we Francji pracownię pod nazwą *Mélissa Press*, może niezbyt dbała pod względem typograficznym, ale równocześnie wywołującą znaczne zainteresowanie w świecie literacko-kolektorskim doбором tekstów, zresztą przeważnie własnego pióra. Są to teksty wysoce ekscentryczne, ale wśród nich nie brak podobno także bardzo dobrej poezji i tłumaczeń szeregu języków, m.in. także z polskiego. Jest to typowy przykład pracowni powstałej wyłącznie z pobudek literackich.

Natomiast w Weronie działa od około trzydziestu lat słynna *Officina Bodoni* Mardersteiga, który aktem rządu włoskiego odziedziczył tę pracownię w spadku po wielkim typografie włoskim Bodonim wraz z różnymi przywilejami wyłączności. Współpracuje on z wielkimi instytucjami artystycznymi i naukowymi, wydając wspaniałe dzieła literatury w przepięknej szacie typograficznej. Ceny jego wydawnictw sięgają do kilkuset funtów za egzemplarz i są bardzo poszukiwane na rynku międzynarodowym. Chyba nie ma dzisiaj na świecie wydawnictw tego rodzaju, które by dorównały drukom tej niedużej ręcznej pracowni werońskiej, również dbałej o dobór tekstów, jak i ich oprawę typograficzną. Jest to typowa pracownia wydawniczo-typograficzna, oczywiście w sensie ściśle bibliofilskim.

Jeszcze innym rodzajem pracowni drukarskiej jest *Oficina Stanisława Gliwy*. Gliwa jest przede wszystkim grafikiem i typografem, co mu daje tę rzadką przewagę nad innymi, że do własnych projektów typograficznych może stosować swoje prace graficzne, a następnie całość własnoręcznie realizować. Jego działalność będzie więc w pierwszym rzędzie natury wizualnej, tj. grafika i typografia. Ale należy dodać, że aczkolwiek są to jego główne zainteresowania, to jednak w pracy nad książką stara on się je zharmonizować i nawet podporządkować potrzebom tekstu. *Oficina Gliwy* jest więc typowym warsztatem wydawniczym, nacechowanym specjalną dbałością o grafikę i typografię książki.

Oczywiście obok wymienionych tu trzech różnych rodzajów istnieje mnóstwo wszelakich odcieni, aż do takich, których działalność ogranicza się do druku błahych karteluszków i jednej karty świątecznej w roku.

Zapoznawszy się ogólnie z działalnością ruchu *private presses*, rozejrzyjmy się z kolei po ostatniej wystawie prac czterech jego przedstawicieli. Już na pierwszy rzut oka dało się zauważyć, że organizatorzy zaprosili do wzięcia udziału w tej wystawie czterech zupełnie różnych od siebie artystów drukarzy.

Jim Hill Press reprezentuje typową pracownię o charakterze rozrywkowo-praktycznym: drobne druczki akcydensowe, bardzo starannie wykonane, nieraz pomysłowe, dowcipne i oryginalne, ale w sumie niezbyt daleko wybiegające poza ramy tego rodzaju drukarstwa dobrej firmy komercyjnej.

Taurus Press of Willow Dene Paula Piecha, który jest Amerykaninem stale zamieszkałym w Anglii, prawdopodobnie polskiego lub ukraińskiego pochodzenia, reprezentuje pracownię o nastawieniu nieomal wyłącznie graficznym. Bardzo wrażliwy odbiorca upatrzonych tekstów, które ilustruje z pasją, pomysłowością i z dużym talentem, wypowiada się głównie w linorycie, co mu pozwala na realizację tych ilustracji w połączeniu z tekstem, dla którego one powstały. Niestety, ta realizacja w druku przedstawia się u niego gorzej. Wyraźne jest słabe opanowanie techniki drukarskiej, z której korzysta tylko jako z dostępnego mu środka dla przekazania swoich znakomych pomysłów ilustracyjnych.

Inaczej przedstawia się dorobek „Glad Hand Press” Amerykanina Roberta Jonesa, który jest dyrektorem artystycznym dużego koncernu amerykańskiego. Jego działalność poświęcona jest całkowicie typografii eksperymentalnej. Jest to nieomal „sztuka dla sztuki”. Doskonały grafik, doświadczony typograf i precyzyjny technik drukarski, eksperymentuje zestawieniami bardzo starych czcionek z najnowocześniejszymi rysunkami i na odwrót, stosuje skomplikowane sposoby reprodukcji barwnych ilustracji, redaguje nieraz dość frywolne teksty do niemniej frywolnych grafik, tłoczy na przepięknych papierach, na jakie tylko zamożny Amerykanin może sobie pozwolić, i nieustannie szuka nowych rozwiązań typograficznych, nie zrażając się niepowodzeniami. Jest to dla niego kuchnia doświadczalna, której wyniki stosuje później w swojej pracy zawodowej i na dużą skalę. Jest to typowa pracownia doświadczalna wytrawnego grafika i typografa, którego zainteresowania nie wykraczają jednak poza obręb rozwiązań typograficznych jednego arkusza papieru. Jego eksponaty mogą budzić znaczne zainteresowanie wtajemniczonych.

Wprost przeciwnie przedstawiają się prace Oficyny Stanisława Gliwy, który jest jednym wśród nich, mającym w swym dorobku pokaźną kolekcję wydawnictw książkowych, głównie w języku polskim, z kilkoma pozycjami w językach angielskim i francuskim. Są tam teki rysunków i linorytów, tomy i tomiki poezji i prozy, małe obcojęzyczne magazyny literacko-artystyczne, psychodeliczna książeczka dla dzieci, a nawet oryginalny klocek linorytniczy jako dodatkowa ciekawostka. Są też różne oprawy, od skromnych kartonowych, poprzez płócienne ze złoceniami, aż do bogatych opraw skórzanych i pergaminowych, w jakie oprawione są egzemplarze specjalne, tłoczone na kosztownych papierach czerpanych ręcznie; wszystkie oprawy skórzane i pergaminowe w wykonaniu polskiego zakładu introligatorskiego Exlibris prowadzone przez Cieszkowskiego i Mandziarę. Oprócz tego na stojakach rozwieszono oddzielne druki i druczki, jak linorytnicze wyklejki do książek i ilustracje, druki ulotne, wywieszki z zapowiedziami nowych książek, karty świąteczne tłoczone na ręcznych papierach i jedwabiu itp.

Jest to stoisko niewątpliwie najpoważniejsze, zwracające uwagę zarówno różnorodnością prac, jak ich wykonaniem i ilością. Gliwa spotyka się często z pewnym niedowierzaniem wśród zwiedzających, czy aby wszystkie te prace wykonane są na prasach ręcznych, czy jego linoryty są naprawdę linorytami (dlatego oryginalny klo-

cek na wystawie) i czy w ogóle wykonanie tych wszystkich prac jest możliwe w warunkach małej pracowni domowej. Choćby przytoczyć jego teki graficzne i niektóre okładki, których wymiary dwukrotnie przekraczają format prasy, na której były wykonane. Jest to jednak tylko kwestia pomysłowości i znacznego nakładu pracy, co zresztą nietrudno udowodnić.

W przeciwieństwie do Jonesa Gliwa nie ogranicza się do rozwiązań typograficznych prostokąta czy kwadratu jednego arkusza, ale komponuje książki, obejmujące od dwudziestu czterech do dwustu pięćdziesięciu stron, co jest oczywiście zagadnieniem daleko bardziej skomplikowanym. Poza tym Gliwa nie zabawia się w nieobowiązujące i niczym nieskrępowane eksperymenty, lecz wykonuje skończone prace o realnym przeznaczeniu dla odbiorców jego prac. Jeśli eksperymentuje i eksperyment się udaje, to jest on zastosowany praktycznie w konkretnej pracy drukarskiej.

Gliwa, jak i jego partnerzy na wystawie, jest zawodowym grafikiem, ale z większym niż tamci doświadczeniem drukarskim. Mimo że jak dotychczas drukował przeważnie w języku polskim, jego druki zdobyły sobie znaczne uznanie wśród obcych bibliofilów, a za uznaniem przyszły obcojęzyczne zamówienia, którym podołać nie jest w stanie. Bo książka bibliofilska jest pracą żmudną i pochłaniającą dużo czasu. Może to być książka bogato ilustrowana, dekorowana, kolorowa i tłoczona na trudnych, zwilżanych przed drukiem papierach, albo też pozornie niezmiernie prosta, złożona z kartek dobrego papieru z wytlakiem czarnego odbicia czcionki i okładki. W takiej książce cała rzecz polega na tym, jaka czcionka, jak złożona, jak ustawiona odbitka i na jakim papierze.

Dla typografa, jak Gliwa, jeden punkt drukarski (około 1/72 cala) oznacza tyle, co metr dla architekta i jeśli trzeba, to iks razy zdejmie on ciężką formę z prasy i dotąd będzie wymieniał czcionki, przesuwał słowa i linijki, aż jego zdaniem znajdą się we właściwym miejscu i w odbiciu dadzą poprawny typograficznie obraz stronicy. Do pewnego stopnia można by to porównać do elewacji budynku włoskiego renesansu. Gładka ściana, kilka czy kilkanaście otworów okiennych obramowanych gzymsem i okapem, i jeden mocniejszy akcent bramy wejściowej. I czymże nas to tak urzeka od wieków? Właśnie rozmieszczeniem tych otworów w gładkiej ścianie, ich proporcjami i stosunkiem do całej powierzchni, i wreszcie tym drobnym, a tak szlachetnym motywem dekoracyjnym w gzymsie okna i bramy wejściowej.

Ten sam geniusz konstrukcyjny Rzymu dał naszej cywilizacji niczym równym dotąd niezastąpione kształty liter naszego alfabetu. Niezliczoną liczbę kształtów tego alfabetu później opracowano, a jednak nikomu nie udało się przekroczyć tamtej formy doskonałości, tak jak po dzień dzisiejszy czcionki jednego z pierwszych drukarzy włoskich Aldo Manutiusa i innych dominują w najpiękniejszych wydawnictwach, tak ze względu na ich walory estetyczne, jak i z racji higieny oka.

Teoretycznie typograf ma do wyboru kilka tysięcy krojów czcionek, pomnożone jeszcze przez kilkanaście wymiarów i odmian w postaci kursywy, czcionki grubej, wąskiej itp. Praktycznie wybór ten redukuje się do kilku lub kilkunastu krojów. W projektowaniu książki zapada decyzja wyboru już tylko jednego kroju, z ewentualnym wariantem na stronę tytułową. Elementami działania typografa pozostają już tylko wymiary czcionki i ewentualnie niektóre jej odmiany. Możliwości więc bardzo ograniczone, ale tu przychodzą w sukurs takie elementy, jak spacjowanie słów i linijek, jak wymiary papieru, kolumny drukarskie i ich wzajemny stosunek, jak ustawianie paginacji „żywej” czy cyfrowej, jak inicjały, przerywniki, strona tytułowa, spis rzeczy i ilustracji, indeksy, kolofon, dedykacja itp.

Równie ważnym elementem jest dobór papieru do wybranej czcionki, której odbicie może się bardzo znacznie różnić w zależności od powierzchni i gatunku papieru.

Naturalnie w książkach ilustrowanych dochodzą tak zasadnicze elementy, jak ryciny, dekoracje i kolor. Wreszcie sama forma manuskryptu, szczególnie poezji, jest w każdym wypadku różna, co dla typografa stwarza pewne możliwości.

Gospodarka tymi wszystkimi elementami to jest właśnie typografia. Złożyć tekst czcionką i odbić go na papierze potrafi w zasadzie każdy piśmienny człowiek już po kilku dniach nauki. Zaprojektować i wykonać książkę czy druk typograficznie poprawny jest rzeczą bardzo trudną, a do stworzenia pięknodruku niezbędne są, obok znacznego zasobu wiadomości i doświadczenia, także zamiłowanie i talent. Gliwa, będąc jednocześnie grafikiem i drukarzem, ma do tego wszystkie warunki.

Kilka lat temu odbyła się w Londynie jedyna w swoim rodzaju wystawa pod nazwą „Printing and the Mind of Man”. Znalazły się tam, pościągane z całego świata, z muzeów i wielkich zbiorów państwowych i królewskich, najrzadsze książki-unikaty, najbielsze z białych kruków, wspaniałe stare księgi i książki pozornie skromne, a których treść wywarła kolosalny wpływ na rozwój cywilizacji ludzkości, jak i książki o nieznaczonej treści, ale odziane we wspaniałą szatę typograficzną. Szło tam o pokazanie roli drukarstwa w postępie i rozwoju cywilizacji ludzkości, szło o pokazanie ksiąg dobrych i złych, ksiąg na pozór skromnych i arcybogaty, zależnie od wszelkich okoliczności, w jakich one powstawały. Celem wystawy było także zilustrowanie, w jaki sposób drukarstwo rozpowszechniało i przekazywało potomności jeden z największych skarbów ludzkiego rodzaju — twórczej myśli ludzkiej.

Polski wkład w tej dziedzinie reprezentowała jedna księga Alexandra Guagninusa pt. *Sarmatiae europeae descriptio*, z krakowskiej oficyny Mateusza Wierzbity z 1578 roku... Naszych sąsiadów, Czechów i Węgrów, reprezentowały piękne wydawnictwa ich oficyn współczesnych, wystawione w gablotach w najbardziej eksponowanym punkcie. Nasz Samuel Tyszkiewicz był jednym z najznakomitszych majstrów bibliofilskiego drukarstwa ręcznego naszych czasów i bodajże jednym z ostatnich tej miary. Niektóre z jego ksiąg znacznie przewyższały typograficzną urodą piękne księgi, wystawione w gablocie Węgrów i Czechów, a jednak na wystawie się nie znalazły. Niestety nie potrafiliśmy zadbać o to, aby więcej było wiadomo o pracach jego oficyny w cywilizowanym świecie.

Dlatego należy z naciskiem podkreślić, że choć w skromnej skali i na własną rękę, Gliwa dobrze reprezentuje polską typografię współczesną wśród obcych. I nie tylko ją reprezentuje, ale także eksportuje. Drukowany przez niego dwudziestoczytelnostronicowy tomik poezji z jego linorytami dla wydawcy angielskiego, a wydany tylko w stu pięćdziesięciu egzemplarzach, został „na pniu” rozprzedany po cenie dziesięciu gwinei za egzemplarz. Wydawnictwa oficyny Gliwy są już dziś dobrze reprezentowane na półkach wielu obcych kolektorów i specjalnych zbiorów bibliofilskich wielkich obcych bibliotek.

Udział Oficyny Stanisława Gliwy na tle innych prac ostatniej wystawy przedstawiał się nie tylko korzystnie, ale i rewelacyjnie.

„Tydzień Polski”, 30.11.1968

DZIESIĘCIOLECIE GALERII GRABOWSKIEGO – POTRÓJNE WYDARZENIE

Dwóch artystów z prawdziwego zdarzenia: znakomity tkacz i grafik w jednej osobie oraz wybitny malarz, Tadeusz Beutlich i Stanisław Frenkiel – obaj manifestują swoimi świetnymi wystawami dziesięciolecie jubileusz istnienia polskiej galerii Grabowskiego w Londynie¹⁰⁴.

Każdy poważny miłośnik sztuki po pierwszym rzucie oka na ten pokaz musi stwierdzić, że dzieje się tu coś wysoce godnego i, niestety, rzadko spotykanego nawet w poważnych galeriach sztuki w świecie dzisiejszym: autentyczni twórcy, autentyczni talentem i przygotowaniem, mówią do nas językiem wizji, która właśnie się tworzy i nie jest ani powtarzaniem tego, co dawniej powiedziano, ani sileniem się na zaskakujące a puste dziwactwa.

Tadeusz Beutlich jako tkacz i grafik ma już pozycję międzynarodową. W ciągu ostatnich lat dziesięciu nie tylko wystawiał w czołowych galeriach Anglii w wielu krajach kontynentu europejskiego i w Ameryce, ale ma tam swoje dzieła w licznych muzeach (wśród nich Victoria & Albert Museum w Londynie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Museum of Fine Arts w Bostonie, Carnegie Museum of Modern Art w Pittsburgu, w Muzeum Narodowym w Sztokholmie).

Te zewnętrzne sukcesy, nie zawsze dowodzące w dzisiejszej epoce wysokiej klasy artysty, są w wypadku Beutlicha najbardziej zasłużone. W tkactwie, podobnie jak i dziedzinie barwnego drzeworytu należy on niewątpliwie do czołowych artystów współczesnych, a często jest pionierem zupełnie nowych metod w użyciu tworzywa i odkrywczym koncepcji wizyjnych.

Tkaniny Beutlicha przekraczają zakres świetnych realizacji sztuki dekoracyjnej; są one przedmiotami wzbudzającymi przeżycia, jakie może dać na przykład obraz ekspresyjny, i tytuły, które artysta daje swoim tkackim kreacjom („Jesienny Księżyc”, „Rzeka”, „Wenus”, „Słońce”), znajdują siłę ewokacyjną, potwierdzającą dla widza, który dzieło kontempluje. Nie należy rozumieć, że w swoich tkaninach Beutlich „odtworza” lub nawet interpretuje na przykład „słońce”; sztuka jego jest najdalsza nie tylko od impresjonizmu, ale nawet jego ech. Zgodnie z tendencjami naszej epoki, Beutlich stwarza przedmiot „sam w sobie” niezależny, lub prawie niezależny od podmiotów zewnętrznych. Ale ten przedmiot sam przez się, niejako przypomnienie czegoś, jest rzeczą nie tylko piękną, ale wzbudzającą grę wyobraźni i skojarzenia uczu-

¹⁰⁴ 3 grudnia 1968–31 stycznia 1969, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Dwie równoczesne wystawy w 10-lecie Galerii Grabowskiego: wystawa malarstwa Stanisława Frenkiela oraz ekspozycja tkanin Tadeusza (Tadka) Beutlicha. Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Jego [Frenkiela] obrazy drapieżne i groteskowe przypominają często Bacona. Są to grupy lub pojedyncze postacie właściwie realistyczne, a jednak dręczące swoimi niedomowieniami, wieloznaczne i tragiczne w gestach, o formach ostrych, a jednak niezupełnie sprezygowanych, które wywołują jakiś niepokój na skraju naszej podświadomości jak żebracy stojący na brzegu chodnika i dopraszający się naszej uwagi. Kolor tych obrazów jest twardy, czasem stosowany lokalnie. Ale zwykle postacie zlewają się razem w ogólnej białości i dominują jedynie swoją formą, która jest zawsze wyszukana i jak gdyby sturturowana dla celów spotęgowania wyrazu. Frenkiel miał już kilka wystaw w Londynie, ale ta obecna jest niewątpliwie najlepsza”, – zob.: *New work by Tadek Beutlich and Stanisław Frenkiel* [folder]. [London 1968], [1] p.; (k.), *Wernisaz w Galerii Grabowskiego*, DPDŻ, 12.12.1968 s. 3 – tam foto z wernisazu; M. Żuławski, *Van Gogh, The Kooning, Stanisław Frenkiel, Jean Tinguely, Zbigniew Makowski*, mps, b.r., k. 4–5, AE, Kolekcja M. Żuławski.

ciowe. Elementom tworzywa tkackiego, włóknom i pasmom, wola artysty narzuca treści, które są ponad-dekoracyjne.

Już poprzednia wystawa Stanisława Frenkla w tej samej galerii była wyrazem dojrzałości artysty, jak o tym pisałem swego czasu w „Wiadomościach”. Obecny pokaz stwierdza jeszcze potężniejszy rozwój jego stylu i rozszerzenie koncepcji malarzkich w formie i tematach.

„Sagą czasów pogardy” nazwał niedawno Kielanowski pewne tendencje inscenizacyjne w nowoczesnym teatrze. Sagą czasów sceptycyzmu, a może czasów przewartościowania wartości nazwałbym wizję Frenkla. Bo nie jest to wizja, która nowe pomysły czysto malarskie, formalne, a więc gamy barwne, sposób kładzenia farby, płaszczyznowość czy rozprawę z przestrzenią i jej nową interpretację bierze za punkt wyjściowy i główne zadanie. Wszystkie te elementy grają swoją rolę w malarstwie Frenkla i nawet znajdują tu swój oryginalny wyraz.

Ale Frenkiel, malarz i artysta, nie uważa formy wypowiedzi za jedyną jej treść. Jak wszyscy wybitni twórcy w malarstwie byłych epok, Frenkiel stwarzając własną formę malarską, mówi o swoim stosunku do świata zewnętrznego w szerszym zakresie. Jest to wypowiedź członka i syna pokolenia, które ma więcej powodów niż Nietzsche miał sto lat temu, aby „przewartościowywać wartości”. Gdy pisząc ten artykuł, patrzyłem z kilkumetrowego oddalenia na tryptyk „Pokusa”, i treść obrazu mówiła do mnie formami i sugestiami, które stawały się oczywiste dopiero po dużym wysiłku — wiedziałem, że mówi do mnie artysta pokolenia, które już znieść nie może zleżałych form ekspresji i żąda języka godnego gehenny niedawnej przeszłości, godnego dramatu dni dzisiejszych i tajemnicy jutra. Ten język aktualny na dziś, jest w malarstwie Frenkla.

A poza tym jest tu ogromna kultura, oparta na rzetelnych studiach sztuki przeszłości, jest wrażliwość malarska na kolor — nie zawsze „przyjemny”, ale zawsze jędrny i oparty na świadomych kontrastach, jest dyscyplina operowania wielkimi masami i własna energiczna, konsekwentna faktura (termin fachowy dla położenia i powierzchni farby). A „przyjemny”, „miękki” kolor potrafi też Frenkiel mieć, gdy chce; dowód — „Trzech ludzi w gondoli”.

Byłem tego rozgoryczony, rozmyślając o parafiańszczyźnie i grajdołku emigracyjnym, zaiste w wielu miejscach, wielu drukach, wielu słowach i postaciach. Taki pokaz, jak ten obecny u Grabowskiego, gdzie polscy artyści i poziom urządzenia galerii mogą być przykładem potencjału i nowoczesności w najlepszym tego słowa znaczeniu — pokrzyknął mi. Dziękuję wam, Tadeuszu, Stachu i panu, panie magistrze Grabowski!

„Tydzień Polski” 1968 nr 50

MALARSTWO HALIMY NAŁĘCZ

Cechami spotykanymi najrzadziej w sztuce dzisiejszej w ogólności, a malarstwie w szczególności, są radość, pogoda, optymizm. Ostatnie wystawy indywidualne Halimy Nałęcz, poprzednia w Ewan Phillips Gallery w listopadzie 1967 i obecna w Drian Gallery (grudzień 1968) — to wyrażone kolorem radość, pogoda, optymizm¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Styczeń 1969, Drian Galleries, Londyn. Wystawa malarstwa Halimy Nałęcz, dyrektorki

Jeszcze pięć lat temu wydawało się, że Halimie Nałęcz grozi manieryzm, ten rak toczący plastyków dzisiejszych; ofiarami jego stają się nie tylko artyści średniej miary, nie tylko tacy, jak np. Allan Reynolds, który wystartował świetnie piętnaście lat temu, a dziś podległ nagminnej klęsce bezinwencyjnych dziwactw, ale i tytani, jak Henry Moore w rzeźbie.

Zapowiedź tego, czym Halima Nałęcz stała się teraz, już można było odczytać na jej wystawie dyplomowej w Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w roku 1953. Następne lat dziesięć były okresem ogromnej erupcji energii. Malarka stworzyła w tym czasie, nie rozporządzając żadnymi środkami (bo to, co miała, mogłoby zaledwie wystarczyć na skromne życie) galerię Drian, która dziś ma pozycję międzynarodową. Równocześnie, w rechwachu, w troskach organizacyjnych i finansowych, o których ogromie nie można mieć wyobrażenia bez dotknięcia się tego – Halima Nałęcz potrafiła urzeczywistniać się w przerwach między niezliczonymi zajęciami, w wyczerpaniu nerwowym, w nawale trosk, znajdując chwile ciszy chyba w nocy, malując przy sztucznym świetle; dla kolorysty którym jest – rzecz wprost straszna. I wyglądało, nawet dla mnie, który znam Halimę tak dobrze, że ta bezprzykładna rozrzutność energii da może w wyniku wzmożenie rynku artystycznego i zjawisko bardziej godne: wzmożenie szans startu dla wielu artystów, szczególnie Polaków, że da ono może nawet samej artystce pozycję materialną właśnie na tym rynku – ale najmniej prawdopodobne musiało się wydawać, że w takich warunkach Halima Nałęcz wyrobi się na dojrzałą indywidualność twórczą. Jest nią dzisiaj. To tryumf nie tylko talentu, ale i potęgi woli, rzadkiej zdolności pracy, niezmożonych sił fizycznych i psychicznych. Dziecko ziem północno-wschodnich Rzeczypospolitej, z domu Krzywicz-Nowohońska, Halima Nałęcz jest przykładem nierzadkich struktur psychicznych o takiej bujności i inwencji, które się tam rodzą.

W okresie już słabnącej fali abstrakcji formalistyczno-ekspresyjnej Halima Nałęcz nazywa swój obecny okres wypowiedzi malarskiej zręcznie dobranym terminem *rediscovery of nature*, po polsku chyba: „powtórne odnalezienie natury”. Elementami tematycznymi jej obrazów są przede wszystkim kwiaty i drzewa; niejako kontrastami botaniczności tej wizji są bajkowe zwierzątka. Podświadomość malarki zapładniają

galerii. Malarka pokazała 50 nowych obrazów o tematyce stylizowanej, wziętej z natury (kwiaty, ptaki itp.). Z recenzji Marka Żuławskiego dla BBC: „Jej obrazy były dawniej abstrakcyjne i raczej akademickie. Ale obecnie porzuciła surową dyscyplinę i jej obrazy stały się o wiele bardziej interesujące i osobiste. Wystawa nosi tytuł ‘Rediscovery of Nature’, czyli ‘odkrycie, względnie powrót do natury’. Jakaż jest ta natura odkryta na nowo przez Halimę Nałęcz? Na ścianach wiszą wielkie płótna, wypełnione przeważnie gęsto gmatwaną bardzo kolorowych kwiatów i zarośli, wśród których nierzadko widzimy jakieś naiwnie narysowane zwierzątka i ptaszki. Halima Nałęcz trzymała się dawniej awangardy w sposób nieco naśladowniczy i sztuczny. Teraz nagle, jak gdyby łuski opadły jej z oczu i zobaczyła, że natura może być nadal źródłem niewyczerpanych możliwości formalnych i tematem malarskim. I dlatego są te wszystkie obrazy malowane jak gdyby w zachwycie. Wszystkie są bardzo urodziwe w kolorze – jakieś wiosenne. Faktura tych obrazów jest gęsta i namacalna. Ta cecha zmysłowości nadaje obrazom Halimy Nałęcz coś organicznego i niezamkniętego w sobie. Są to rzeczy, które mogą jak gdyby rosnąć, – mogą być coraz bujniejsze i ciekawsze. Droga jest otwarta do prawdziwej oryginalności. Malarstwo Halimy Nałęcz jest w obecnej swej fazie, hedonistyczne. W tłumnym masach kwiatów i ptaków, traktowanych jak pierwszoplanowe fragmenty jakiejś ogromnej całości, wypełniającej płótno od brzegu do brzegu, jest nastrój autentycznej radości życia, tak bardzo rzadko spotykany w dzisiejszej sztuce”, – zob.: *Notatnik kulturalny*, OB 1969 nr 55 (1202), luty, s. 29 ; M. Żuławski, „Keith Vaughan, William Utermohlen, Halima Nałęcz”, mps, b.r., k. 5, AE, Kolekcja M. Żuławski.

wspomnienia przyrody rodzimej Wileńszczyzny, zmieszane z dekoracyjną sztuką Wschodu, głównie perską i hinduską. Artystka przebywała na Bliskim Wschodzie w latach ostatniej wojny, ale może warto przypomnieć, że polska sztuka dekoracyjna warstw szlacheckich wieków ubiegłych była pod dużymi wpływami Wschodu (ubiory, pasy słuckie, ceramika). Artysta polski ma więc często, niejako w dziedzictwie krwi swej wizji, domieszki wschodnie.

Malarstwo Halimy Nałęcz ma niewątpliwie charakter dekoracyjny, podobnie jak to jest u artysty skądinąd zupełnie do niej niepodobnego – Dufy’ego. Dlatego to nazwisko tutaj wymieniam, bo u Dufy’ego, jak i u Halimy Nałęcz do siły dekoracyjnej dołączają się inne czynniki, czysto malarskie. Obrazy jej mają wysoki, powieźdźiałbym – jarzący się ton. Piszę ten artykuł na jej wystawie. Jest szary, ciężką mgłą londyńską spowity dzień za oknami. A wydaje mi się, że jestem na zalanym słońcem południa jakimś rynku wschodnim, gdzie orgia kolorowa pobudza wyobraźnię malarza. Są u Halimy Nałęcz obrazy zbudowane na ostrym przeciwstawieniu tonów najgorętszych z najzimniejszymi, niby cynobru w słońcu ze skrzemieniem oświetlonych odcieni pruskiego błękitu na piórach pawia (np. „Free and Happy”). Ale są obrazy o jednolitej tonacji, gorącej lub zimnej (przykładem pierwszych jest np. „Sunday Morning”, drugich – świetna w harmonii niebieskiej kompozycja „Sea Landscape”). Zdarzają się też obrazy o wytwornych różowo-szarawo-srebrzystych tonacjach, jak „First Snow”. Chyba najdobitniejszym przykładem siły kontrastu, na jaki zdobyć się może talent malarski, są dwie jej wielkie kompozycje „The Cry of Angry Night” i „The Dew of Life”. Pierwsza w zielonawo-niebieskawej tonacji, subtelnie przełamanej odcieniami fioletów na cmentarnym motywie drzewa, druga w purpurach, gorących fioletach i oranżach, przeciwstawionych tłu z wyrafinowaniem łamanych ultramaryn.

We wszystkich tych pracach uderza zdecydowana konkretność poszczególnych elementów i form: nie ma żadnej mglistości, żadnej dwuznaczności. Właśnie coś zupełnie przeciwstawnego pracom malarki sprzed sześciu lat. Dziś zamyka ona każdą formę, nie stwarzając nigdy „twardego” efektu, bo kontur nie jest u niej linią jak u manierystów secesyjnych z *fin de siècle*, ale zdecydowanym spotkaniem dwóch różnych mas barwnych, które właśnie tą różnością determinują „kontur”. Ponieważ artystka ma instynkt, a dziś już i wiedzę jednolitości nasycenia składowych mas barwnych obrazu – ten ostatni leży zawsze u niej na płaszczyźnie. Jest to jedno z podstawowych praw malarstwa, których nie można burzyć pod grozą fałszu: dziś w chaosie i kwestionowaniu wszystkiego, razem ze zdrowym sensem, i to zaprzepaszczo, lub chce się zaprzepaścić.

Jeżeli chodzi o techniczną budowę obrazu, o fakturę, tj. sposób położenia farby i jej powierzchnię, nie waham się nazwać obecnych dokonań Halimy Nałęcz – mistrzostwem. Jej oleje są spojone z podkładem w sposób organiczny i nigdy schematycznie jednostajny. Czasem powierzchnia szkli się przezroczyście jak w laserunkach starych majstrów, czasem cieszy kontrastem szorstkości, która nigdy nie jest odizolowana w obrazie i znajduje zawsze swe echo na dalszych jego peryferiach, aby i w tym względzie budować jednolity styl. Bo i wizyjnie, i technicznie Halima Nałęcz osiągnęła swój własny styl. A styl – cel i treść każdej sztuki – jest dziś, w odróżnieniu od manieri, czymś rzadkim.

„Wiadomości” 1969 nr 4 (1191)

FENOMEN

*There are more things in heaven and earth, Horatio,
than are dreamt of in your philosophy...*

(Shakespeare)

Ryś Wawro¹⁰⁶ jest synem Polaka, inżyniera ożenionego ze Szkotką. Rodzina mieszka w Edynburgu. Bawiąc w tym mieście cztery lata temu, w gościnie u moich przyjaciół, zostałem zaproszony do domu państwa Wawro i zobaczyłem po raz pierwszy rysunki Rysia, który miał wtedy lat dwanaście. Myślę, że przymiotnik „piorunujące”, użyty dla określenia wrażenia, jakie wywarły na mnie te rysunki, jest najwłaściwszy. Ryś jest chłopcem psychicznie nienormalnym od urodzenia. Właściwie nie mówi, bo półartykułowane słowa, które wychodzą z jego ust, są prawie niezrozumiałe: do dziś nie potrafi przeczytać ani napisać żadnego słowa. Wzrok ma tak słaby, że zdaje się widzieć przedmioty, i to z trudnością, z odległości tylko kilku centymetrów. Widziałem, jak przygląda się obrazom telewizyjnym (co jest jego pasją), przybliżając twarz do ekranu telewizyjnego na odległość nie większą niż trzy- cztery centymetry. Gdy rysuje, wydaje się, że dotyka nosem papieru.

Setki rysunków i półrysunków, półmalowideł (a czasem nawet malowideł), które wychodzą spod jego ręki od szóstego roku życia, są fenomenem nieprawdopodobnym. „Nieprawdopodobnym” przede wszystkim dla tych spośród ludzi naszej epoki”, którzy uważają za dogmat niewzruszalny, że nikt nie może obrazować form ze świata widzialnego bez własnych doświadczeń wzrokowych. Otóż Ryś Wawro nie miał i nie mógł mieć tych doświadczeń, a jeśli je miał, mimo stanu swego wzroku – to były one tak nikłe w porównaniu z odbiorem i rejestracją normalnej struktury ludzkiej, że robi tu wrażenie cudu doskonałość właśnie rejestracji pamięciowej form świata zewnętrznego, a jeszcze większego cudu – syntetyzowanie rysunkowe tych form.

Załączam tu reprodukcje trzech rysunków z ośmiu, które powstały w mojej obecności w czasie nie dłuższym niż czterdzieści pięć minut. Oprócz mnie świadkiem tego zdarzenia było sześć osób; Ryś położył się na podłodze, nad kartkami papieru, i z twarzą prawie przylegającą do nich, kredką trzymaną normalnie w prawej ręce, stworzył te rysunki błyskawicznymi pociągnięciami, bez najmniejszego wahania i bez żadnych poprawek.

Proces realizacyjny był nie mniej zdumiewający od jego wyniku.

Widziałem ogromną ilość rysunków ludzi o zaburzeniach psychicznych, zarówno dzieci w różnym wieku, jak i dorosłych.

Rysunki ich, często o zdumiewającej inwencji, bogactwie i niesamowitości form, należą prawie zawsze to tzw. wizji ekspresyjno-abstrakcyjnej. Precyzyjny a upraszczająco-syntetyzujący realizm tutaj nigdy nie występuje. Spotkałem tę cechę w tak nadzwyczajnym nasileniu pierwszy raz, w tu opisywanym wypadku.

Proszę spojrzeć na dwa psy pożerające zawartość kotła. Patrzącemu wydaje się że słyszy chłeptanie psich języków. Kształt lewego psa jest oddany skrótową masą, rzekłbyś bryłą, z taką ekspresją realności ruchu, że może takiej syntezy i prostoty pozazdrościć mistrz. We wszystkich rysunkach żaden typ psa nie powtarza się;

¹⁰⁶ Ryś (Ryszard) Wawro (1952–2006). Zob. też: *Cud nad Tamizą. 25 lat Polskiego Ośrodka Społeczno-Politycznego w Wielkiej Brytanii*. Londyn 1989, s. 156.

kompetentny widz zauważy także, że żadna krzywizna tutaj nie jest powtórzeniem innej, a więc – w tym wirtuozostwie nie ma żadnej manieri. W sforze psów nie tylko każde ze zwierząt ma zdecydowany, odrębny charakter – ale tworzą znakomite kompozycje mas, gdzie rytm, prawda ruchu i ich niepowtarzalne bogactwo, jak w naturze, biją się ze sobą o lepsze. Można się uczyć na tych rysunkach zdawałoby się upośledzonego, niedorozwiniętego chłopca – co to jest mistrzostwo kompozycji. Ale tę samą cechę widziałem w setkach rysunków Rysia. Potrafi on narysować rój much, gdzie każda, w trzykrotnym powiększeniu w stosunku do natury, będąc świetną charakterystyką swego rodzaju, jest elementem znakomitej kompozycji. Ryś odtwarza zbiorowiska ludzkie i zwierzęce, często kolorowane tłustymi kredkami lub pastelami (wyjątkowo malowane akwarelą lub nawet farbami olejnymi), a zawsze uderzające niezwykłym opanowaniem kompozycji masy i niespodziewaną charakterystyką indywidualności. Jego wizje kranów portowych, okrętów, samochodów, maszyn, sprzętów domowych, np. odbiorników radiowych, stwierdzają nie tylko nadzwyczajną pomysłowość transpozycyjną w przekształceniu przedmiotu na własny idiom wizualny, ale i niezwykłą siłę realistycznej obserwacji, zdawałoby się całkowicie niemożliwej i z powodu nikłości jego wzroku i braku sił umysłowych dla stwierdzenia porządku logicznego przedmiotów, tak bardzo skomplikowanego w maszynach, które Ryś odtwarza, jakby był mechanikiem, a równocześnie ich piewą poetyckim. Jego sceny sportowe, np. zawody narciarskie, figury ludzkie i całe ich grupy, są wtopione w pejzaż – wszystko z pasją nieomylnego obserwatora i plastyka, zamykającego swoją kompozycję w formę jednoznaczną stylowo!

Po czterech prawie latach niewidzenia spotkałem znowu Rysia w domu jego rodziców w Edynburgu. Stan jego psychiczny nie uległ, jak mi się zdaje, żadnym zmianom. W fizycznym wyglądzie zmienił się tak, jak normalnie zmienia się chłopak w okresie między dwunastym a szesnastym rokiem życia. Pasja rysunkowo-malarska pozostała taka sama. Ryś odczuwa wyraźnie czyjeś zainteresowanie jego pracami. Zdobyłem jego sympatię i potrafił wyrazić swemu ojcu, że chce mi dać w prezencie swoją pracę, specjalnie dla mnie zrobioną. W ciągu godziny (nie byłem przy tym, wiem od ojca) narysował kredkami kolorowymi, w darze dla mnie, „mecze piłkarski”. Nie daję tu reprodukcji tej fantastycznej w swej świetności pracy, bo walory jej są ściśle związane z kolorem, niedającym się odtworzyć na bezbarwnej ilustracji. Trudno uwierzyć, że potrafi on tutaj pokazać plamy przez kolor, jak nie powstydziliby się tego wyrafinowany artysta, że operuje on kontrastami w zupełnej harmonii całości, a charakteryzuje opisywane zjawisko – chciałoby się powiedzieć – bez reszty. Ten przykład podaję tutaj dla podkreślenia że zdolności Rysia i w kolorze przekraczają miarę przeciętną, a realizacje jego i na tym polu byłyby zadziwiające, gdyby psychicznie był zupełnie normalny.

Czy nie zdarzają się w pracach tego dziwnego chłopca poronienia, np. naśladowania niewolnicze oczywiście widzianych rysunków? Owszem, w ciągu dziesięciu lat rysowania (jak już wspominałem – miał sześć lat, gdy zaczął rysować, a dziś ma lat szesnaście) bywały okresy wyraźnego wpływu „komiksów”, tej plagi wychowawczej w rozwijaniu plastyczno-twórczych zdolności dziecka w krajach anglosaskich. Istnieją cykle rysunków Rysia, gdzie wyraźnie naśladuje on okropne, manieryczne formy „komiksowe”; jest w tym też dowód, że ten chłopak, suwając prawie nosem po papierze, jednak formy tam narysowane odczytuje i czasem im się poddaje w swoim języku rysowniczym. Ale natychmiast, bezpośrednio po takiej uległości wpływom zgubnym artystycznie, następuje cykl rysunków przerabiających te wpływy na zupełnie twórcze, niespodziewane kreacje, a potem płynie strumień prac tak

krystalicznie oryginalnych, tak oczywiście autentycznych inwencyjnie, że nie można mieć najmniejszych wątpliwości co do zupełnej wyjątkowości tej plastycznej mowy; i zagadki, której jest wyrazem.

Przeszło pół wieku temu pokolenie naszych ojców było zafascynowane zagadką tzw. „koni eberfeldzkich”, którą specjalnie się zajmował i rozgłosem swego imienia spopularyzował Maeterlinck. Bodaj w swej *Wielkiej tajemnicy* pisał o tym obszerniej. Fenomen koni „eberfeldzkich” (nazwanych od miasta Eberfeld, gdzie został zanotowany) polegał na takim wytresowaniu kilku koni przez pewnego eksperymentatora, że potrafiły one, przez wystukiwanie kopytem cyfr i liter umieszczonych w odpowiednich kratkowanych diagramach, odpowiadać np. na skomplikowane pytania z arytmetyki, jak błyskawiczne wyciąganie pierwiastków kwadratowych z liczb wielocyfrowych. Koń odpowiadał, wystukując kopytem cyfry, prędzej niż to robił człowiek-rachmistrz, posługując się tablicami!

Fenomen eberfeldzki nabrał rozgłosu światowego niby nasze „talerzyki” kosmiczne. Najkompetentniejsi eksperci badali sprawę i nie potrafili wykryć żadnego oszustwa.

Maeterlinck, specjalnie zainteresowany fenomenem, uznał jego autentyczność i starał się znaleźć teoretyczno-metafizyczne wytłumaczenie, tworząc teorię „subliminalu”, tj. możliwości bezpośredniego dotknięcia do prawdy przenikającej wszecdy dla każdej istoty żyjącej, niekoniecznie przez intelekt. To, co nazywamy u zwierząt instynktem, jest jedną z form, czy przejawem możliwości przenikania prawdy-subliminalu, dotknięcia czy ujęcia prawdy bez konieczności działania tych sił, które w człowieku nazywamy intelektem. *Życie pszczoł* Maeterlincka jest przyczynkiem do tej metafizycznej teorii.

Gdy patrzę na rysunki Rysia Wawro, gdy uświadamiam sobie, jak powstają — a widziałem to przecie; gdy uświadamiam sobie, w jakim stanie i na jakim poziomie jest jego intelekt; gdy stwierdzam w sposób oczywisty że, nie widząc wyraźnie, dotyka on rzeczywistości zewnętrznej z precyzją; że wszystko to czyni w sposób zaprzeczający elementarnym zasadom poznania, które formułuje kartezjanizm¹⁰⁷ — zapytuję siebie, czy filozofia Maeterlincka nie może rzucić światła na tę zagadkę?

„Wiadomości” 1969 nr 7 (1194)

WIZJA, KTÓRA PRZETRWA

Chyba nie było epoki tak przesyconej efemerydami jak dzisiejsza. Efemerydę określa encyklopedia jako „istotę lub zjawisko szybko przemijające”.

Tu mówię o efemerydach w dzisiejszej sztuce, o artystach, którzy chmurami zaćmiewają nasze pole widzenia w danej chwili, a potem nikną bez śladu z naszej pamięci i nigdy nie zajmą żadnego miejsca w świadomości tych, co przyjdą po nas. Podobne artystyczne efemerydy istnieją oczywiście i na naszym podwórku uchodźczym. Ale warto notować inne pozycje, w sztuce twórcze, pozycje wypracowane przez tych, którzy już odeszli od nas, a które są pozycjami nie efemerycznymi, lecz

¹⁰⁷ Kartezjanizmem nazywamy postawę poznawczą, przyjętą powszechnie przez dzisiejszą naukę, a polegającą na wierze, że punktem wyjścia dla badania świata zewnętrznego jest empiryczny eksperyment i wnioski z niego wypływające na podstawie logicznego (dyskursywnego) rozumowania.

trwałymi. Taką właśnie pozycję wypracował w malarstwie wśród nas, w moim najgłębszym przekonaniu, zmarły 7 października 1965 roku Zygmunt Kłoś.

Już kiedyś pisałem na tym miejscu o pewnych faktach w życiu Zygmunta Kłosa¹⁰⁸. Przypominam je. We wczesnej młodości chciał zostać skrzypkiem. Złośliwy wypadek – złamanie kiści lewej ręki – przekreślił te aspiracje. Zygmunt został zawodowym wojskowym. Po kampanii wrześniowej, jak wielu z nas, znalazł się w Anglii.

Był już bliski pięćdziesiątki, gdy odnalazł w sobie drzemiącą zapewne od zarania potrzebę wypowiedzi artystycznej, ale teraz nie w muzyce, lecz w malarstwie. Wstąpił do jakiejś plastycznej wieczorowej szkoły angielskiej, robił konwencjonalne studia – był rozczarowany zarówno swoimi wynikami, jak i atmosferą otoczenia. Szczęśliwy przypadek czy też los, szczęśliwy dla niego, ale przede wszystkim dla nas, skierował go do Studium Malarstwa Sztalugowego USB.

Patrzę w tej chwili na prace Zygmunta na trwającej obecnie jego wystawie w Cassel Gallery, naprzeciw Brompton Oratory w Londynie. Jest ich dwadzieścia. Ilościowo jest to mniej więcej dwudziesta piąta część zaiste wulkanicznej erupcji jego energii twórczej w malarstwie. Wybuch ten dokonał się w ostatnich, niespełna trzech latach życia artysty, w pracy przeważnie nocnej, bo przecież w dzień był on pochłonięty przez pracę biurową. W wyniku powstało ponad pięćset olejów, gwaszy i akwarel. Ten niewiarogodny wysiłek duchowy był dyktowany chyba przecuciem, że czas pozostały na materializację jego treści wewnętrznych jest ograniczony do minimum i można nadążyć tylko zrywem nadludzkim.

Prawie czterdzieści lat trudnię się nauczaniem w sztuce na różnych szczeblach, a pół wieku mija od chwili, gdy miałem możliwość notowania w moim otoczeniu procesów rozwijania się sił twórczych w malarstwie u różnych osób. Otóż nigdy nie widziałem bardziej błyskawicznego rozwoju mocy realizacyjnej, jak w przypadku Zygmunta Kłosa. Jeżeli zważymy, że startował on na torze malarstwa w wieku lat około pięćdziesiąt – fenomen jest jeszcze jaskrawszy.

Po dwóch tygodniach pracy Zygmunta w mojej klasie jasne było dla mnie, że oto widzę rodzącą się wypowiedź wielkiego talentu i zupełnie wyjątkowej inteligencji artystycznej, która odgaduje natychmiast prawa realizacji obrazu, których przyswojenie i stosowanie wymaga wielu lat u ludzi nawet bardzo zdolnych. Koło Zygmunta, powszechnie zresztą szanowanego i lubianego przez kolegów, wytworzył się od razu ściślejszy ośrodek. I złożony nie z epigonów, lecz z jednostek samodzielnie twórczych. Do nich należeli przede wszystkim poważni dziś młodzi artyści: Stefan Stachowicz i Silvio Monti, Włoch przebywający obecnie w Rzymie.

„Wujaszek” i dwóch jego młodych przyjaciół stanowiło grupę zwornikową w naszej szkole w latach 1961–1963; wpływ jej daje się odczuwać do dziś. Jako profesor Zygmunta nauczyłem się od niego bardzo dużo.

Oczy moje biegną po pracach Kłosa na omawianej wystawie. Cóż za bogactwo pomysłów, coś za różnorodność fraz plastycznych, jaka niepowtarzalność koloru każdego typu w tonach na przemian wysokich i niskich, ciepłych i zimnych, a mimo tej różności spiętych jak klamrą jedną osobowością stylową, tak silną, że mowy być nie może, aby ktoś, kto widział kompetentnie kilka obrazów tego malarza, nie rozpoznał go w dawniej niewidzianych innych jego dziełach.

Wiele kreacji to abstrakcje, w których trudno odczytać podniętę ze świata realnego; równie liczne są obrazy o tematach oczywiście zasugerowanych scenami

¹⁰⁸ Eustachy Zygmunt Kłoś (Kłoś) (–1965). Luty 1969, Cassel Gallery, Londyn. Wystawa malarska Zygmunta Kłosa. 23 lutego 1969, Polska YMCA zorganizowała oprowadzanie po wystawie z prelekcją Mariana Bohusza-Szyszko.

z otoczenia: człowiekiem, ludźmi, naturą żywą i martwą. Wszystko w wydźwięku poetycko-malarskim. Niech widz popatrzy na te obrazy, jak widzę je w tej chwili – zrozumie od razu, że „poetyckość” tej wizji to nie zjeżdżały frazesy, to termin wprost narzucony dziełami malarza. Na wystawie nie są pokazane realistyczne prace Klosia, przede wszystkim jego znakomite portrety. Jest tylko jedna martwa natura, dla której termin „realizm” nie byłby zbyt obcy.

Wszystkie bez wyjątku prace Klosia łączy tajemnicza cecha, rozumiana naprawdę tylko w gronie też tajemniczego cechu – cechu malarzy wszystkich czasów: wrażliwość. Wrażliwość na kolor, na rytm, na jedność stylową.

„Tydzień Polski” 1969 nr 7

MALARSTWO HALINY SUKIENNICKIEJ

Zjawiskiem nowym, typowym dla naszej epoki, jest duża ilość artystów plastyków, którzy rozpoczęli swoją drogę w sztuce w późniejszym okresie życia, często zarzucając zawód przedtem uprawiany.

Jednym z czynników wpływających na to zjawisko jest niewątpliwie przewrót w poglądach na sztukę w ogólności, przewrót, który rozpoczął się na początku naszego wieku i łączył się z przewrotem w psychologii. Myślę o odkryciu znaczenia podświadomości w strukturze biernej i czynnej człowieka. Szkoła Freuda i jego następców, częściowo z nim zgodnych, częściowo go zwalczających, ale mających za punkt wyjścia te same głębiny jaźni ludzkiej, była też głównym powodem zmiany poglądów na działalność artystyczną i źródłem wspomnianego przewrotu w tych działach estetyki, które zajmują się sztuką i wartościowaniem w jej dziedzinie.

W społeczności polskiej po drugiej wojnie światowej, przede wszystkim na emigracji, doszedł jeszcze jeden czynnik potęgujący nasilenie „powołań” artystycznych u osób posiadających we wcześniejszym okresie życia inny zawód. Tym czynnikiem była nieaktualność lub trudność kontynuowania dawnego zawodu w nowych warunkach, w nowym kraju, w nowym społeczeństwie, w nowym języku.

Odkrycie w sobie niespodziewanych powołań artystycznych następowało wielokrotnie u ludzi o bardzo wysokich kwalifikacjach naukowych i zawodowych, i często można było notować równoczesny fakt zaniechania poprzedniego zawodu, który niejednokrotnie doprowadzał do wysokich osiągnięć w karierze życiowej.

Wybitnym przykładem takiego zjawiska jest Halina Sukiennicka. Wychowanka Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, prawniczka, później doktor Sorbony w zakresie nauk społeczno-politycznych, wybitny adwokat przed wojną i autorka szeregu prac naukowych (*O Międzynarodowej Organizacji Pracy, o federalizmie europejskim*), odkrywa w sobie powołanie malarskie osiem lat po wojnie (1953), na emigracji w Londynie, studiuje w Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie i po uzyskaniu dyplomu w tej szkole poświęca się całkowicie malarstwu, rysunkowi i ceramice, porzucając poprzedni zawód prawnika.

Wśród zdolnych a początkujących adeptów plastyki artystycznej, rozpoczynających bitwę o własny wyraz w sztuce w późniejszym wieku, doświadczony pedagog potrafi wyróżnić dwa zasadnicze typy: 1) już zmanierowanych, podległych zarówno wpływom obcym jak i własnej płytkiej zręczności i 2) oczywiście autentycznych od początku, ale nieporadnych technicznie. Typ pierwszy jest daleko trudniejszy do rozwojowego kierowania i praca nad nim kończy się często poronieniem. Drugi typ

nasuwa tylko trudności w rozwijaniu środków realizacyjnych, takich środków, które by nie przekreślały już oczywistej wizji koncepcyjnej u początkującego artysty.

Halina Sukiennicka jest wybitnym przykładem drugiego typu. Jej siła inwencyjna, w oryginalności i bogactwie, była dla mnie oczywista od początku. Problemem był rozwój jej środków realizacyjnych. Myślę, że trudność taka jest typowa dla artysty o wysokiej inteligencji, a rozpoczynającego drogę w sztukach plastycznych w wieku dojrzałym. Dla przyczyn psychologicznie skomplikowanych – ten sam proces w muzyce jest nieporównanie trudniejszy, tak że tutaj sukces końcowy jest najrzadszym fenomenem.

Halina Sukiennicka wielkim, konsekwentnym i nieustannym trudem wyrobiła w sobie dostateczne techniczne środki realizacyjne dla swoich koncepcji malarskich i rysunkowych; ale zaletą jej osiągnięć twórczych jest właśnie to, że środki nie przeważają nad jej pomysłami. Jest to zjawisko przeciwne temu, co widzimy dziś najczęściej na modnych pokazach plastyki nowoczesnej: tu zręczność techniczna przytłacza całkowicie istotną koncepcję twórczą, jeśli w ogóle taka koncepcja istnieje.

W latach 1961–1963, a więc po blisko dziesięcioletnich studiach, powstał cykl prac artystki, malowanych olejno na kartonach, o wymiarach nieprzekraczających pół metra kwadratowego prac, które były już przejawem jej zupełnej dojrzałości twórczej; w samodzielności i oryginalności koncepcji, w sile koloru, w jedności stylowej. Kilka spośród tych prac można było obejrzeć na indywidualnej wystawie tej malarki w galerii Drian w roku 1963¹⁰⁹. Potem powstaje szereg obrazów Sukiennickiej, ambitnych koncepcją i rozmiarami, jak „Prometeusz”, „Planeta”, „Głowa”. Do ostatnich realizacji tego typu należy jeszcze niewystawiany „Don Kichot” i „Żagle”, obraz znajdujący się w stałej kolekcji polskiego malarstwa emigracyjnego w Ośrodku Społeczno-Kulturalnym.

Oryginalność wizji Sukiennickiej zauważyła już Stefania Zahorska i dała temu wyraz w artykule w „Wiadomościach” (1958 nr 637).

Ostatnia oryginalna wystawa tej malarki odbyła się w styczniu b.r. w Cassel Gallery¹¹⁰.

Postawę twórczą Sukiennickiej nazwałem już dawniej ekspresjonistycznym formizmem, i chyba ten ogólny termin, aktualny i dziś, jest skrótowną nazwą postawy tak wyrażonej przez Zahorską: „Kompozycje jej odznaczają się dekoracyjną wartością, która sprawia że świat malarki wydaje się szczęśliwie zamknięty, harmonijnie zwarty, wyrównany w przyrodzonych dysharmoniach. Poza tym potrafi ona wyrazić poprzez przeinaczenie kształtów sens nastrojowy, sens charakteru, ideę tworów, który maluje. Często wyraża symboliczną wartość, kilka stojących postaci zamienia się w symbol trwania, bytowania...”.

¹⁰⁹ Grudzień 1963, Drian Gallery, Londyn. Pierwsza wystawa indywidualna malarstwa Haliny Sukiennickiej.

¹¹⁰ Połowa stycznia–luty 1969, Cassel Gallery, 8 Thurloe Place, Londyn. Wystawa ostatnich obrazów i rysunków Haliny Sukiennickiej. Była to czwarta wystawa indywidualna malarki, – zob.: J. Ostr, *Notatnik kulturalny*, OB 1969 nr 57 (1204), s. 38. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „W twórczości Haliny Sukiennickiej elementy głęboko emocjonalne łączą się z jej zdolnością do intelektualnej, logicznej analizy koncepcji. Stąd wynika klarowność kompozycji oraz zwięzłość i dyscyplina formy, prawie lub zupełnie geometrycznej. Kolor natomiast, niski, ciepły, nasycony, wyraża wrażliwość reakcji artystki na zjawiska wizualne. Prace jej, nawet najbardziej abstrakcyjne, są przeważnie transpozycją natury, transpozycją, która przesączona przez jej analityczny umysł krystalizuje się w kształt schematyczny, oddający jakby w skrócie syntezę obiektu rzeczywistego” – zob.: A. Drwęska, *Wystawa obrazów Halny Sukiennickiej*, TP 1969 nr 5 (1.02) s. 8, – tam dwa obrazy: *Niebieski krajobraz*, *Planeta*.

Osobną pozycją, jedną z najważniejszych w twórczości Haliny Sukiennickiej, są jej rysunki, których charakter prawie w pełni oddaje teka pt. *Białe i czarne*, wydana przez Oficynę Stanisława Gliwy w roku 1968. We wstępie do tego pięknego wydawnictwa wyraziłem swój pogląd o tej dziedzinie wypowiedzi Sukiennickiej. A myślę że artykuł Wojciecha Gniatczyńskiego w nr 1160 „Wiadomości”, który tekę tej artystki wziął za punkt wyjścia ogólnych uwag o rysunku współczesnym, jeszcze głębiej określił wartość jej dokonań.

Twórczość Sukiennickiej, poza niewątpliwym wkładem do naszej plastyki emigracyjnej, jest również ciekawym przyczynkiem do badań psychologicznych, związanych z zagadnieniami zmiany zawodu w drugiej połowie życia. Jest zjawiskiem ciekawym artystycznie, psychicznie i socjologicznie.

„Wiadomości” 1969 nr 21 (1208)

SZTUKA JANINY BARANOWSKIEJ

Tegoroczna lutowa wystawa malarska Janiny Baranowskiej w Alwin Gallery na West-Endzie w Londynie była pokazem ze wszech miar ciekawym¹¹¹. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z twórczością o wyrobionym już stylu prawie od dziesięciu lat, a mimo swej integralności stale się rozwijającą i zmieniającą; następnie jest to rodzaj talentu należącego do współczesnej nam wizji, samodzielnie przeciwstawiającego się wielu modnym, manierycznym, powiedziałbym dekadencckim tendencjom sztuki dzisiejszej, czy też jej zaścianków, pretendujących do stolic nowoczesności. W swej ostatniej fazie Baranowska zdecydowanie zwraca się do narracji malarskiej, do tematów, które prawie od początku naszego wieku stały się zabronionym „tabu” dla awangardy plastyki nowoczesnej, a w abstrakcji zalewającej modne pokazy w galeriach Zachodu od przeszło ćwierćwiecza, takie przejawy są sprzecznością na mocy definicji.

Oto nazwy w przekładzie polskim (katalog jest angielski) kompozycji na tej wystawie: „Raj” (jako koncepcja Dantego), „Szuler”, „Byk Sycylijski”, „Operacja”, „Sędziowie”, „Wypędzenie z Raju”, „Ukrzyżowanie”, „Lot i Jego Dwie Córki”, „Sąd Ostateczny” (duży tryptyk), „Wojna i Pokój”, „Święty Hieronim”, „Piekło (koncepcja Dantego), „Legenda o Św. Mariach”, „Porwanie Sabine”, „Sala Operacyjna”, „Jeźdźcy Apokalipsy”. Są to obrazy olejne, przy czym ich tytuły nie są tylko symbolicznymi nazwami dla wyróżnienia pozycji katalogu i atakiem na domyślność widza (co ma miejsce w wielu katalogach artystów abstrakcyjnych), ale informacjami, że konkretna rozprawa malarska z tematem określonym nazwą – tutaj się odbywa. Krótko: mamy tu do czynienia ze zjawiskiem powrotu do tej postawy, która, łącząc prawie sześć dekad naszego stulecia, była typową niemal dla wszystkich kultur człowieka w sztukach plastycznych, a polegała na pełnej rozpiętości tematów,

¹¹¹ 4–28 lutego 1969, Alwin Gallery, Londyn. Wystawa „Baranowska, Painting: Wood, Painting: Copping, Sculpture”. Artystka pokazała 17 prac z ostatnich trzech lat – oleje i gwaśze. Z recenzji Stanisława Frenkla: „Janina Baranowska jest artystką, która zachowała wyraźne oblicze, podległszy różnym zmianom rozwojowym, od delikatnych abstrakcji o precyzyjnym układzie do obecnego stylu, kiedy nękana niedosytem bezprzedmiotowości, odnalazła postać człowieka uwięzioną w pajęczynie czystego koloru”. W artykule fotografia obrazu „Sen”, – zob.: J. Ostr[owski], *Notatnik kulturalny*, OB 1969 nr 58 (1205), maj, s. 38; S. Frenkiel, *Wystawa Janiny Baranowskiej*, w 1969 nr 11 (1198) s. 5.

a nie na wyróżnianiu tylko tych, które miały manifestować absolutną przewagę zagadnień formalnych (główna tendencja malarstwa zachodniego, od postimpresjonistów do dnia dzisiejszego).

Oczywiście ta „literacka” tematyckość malarstwa Baranowskiej nie przesądzałyby w najmniejszym stopniu klasy artystycznej, gdyby jej prace nie miały równocześnie oryginalnych i pełnowartościowych zalet czysto malarskich. A więc koloru, rytmu, oryginalności form i porządków kompozycyjnych.

Malarstwo Baranowskiej zawiera bardzo dużą rozpiętość gamy barwnej, o kolorach mocno nasyconym i opartym na silnych kontrastach. Ta cecha występowała i na jej poprzednich wystawach (Drian Gallery, London 1958; Raymond Duncan Gallery, Paris 1960 i 1966; Grabowski Gallery, London 1960 i 1965). Do wyjątków należy obraz o szarawej tonacji, opartej na łamanych czernią barwach – „Jeźdźcy Apokalipsy”. Baranowska ma dużą wrażliwość koloru i raczej unika asonansów, ale są i wyjątki, świadomie dyktowane ekspresją tematu. Np. w mocnej kompozycji „Wojna i Pokój” – gryzący dysonans zjadliwie fioletowej smugi, idącej od dołu tego obrazu do jego wyraźnie zaznaczonej poziomej osi środkowej, nad którą krzyczą potężną opozycją żółto-oranżowe symboliczne postacie. Poświęcenie harmonii na rzecz grozy ekspresyjnej jest tu na miejscu. I obraz ten mówi dużo o rozpiętości, i niespodziewanych możliwościach talentu artystki. W „Porwaniu Sabinek”, kompozycji o formach wyjątkowo śmiałych i dynamicznych, uderza doskonale związanie różnolitych tonów gorących, czerwonych, różowych i żółtych, o wyszukanych jakościach, z zygzakami bieli w środkowej części obrazu; oczywiście „biel” nasuwa kompetentnemu widzowi pytanie „jaka?”, podobnie „jaka czerwień”, „jaka żółć”, „jaki błękit”, „jaka czerń” itp. Bo przecie każda barwa ma nieskończoną ilość odcieni i tylko ich właściwe lub niewłaściwe rodzaje mówią o „dobrym” lub „złym” położeniu plamy w obrazie. Sąsiedztwo zaś gra rolę zasadniczą. O udatności tych połączeń decydują: wrażliwość malarska i wiedza. Baranowska pierwszą kwalifikację otrzymała od natury, drugą wypracowała rzetelną, systematyczną pracą. Jak przy każdej analizie osobowości twórczej nasuwa się pytanie: jakie wpływy dadzą się odczytać w tej realizacji? Myślę, że są tu dalekie oddziaływania El Greco, a bliższe Chagalla, a najbliższe środowiska niektórych wybitnych młodszych malarzy polskich na obczyźnie, którzy są typowymi ekspresjonistami.

Ostatnie dwa zdania nie negują w najmniejszym stopniu samodzielności wypowiedzi Baranowskiej. Wpływy i oddziaływanie na siebie indywidualności o różnych zakresach i poziomach w sztuce są konieczną funkcją ogólnych procesów kulturalnych i „wpływy” takie należy odróżnić od epigonicznego naśladownictwa.

Janina Baranowska jest jedną z czołowych pozycji wśród dzisiejszych polskich artystek w ogólności, a na obczyźnie i wśród kobiet – w szczególności.

„Orzeł Biały” 1969 nr 62 (1209)

TEKA WILEŃSKA HALINY SUKIENNICKIEJ

W każdym czynnie twórczym w zakresie plastyki można odczytać sens dwojaki: czysto formalny i zewnętrzno-informacyjny. Jeżeli mowa o rysunku – sens formalny zawiera się w charakterze kresek, ich układzie rytmicznym, w relacji akcentów do miejsc pustych, do tła; wyrobione i wrażliwe oko odczyta od razu, czy te frazy formalne są samodzielne, oryginalne, czy też są banalnym powtórzeniem, choćby ze

sprytnymi odchyleniami, cudzych poprzednich dokonań; naśladownictwo, bezduszny epigonizm formalny może być, i często bywa, etycznie niewinny, nieświadomy; brak oryginalności – to nie plagiat.

Sens „zewnątrzno-informacyjny” jest opowiadaniem w języku plastycznym, tutaj w elementach rysunkowych, o przedmiotach świata zewnętrznego i o reakcjach, jakie te przedmioty wywołały w opowiadającym. Jeżeli to opowiadanie jest „ciekawe”, jeżeli ponadto jest mniej lub więcej poetyckie – sens „zewnątrzno-informacyjny” łączy się organicznie z sensem „czysto formalnym” i w wyniku powstaje dzieło sztuki.

Warto zaznaczyć, że rysunek czysto formalny (ogólniej: obraz tego rysunku), nawet nieposiadający treści narracyjnych, „anegdotycznych”, może być dziełem sztuki. Rysunek czy obraz, nawet ciekawie lub obiektywnie narracyjny, ale pozbawiony wartości formalnych – nigdy nie jest dziełem sztuki, co nie przesądza o bezwartościowości takiego przedmiotu, np. z punktu widzenia informacyjnego czy nawet uczuciowego.

Teka rysunków Haliny Sukiennickiej jest opowiadaniem w języku rysunkowym o jej rodzinnym Wilnie, opowiadaniem, którego nastroj wewnętrzną oddają strofy Stanisława Balińskiego, umieszczone przed wstępem: „Można mnie z niego wyrzucić, można mi zakazać nie wrócić, lecz, kraju mój, tyś mą miłością”.

Gdy człowiek mówi o czymś, co kocha, mówi prawie zawsze jak najprościej. Toteż i język rysunkowy tych prac Haliny Sukiennickiej jest uderzająco prosty, np. w porównaniu do poprzednio wydanej jej *Teki*. I myślę, że właśnie temat tych prac, a nie fakt, że rysunki wileńskie były wykonane wcześniej niż zawarte w poprzedniej tece, wpłynął decydująco na ich formę.

Teka wileńska jest dobrym przykładem zgodności sensów „czysto formalnego” i „zewnątrzno-informacyjnego”. Formalne elementy, tj. język plastyczny tych rysunków, składają się z tłustych kresek i kleksów plamowych. Użyłem terminu „tłuste kreski” jako skrót opisu: kreski raczej grube, o nieregularnych, rozplywających się brzegach, których charakter wynika po części z narzędzia – grubego pędzla, o niedyscyplinowanym włosiu, a po części z nerwowego drgania ręki artysty. Podkreślam tutaj tę materialną stronę procesu realizacyjnego jako jedną ze współtwórczych przyczyn jednolitego stylu rysunków *Teki*, może z wyjątkiem (najmniej udanych) „Trzech Krzyży”.

Rysunki Sukiennickiej są kontrastowym zaprzeczeniem tzw. rysunków architektonicznych, to znaczy nie tylko tych, które jako temat mają motyw architektoniczny, ale które są ilustracją danego motywu, a nie jego twórczą interpretacją. Rysunek architektoniczny, robiony przez inżyniera architekta, a nie artystę (z tego nie wynika, aby architekt nie mógł być twórczym artystą rysownikiem; Noakowski!) odznacza się dokładnością proporcji, konstrukcji i perspektywy. Rysunki Sukiennickiej to wizje rozpylone i zdeformowane przez czas przeszło trzydziestoletni, który upłynął od bezpośrednich dotyków oczu i serca do tych wileńskich przedmiotów. Znać też na tych realizacjach późniejsze wpływy fotografii i innych ilustracji. A przecież siła bezpośredniego przeżycia przenika całą *Tekę*. I ponadto: mgła oddalenia w czasie i przestrzeni daje tej wizji poezję snu i prawo koniecznej deformacji.

Teka została wydana staraniem i nakładem Polskiej YMCA w Londynie i Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB, szkoły, której artystka jest dyplomantką¹¹².

¹¹² Halina Sukiennicka. *Czarne i białe. Rysunki*. Przedmowa Mariana Bohusza-Szyszki. Londyn,

Technicznie i graficznie *Teka* jest zrobiona przez Bolesława Lesieckiego, obecnego dyrektora Polskiej YMCA w Wielkiej Brytanii. Jego pomysłowi i realizacji jest specjalna technika reprodukcyjna rysunków, dająca im specyficzną intymność i miękkość.

„Tydzień Polski” 1969 nr 43

ZACHWIANY PORZĄDEK

Były kiedyś dość uchwytnie kryteria techniczne pozwalające odróżnić wiersz od płodu grafomana, obraz od bezsensownej mazaniny. Kryteriów tych dzisiaj zabrakło.

(Czesław Miłosz)

Ścisłszym tytułem dla tego szkicu byłby „Kryzys aksjologiczny”. Termin „aksjologia”, o źródłosłowie greckim, wprowadzony przez Kanta, oznacza naukę o wartościowaniu, rozszczepiającą się na dwie gałęzie – etykę i estetykę. A więc „kryzys aksjologiczny” oznaczałby kryzys w wartościowaniu; byłby to wprawdzie tytuł zbyt szeroki dla niniejszego ujęcia, bo będzie w nim głównie mowa o kryzysie w zakresie sztuki, a więc w zakresie węższym niż nie tylko zakres aksjologii, ale nawet estetyki. Ale ponieważ kryzys wartościowania w sztuce jest, jak mi się zdaje, pochodną ogólnego kryzysu wartościowania w naszej epoce, a jeszcze ogólniej – kryzysu epoki, tytuł taki, wyglądający trochę napuszenie, byłby może jednak uzasadniony.

Już do obiegowych truizmów należy teza, że nasza epoka jest schyłkowa, że cywilizacja (w terminologii niektórych myślicieli: kultura), której jest wyrazem, właśnie się kończy, a nowa jeszcze się nie zaczęła. Przecież już kilkadziesiąt lat temu Spengler w swoim *Der Untergang des Abendlandes* postawił tę tezę. Trudno znaleźć potężniejsze potwierdzenie jego myśli niż w tym, co widzimy w dzisiejszej sztuce.

Awantura zaczęła się dokładnie sto lat temu, w ostatnich latach sześćdziesiątych XIX stulecia, od wybuchu impresjonizmu. Był on dla sztuki czymś nie mniej rewolucyjnym niż dla całej naszej cywilizacji pierwszy wybuch bomby atomowej 80 lat później. I tak zawsze w każdej rewolucji – nie dawało się przewidzieć, do czego i jak daleko ten przewrót doprowadzi, w znaczeniu dodatnim i ujemnym. Początkowo wszystko było tak proste i niewinne, że dziwi bierze, dlaczego elegancka gawiedź ówczesna trzęsła się z oburzenia i gotowa była walić zgniłymi jajami np. w „Olimpię” Maneta, chociaż była ona, nam by się wydawało, wiernym odtworzeniem niebrzydkiego aktu kobiecego. Otóż to. Impresjoniści uderzyli przede wszystkim w strupieszale kanony akademickie i we wszystkie akademickie upiększenia w rozprawie z naturą. Zabijali konwenans w widzeniu natury i w jej interpretacji malarzkiej, kazali malarzowi być empirykiem w artystycznym widzeniu, a nie spekulantem. Trzeba było tęgiego znawcy natury ludzkiej, aby odgadnąć, w jakie zaprzeczenie tej postawy obróci się wizja ich wnuków, chociaż już w pierwszym pokoleniu rewolucjonistów znaleźli się oponenti, wysuwający macki ku niespodziankom jutra: Cézanne, Van Gogh, Gauguin i Toulouse-Lautrec.

Spółeczność Akademicka Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, 1968. Drukiem Oficyny Stanisława Gliwy. Zob. też: W. Gniatczyński, *Na marginesie „Czarnego i Białego”*, w 1968 nr 25(1160), s. 3.

Nie wszyscy uświadamiają sobie dzisiaj, że największym przewrotem, jaki wprowadził impresjonizm, nie była jasna paleta czy technika dywizjonistyczna, czy nawet pokora wobec dyktanda natury, ale narzucenie awangardzie artystycznej przekonania, że wszelka tzw. anegdota literacka jest czymś niegodnym, czymś przestarzałym w wypowiedzi artysty plastyka. Od razu stało się rupieciarnią wszystko, co trąciło malarstwem rodzajowym czy „historycznym”, czy „mitologicznym”. Eric Newton powiedział, że artyści danego okresu idą jak barany za tego okresu modą; dodam, że dotyczy to mniej twórców stwarzających epokę niż tych, co chcieliby za takich uchodzić. Wspomniana postawa ma tak hipnotyzujący wpływ, że największy twórca, który stoi poza czy nawet ponad epoką w swej wypowiedzi, może być zapoznany, zapomniany, wtłoczony w osąd całkowicie doktrynalny. To stało się u nas z takim tytanem jak Matejko. Etykieta malarza historycznego lub szerzej: malarza anegdoty — od razu wpakowała go oczami i piórami awangardowej krytyki z przełomu XIX i XX wieku, a bodajże po dziś dzień, do grupy takich piżmem pachnących mastodontów jak Delaroche, Cornelius, Piloty, Kaulbach — malarzy „historycznych”, głośnych sławą oficjalnych salonów w XIX wieku, a których w historii sztuki europejskiej dziś po prostu nie ma. Tymczasem widz dzisiejszy, który weźmie do ręki album z dobrymi reprodukcjami obrazów Matejkowskich i ich fragmentów, a przede wszystkim rysunków, stwierdzi: że ma przed sobą manifestację olbrzymiego potencjału inwencji twórczej, tytanicznej pracy, oryginalności obserwacji, majsterstwa technicznego, a przede wszystkim i nade wszystko takiej realizacji monumentalnego a swoistego stylu — jakie to cechy występują w całej historii sztuki ogólnoludzkiej niezmiernie rzadko. Okazuje się, że ten tytan miał wady; np. często, choć nie zawsze, zawodziła go wrażliwość na kolor; wykazywał też równie często brak ekonomii w kompozycjach nabrzmiałych taką pasją twórczą, że zdają się przytłaczać nadmiarem szczegółów, walczących w swej doskonałości o lepsze.

Do tematu Matejki, o tyle osobliwego, że od przeszło sześćdziesięciu lat jest on pożywką zarówno dla ignoranckich wielbicieli, jak i negujących pięknoduchów (analogia z Sienkiewiczem) — powracam jeszcze niżej.

Na tle negacji wszelkiej narracyjnej „literackości” w malarstwie nastąpił potop i wyścig „izmów” zresztą wiążących się, w ciągu pierwszych trzech dziesięcioleci naszego wieku, z urodzajem wielkich talentów, o nieprzemijającym, zdaje się, znaczeniu, jak Picasso, Bonnard, Matisse, Rouault, Léger, Mondrian, Klee, Chagall i kilkunastu innych, na pewno autentycznych, ale może spornych, jeżeli chodzi o znaczenie ich wpływów w wielkiej skali przyszłości. W każdym razie kompetentny historyk i krytyk sztuki daje sobie radę z uporządkowanym opisem i nawet oceną tego okresu rewolucji, ataku i naporu („Sturm und Drang Periode” — niemieckie określenie epoki romantyzmu, tutaj jeszcze lepiej da się zastosować). Otóż to, co nastąpiło w następnym trzydziestoleciu i trwa ze wzrastającą siłą po dziś dzień — jest kataklizmem kulturalnym w sztuce, który wydaje mi się bez precedensu i wymyka się analizie zarówno przyczynowej, jak wartościującej. Zdanie poprzednie umieściłem celowo, aby podkreślić sporność, nawet dla mnie samego, wywodów następnych, które są próbą właśnie analizy, zarówno przyczynowej jak i wartościującej, obecnego kryzysu w sztuce. Jedną z przyczyn, mającą posmak racjonalny, ale na pewno nie jedyną, jest fakt, że nad ostatnimi pokoleniami naszego stulecia ciąży brzemień dwóch wojen światowych, wydarzeń bez precedensu w dziejach ludzkości, i drugiej rewolucji społecznej, której trwanie i charakter jest też bez precedensu. Jeżeli pierwsza wojna światowa była oceanem krwi przelanej w walce, to druga, prześcigająca pierwszą w ilości przelanej krwi, łączyła się z takimi masowymi zbrodniami i negacją godno-

ści człowieka, jakich nie znały dzieje. Było to zaprzeczenie przysłowia: nic nowego pod słońcem; to było, na Boga, nowe... Niesamowitość skali tych przewrotów społecznych i moralnych ma jeszcze tło również nieporównywalne z żadnym innym okresem dziejów ludzkich – wybuchowy rozkwit nauki i techniki, takie opanowanie i wykorzystanie przez człowieka sił przyrody, jakie nie śniły się poetom i marzycielom jeszcze sto lat temu (o energii atomowo-jądrowej nawet Verne nie marzył). Piszę o tym oczywiście nie w sensie informacji (co byłoby odkrywaniem Ameryki po Kolumbie), ale daję aktualizujące przypomnienie sytuacyjne. Jasne – taka epoka musiała zachwiać świadomością człowieka. Bo jak znaleźć równowagę między zdolnością do najohydniejszych zbrodni, absurdalną samą w sobie, a tryumfami myśli dyskursywnej na miarę bogów? z człowiekiem stało się to, co z psem Pawłowa. Rysowano przed psimi oczami wiele razy koło i wtedy zawsze dawano mu smaczne mięso. Pies jadł i machał ogonem. Rysowano też przed psem elipsę – i zaraz potem walono go batem. Po wielokrotnym powtórzeniu tych eksperymentów – pies kręcił ogonem na widok koła i wył na widok elipsy. Miał już utrwalone symbole „dobra” i „zła”, powiedzielibyśmy, miał psie kryteria tych kategorii. Potem eksperymentator zaczął stopniowo deformować koło w kierunku elipsy, a elipsę zbliżał do koła. Ale stale deformacji koła towarzyszyło jedzenie, a zbliżeniom elipsy do koła – bicie. Po pewnym ciągu tych eksperymentów pies przestał odróżniać różnicę symbolów „dobra” i „zła” – oszalał. Jak u tego psa koniecznością dla zdrowia psychicznego była możliwość ocenienia „dobra” i „zła”, tak samo dla natury człowieka jest koniecznością istnienie miary wartościowania. A jeżeli przyjmiemy zgodnie z postawą dzisiejszego egzystencjalizmu, że tę miarę człowiek sam sobie stwarza, a nie istnieje ona ontologicznie poza nim, dlaczegóż to miary aksjologiczne (tzn. miary wartościowania w etyce i estetyce), stworzone i uznawane za obowiązkowe, np. przez nazistów czy bolszewickich dialektyków materialistycznych miałyby być mniej wartościowe od miar uznawanych przez kierunki spirytualistyczno-humanistyczne czy religijne?

Oderwijmy się od tych dość abstrakcyjnych rozważań i popatrzmy na tę część pola kultury dzisiejszej, którą zapełnia plastyka. Tu jest konieczna ograniczająca uwaga: nazywam „polem plastyki dzisiejszej” nie to wszystko, co się w dzisiejszej plastyce dzieje, ale to, co się pokazuje na „ważnych” międzynarodowych czy lokalnych wystawach i w galeriach, o czym piszą „wybitni” i uznani krytycy w czołowych pismach, za co się przyznaje nagrody. Poza tym polem jest ogromna ilość zjawisk, których wartość jest w wymiarze odwiecznej natury człowieka i jej praw; to tylko przetrwa w historii kultury.

Aby w pełni poznać grozę destrukcyjnego chaosu, jaki panuje na wyżej wymienionym polu, musimy uświadomić sobie niewzruszone, zdawałoby się, zasady, na których opierała się działalność artystyczna niedalekiego wczoraj, okresu konstruktywnej rewolucji; burzyła ona fantomy akademickie, ale nie gwałciła zdrowego sensu.

Oto jej zasady:

1. Każda z poszczególnych dziedzin plastyki, malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba ma swe określone granice, zakreślone przez naturę rzeczy. Najlepszym przykładem, ułatwiającym zrozumienie powyższego zdania, jest twórczość czołowego przedstawiciela plastyki prawie siedmiu dziesięcioleci XX wieku – Pabla Picassa, który we wszystkich jej dziedzinach dokonał przewrotów rewolucyjnych, a równocześnie, jak się zdaje, nieprzemijająco twórczych. A to, co się ostatnio dzieje w plastyce, to nie skutek twórczo-rewolucyjnych przewrotów w wartościowaniu, których dokonały tak potężne indywidualności jak Picasso czy Klee – ale ich degeneracja.

2. w tym okresie nie mylono sztuki z cyrkiem lub z gabinetem figur woskowych, a pracowni artystycznej z pracownią techniczną, a nawet naukową.

3. Rzetelni artyści i krytycy posługiwali się wówczas terminem „przyjemne”. Był to termin wtajemniczonego, rozumiejącego się wzajemnie klanu i wykraczał poza kolokwialny sens tego słowa. Stwierdzał on radość świadomego, wrażliwego oka z realizacji, która odznaczała się harmonią i artystycznym sensem. Gdy Bonnard powiedział to słowo do Matisse’a, a u nas np. Waliszewski do Jana Cybisa – znaczyło to wysoką pochwałę i uznanie. „Przyjemne” było też zaprzeczeniem banału. „Nieprzyjemne” było bezapelacyjną negacją. Przede wszystkim u impresjonistów i postimpresjonistów. Używano (też terminu „szerszego”, wykraczającego uchwytnością znaczenia poza ścisły klan wtajemniczonych – „jakość” (franc. *qualité*). Gdy obraz albo rzeźba, albo w ogóle twórczość jakiegoś artysty miała „jakość” w kompetentnej ocenie – to znaczy spełniała kryteria wartości. Jakie kryteria? Zagadnienie kryteriów wartościowania w sztuce przekracza swym zakresem jej dziedzinę i jest zagadnieniem ogólnofilozoficznym, mającym aspekty ontologiczne, epistemologiczne i aksjologiczne. Przede wszystkim: czy takie kryteria wartościowania w ogóle istnieją, a jeżeli powiemy „tak” – to czy są one bezwzględne, obiektywne czy subiektywne? Np. czy są do pomyślenia kryteria wartościowania niezależne od czasu, od epoki, od szerokości geograficznej, różnic etnicznych, od indywidualnych struktur psychicznych? Przy szukaniu odpowiedzi wyłaniają się dwie szkoły: absolutystyczna i relatywistyczna. Postawę absolutystyczną przede wszystkim w aksjologii, w jej części etycznej przyjmuje myśl chrześcijańska, postawa relatywistyczna w aksjologii, w obydwóch jej częściach, jest typowa np. dla dialektyki materialistycznej. Wydaje mi się że dla zwolennika postawy absolutystycznej w etyce, np. dla konsekwentnego chrześcijanina postawa analogiczna i w drugiej części aksjologii, w estetyce, powinna wydawać się łatwiejsza do przyjęcia. W razie ustalania postawy absolutystycznej jako punktu wyjścia, tzn. Wiary w istnienie kryteriów bezwzględnych w aksjologii, w etyce, i w estetyce, narzuca się najtrudniejsze zagadnienie: sformułowania tych kryteriów. Matematyk np. wie, że co innego jest stwierdzenie istnienia granicy szeregu nieskończonego, a możliwość określenia tej granicy.

Piszący te słowa zajmuje stanowisko absolutystyczne. Wiele czasu poświęciłem próbom sformułowania bezwzględnych kryteriów wartościowania w plastyce, przede wszystkim w malarstwie. O próbach tych pisałem wielokrotnie, jak i o siedemnastu kryteriach przez siebie sformułowanych. Musiałbym ten szkic niepomniernie rozszerzyć, aby te moje rozważania dokładniej tu omówić. Niech mi wolno będzie tylko zaznaczyć, że wspomniane terminy „przyjemne” i „jakość”, używane przez plastyków w średnich latach mego pokolenia, zawierały w sobie świadomie lub nieświadomie aprobatę większości kryteriów, które próbowałem sformułować.

Jeszcze jedno pytanie, konieczne dla końcowych wniosków tego artykułu. Czy istnieje możliwość porozumienia między wyznawcami tak przeciwstawnych poglądów, jak absolutyzm i relatywizm w odniesieniu do osądów w sztuce? Wydaje mi się, że porozumienie to jest możliwe na gruncie empirycznej obserwacji, nieprzesadzającej żadnej postawy *a priori*. Malraux mówi o „uniwersalnym muzeum sztuki” wszystkich kultur i epok, stojącym dzisiaj do dyspozycji każdego człowieka dzięki nowoczesnym wydawnictwom i reprodukcjom. Wędrówka po takim muzeum pokazuje każdej nieuprzedzonej myśli i każdym wrażliwym oczom te elementy w twórczości plastycznej człowieka wszystkich czasów i wszystkich szerokości geograficznych, które są niejako zdeterminowane przez jednorodność natury ludzkiej; one właśnie są podstawą do formułowania stałych kryteriów elementów, jakim ta

wizja podlega. Natura ludzka wykrywa radość w ekonomii elementów, które wyznaczają dany twór wizji; ludzka wrażliwość uczy pokory wobec właściwości tworzywa i każe zachować jego znamiona organiczne w wytwarzanym dziele: kontrast dla oczu w użyciu kolorów i form daje radość, jak i przejaw kontrastów życia w przeciwstawieniu do klęski nudy; jasna myśl całości nie znosi panoszącego się, niepodporządkowanego tej całości szczegółu; rytm serca i tętno krwi, jakby odpowiedniki rytmu kosmosu w następstwie dnia i nocy, w przyływach i odpływach oceanu, w porządku następczym ruchów ciał niebieskich – rzutują prawa rytmiczne na działanie wytwórcze w sztuce wszystkich czasów; jak charakter człowieka, jego moc lub słabość obrazuje się nieomylnie na jego twarzy i ciele – tak i w dziele sztuki odczytujemy od razu potencjał twórczy; a wielki potencjał w sztuce – tak jak w życiu – to niekoniecznie brak wad i niedociągnięć; często mierny potencjał wiąże się z prawie doskonałą poprawnością. Tu margines. Jakże świetnym przykładem u nas jest zapoznanie przez pięknoduchowych krytyków potencjału tytana w Matejce – bo ma tyle wad – a wywyższanie na Olimp może i autentycznych talentów „bez wad”, a o potencjałach o ileż słabszych. Artystę wszystkich czasów i jego wrażliwego, inteligentnego odbiorcę cieszy zawsze dokonanie z pierwszej ręki, a nie posłuszny epigonizm, nie powtarzanie wytwórcze czegoś, co już wielokrotnie robiono... A tak od razu widać w tym uniwersalnym muzeum – czy coś powstało z pierwszej ręki, czy to dziesiąta woda po kisielu... Widać też oczywiście, że ktoś sili się na oryginalność, a ktoś oryginalny jest – jak i w życiu: czyż trudno odróżnić charakter od pozy?

Idąc przez nieskończone sale „uniwersalnego muzeum sztuki”, stwierdzimy również, że te przedmioty zatrzymują naszą radosną uwagę, które odznaczają się dziwną zgodnością wewnętrzną, w ogólnym działaniu różną od wszystkich innych; czasem taka zgodna odrębność będzie cechowała grupę przedmiotów, wykonaną przez jednego artystę, czasem znajdziemy cechy generalnej jedności w wielkich grupach należących do całych narodów, ras, kontynentów, kultur... Mówimy tu o rzeczy najważniejszej w sztuce – o stylu.

Gdy wreszcie w naszym pochodzie przez muzeum sztuki człowieka dochodzimy do sal ostatniego piętnastolecia – staje się coś niesamowitego. Cały porządek widzenia, jaki wyrobiliśmy w sobie w czasie wędrówki, zdaje się rozszepać w gruzy. Jest tu przeczenie zdrowemu rozsądkowi, co prowokuje i zdaje się nie mieć innego celu jak prowokacja właśnie; i jest w tej aroganckiej prowokacji coś więcej i równocześnie coś mniej, niż w nagminnym pędzie młodych sił twórczych, wyrażonym przez francuskie: *épater les bourgeois*. Nie widać też „metody w tym szaleństwie”, choć można tu wyróżnić niejako grupy działania. Pierwszą grupę nazwałbym „negacją sensu bytu”. Najjędrniej dał jej uzasadnienie David Sylvester kilka lat temu w „Listener”, pisząc w tym sensie: człowiek współczesny wie, że istnienie jest przygodą bezsensowną (*a meaningless adventure*), bezsensowną w powstaniu, bezsensowną w celu, a więc artysta (w tym wypadku Francis Bacon), który w treści i w technice daje najpełniej wyraz tej tezie (bezsensowności istnienia) – daje wyraz prawdzie, a więc jest wielkim artystą, wyrazicielem ducha współczesności. Tym, którzy nie widzieli prac tego malarza, nazywanego dziś przez wielu modnych krytyków największym malarzem brytyjskim, radzę pójść do Tate Gallery i tę wizję poznać. Błędem jest porównywanie tych makabrycznych malowideł np. ze straszliwym w swej deformacji aktem kobiecym Picassa z roku 1940. Tamto dzieło, będące potężnym wyrazem i symbolem reakcji wewnętrznej artysty na deptanie przez buty nazistowskie nie tylko bruków umiłowanego Paryża, ale całej kultury europejskiej wyrosłej na ideale greckim, ma poza makabrycznymi kształtami niemal klasyczną doskonałość formy malarskiej;

podobnie jak naturalistycznie makabryczne wizje Goi z okresu inwazji wojsk napoleońskich na Hiszpanię — o formach malarskich i rysunkowych najwyższej klasy. U Bacona treści czysto malarskie i techniczne są takim samym wyrazem negacji, jak i jego literacka, anegdotyczna makabra postaci ludzkiej. I to samo da się powiedzieć o całej grupie, której Francis Bacon i jego twórczość jest symbolem.

Jest jeszcze jedna cecha wspólna tej grupie i jej pobliskim. Wygląda to jakby rzeczywistość nie zawierała róży i uśmiechu pięknej dziewczyny, natomiast jej symbolicznym wyrazem było łajno i padlina z odpowiednią aurą. Opis malarski czy literacki aury róży jest po prostu „tabu”, dozwolony zaś i polecany jest opis aury padliny. Przyczyna leży na pewno częściowo w wyziewach tych konfliktów makabrycznych tak niedawnych a i dziś zatruwających atmosferę, o których była mowa wyżej („piszę o smrodzie, bo świat nie pachnie”), ale myślę, że inna przyczyna leży w tym, że „kryterium pierwszej ręki” jest najtrudniej stosować do tego, co było opisywane i interpretowane tak często jak róża i piękna dziewczyna; wydaje się łatwiejsze być oryginalnym w opisie czegoś przeciwnego.

Drugą grupą tych dziwnych igraszek na peryferiach sztuki dzisiejszej jest zdegenerowana pasja upraszczająco-geometryzacyjna. Zapoczątkował ją niewątpliwie wielki artysta — Mondrian, jako reakcję na impresjonistyczne rozpylanie formy. Jest w jego sztuce tęsknota do nieubłaganej spokojnej, matematycznie logicznej, a jednak łączącej się z intuicją — abstrakcyjnej i geometrycznej formy; w swej twardej, statycznej monumentalności przeciwstawiającej się pozornemu chaosowi widzialnego świata. Zresztą Mondrian nie przeciwstawiał się widzialnemu światu — chciał tylko widzieć wewnętrzny szkielet, a nie poruszane jego ruchem mięśnie. „Nie wiadomo, co z nas wyrośnie; czyż Bouguereau nie wyszedł z Rafaela?” — mówi Cézanne. Tak, dzisiejsi wnukowie Mondriana — to jego parodia. W malarstwie i w rzeźbie. Można dać setki przykładów tych zanudzających zdeformowanych szachownic w malarstwie i klatek w rzeźbie. Uderzmy w próbę najgłośniejszą, jedną z ostatnich i wśród poronień — nie najgorszą: w pokaz prętowych rzeźb Caro, który odbył się niedawno w Hayward Gallery. Ogromne przedmioty (są i małe) zajmujące lwią część wielkich sal wystawowych, zbudowane z prętów i płyt stalowych, pomalowanych gładko ordynarną farbą olejną, chyba aby zabić właśnie szlachetność materii metalowej. Te rusztowania, różniące się od autentycznych tylko bezcelowością, kpiące z prawa ekonomii miejsca i głoszące chyba tylko ekonomię sensu, są naprawdę fenomenami nieprzydatności w erze fenomenalnych osiągnięć technicznych... Ale nawet te biedne twory, o których „czołowi” krytycy zapewniają cierpliwie łamy magazynów artystycznych i gazet niedzielnych niezrozumiałym żargonem, wyglądają niewinnie wobec pseudomaszyn, szaf z setkami komórek, pomalowanych na pawie kolory z doczepionym kółkiem rowerowym, i ogromnych ołtarzy z połączonych rupieci, które jako dzieła dzisiejszej awangardy zajmują miejsca w takich galeriach, jak Tate w Londynie, Galeria L'Arte Moderna w Rzymie i w wielu innych centrach świata, tańczą zaiste taniec obłądny. Kto tego nie widział — nie uwierzy. Idźcie np. do Tate, a potem powiedzcie, że przesadziłem. A równocześnie, nie mówiąc już o cudownych przedmiotach techniki dzisiejszej, samochodach, samolotach, maszynach, aparatach mających najczęściej formy wymyślnie piękne, stworzone przez konstruktorów-artystów niepretendujących do tego zaszczytnego tytułu, widzimy na każdym kroku ślady tryumfującej inwencji człowieka. Jak to pogodzić z obrazami gładko zamalowanymi na jeden kolor, lub płótnami, których jedyną twórczą treścią jest dziura genialnie w nich wycięta, lub zapełnionymi trzema równoległymi smugami, od góry do dołu, w kolorach ordynarnych, oczywiście naigrawających się z widza.

Osobną grupę dzisiejszej zdegenerowanej wizji stanowią próby konkurencji z pa-nopticum i op-art. Świecidelka wirujące w tanich mechanizmach, jakieś komory, w których widz ogląda dziwaczne deformacje i konglomeraty przedmiotów, „obrazy”, na których osiągnięto migotliwe wibracje przez optyczne triki – słowem: sztuczki, które mogą bawić lub szokować niewybrednych widzów, ale najdalsze są od sztuki, jak ją rozumiały pokolenia cywilizacji. Wszystko to jest przepojone żądzą zwrócenia na siebie uwagi za każdą cenę, choćby za cenę zdrowego sensu, i wymyślenia „czegoś nowego”, na przekór prawdzie stwierdzonej od wieków, że to, co przychodzi w sztuce jako „nowe” z natury rzeczy, jako konieczny wyraz „nowych czasów” w odwiecznej wędrówce człowieka, nigdy nie jest sztucznie „wymyślane”, ale jest koniecznością wewnętrzną epoki i tkwiącej w niej jednostki. Ambicja, a nawet próżność często towarzyszy osiągnięciom poważnej sztuki, ale nigdy te czynniki nie bywają jedynym i wyłącznym atrybutem prawdziwej pasji twórczej.

Osobne miejsce należy się jeszcze jednej fanaberii dzisiejszej mody na rynkach sztuki (przez małe „s”). W świecie anglosaskim – tzw. pop-art. Mówię tu oczywiście o odnodze plastycznej tego zjawiska. Kto wie, czy nie ma więcej zdrowego sensu w tej próbie odrodzenia anegdoty narracyjnej w sztuce niż w innych manifestacjach dzisiejszej zwar-riowanej bohemy. Widziałem kilka prób plastycznego pop-artu, w których były rzetelne elementy wizji malarskiej. Tu można dodać, że pasja dzisiejsza najszerzego wzbogacania wypowiedzi plastycznej, te wszystkie *collages*, te przyczepiania konkretnych przedmiotów do płócien lub budowania rzeźb z niekonwencjonalnych tworzyw może mieć zupełnie zdrową tendencję rozszerzenia pola inwencji artystycznej i niekoniecznie musi wiązać się z dziwactwem na rzecz autoreklamy. Zresztą ta tendencja używania niekonwencjonalnych tworzyw urodziła się w latach dwudziestych naszego wieku i ma w swoim dorobku autentyczne arcydzieła, jak np. ta nieporównana ciężarna koza Picassa, sklejona, a raczej wyczarowana z przedmiotów najbliższego otoczenia, gdzie pudło od śmieci czy kawał rury gazowej mogły się stać mocą genialnej pomysłowości elementami najbardziej przekonującej metafory plastycznej, nawet o ekspresji realistycznej!

Czytelnik zapewne zauważył, że prawie nie wspomniałem dotąd o tendencji, która przecież dominuje w całej plastycznej wizji naszej epoki od przeszło ćwierćwiecza – o abstrakcji.

Przed wszystkim, wylano na to mniej lub więcej sprawnymi piórami morza atramentu (może lepiej powiedzieć: rozklekotano na to dość maszyn do pisania) – a następnie, temat wydaje mi się mniej istotny, niżby to się wydawało, jako że istota „abstrakcji”, oderwania uwagi od przedmiotu opisywanego, a skoncentrowanie jej na środkach wypowiedzi i na wizualnej grze akcentów plastycznych, niezależnie od tego, jaką rzecz zewnętrzną, w stosunku do obrazu, opisują – istniała wśród artystów zawsze, podobnie jak istnieje, prawie z natury rzeczy, u muzyków.

W każdym razie „abstrakcja” wywarła ogromny wpływ na wizję współczesną, a takie jej odłamy jak tasyzm – czyli spontaniczna i niejako instynktowna gra przez artystę przypadkiem właściwości materiałów i wyborem niespodziewanych narzędzi (np. jazda rowerem po zwałach farby) – na pewno wpłynęły wzbogacającą na wizję przyszłości, która wściekle eksperymenty dziadów (nas) wykorzystywała na uporządkowane i zorganizowane twórcze syntezę.

Gdy patrzę na wybryki wizji, pretendującej do wyrazu dzisiejszej epoki w sztuce, wydaje mi się, że to gra z wahadłem; tak je wychylić w stronę absurdu, aby już był możliwy tylko pęd z powrotem – w stronę sensu.

1000 LAT SZTUKI W POLSCE

Pierwsze zbiorowe pokazy sztuki polskiej za granicą zaczęły się na przełomie wieku XIX i XX. Zaslugę pionierską należy tu przyznać towarzystwu „Sztuka”, założonemu w roku 1897 przez Teodora Axentowicza, Józefa Chełmońskiego, Juliana Fałata, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera, Jana Stanisławskiego, Włodzimierza Tetmajera, Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego (później dołączyli do tej grupy Olga Boznańska, Władysław Jarocki, Zofia Trzcicka-Kamińska i Wojciech Weiss). W okresie Młodej Polski, kilkanaście lat przed odzyskaniem naszej niepodległości państwowej, wystawy „Sztuki” sławiły twórcze dokonania plastyki polskiej we wszystkich niemal krajach zachodniej Europy. Wolna Rzeczpospolita w okresie dwudziestolecia, z inicjatywy państwowej i prywatnej różnych związków artystycznych, urządziła za granicą szereg częściowych pokazów naszej sztuki, z których najpoważniejszy był chyba w Paryżu w roku 1925 (kuratorem wystawy był Ferdynand Ruszczyk).

Bez wahania należy stwierdzić, że wystawa pt. „1000 lat sztuki w Polsce”, pokazywana obecnie w gmachu Royal Academy w Londynie, zakresem i klasą organizacji przekracza wszystkie poprzednie nasze wystawy poza krajem (może z wyjątkiem podobnej i częściowo pokrywającej się z obecną, która odbywała się w ubiegłym roku w Paryżu, a której, niestety, nie udało mi się obejrzeć)¹¹³.

Pokaz, obejmujący tak ogromny zakres czasowy i charakteryzujący twórczość narodu we wszystkich prawie działach plastyki, musi być oczywiście skrótową syntezą. Cóż za trudność dla organizatorów, aby wybrać spośród mnóstwa narzucających eksponatów nieliczne, w danych, warunkach najwłaściwsze (uwzględniając np. odbiorczą psychologię cudzoziemców!), a odrzucić przedmioty nawet wybitnie efektowne i wartościowe, ale tutaj niesłużące skrótowej całości... Myślę że, pomijając duże i oczywiste usterki w wizji naszego malarstwa i rzeźby w ostatnich dwóch wiekach, organizatorzy wystawy rozwiązali to niesłychanie trudne zadanie celująco. Brak na wystawie działu naszej sztuki ludowej tłumaczy się przekonywająco faktem, że kilka lat temu była ona pokazywana znakomicie na Zachodzie, w szczególności w Paryżu i w Londynie. Szkoda jednak, że w zbiorze wydawnictw krajowych, poświęconych sztuce, które oglądamy przy wejściu, nie ma tak wspaniałych książek jak *Sztuka ludu polskiego* – wyd. „Arkady”, 1968 (istnieje znakomity przekład angielski pt. *Folk Art of Poland*) i *Dawna polska rzeźba ludowa*, opracowanie Józefa Grabowskiego, wyd. „Auriga”, 1968, dzieł zaiste imponujących i mogących wzbudzić najżywsze zainteresowanie wśród cudzoziemców; brak też, z innego działu, wprost monumentalnego wydawnictwa UNESCO w języku angielskim pt. *Poland – Painting of the Fifteenth Century*. Wszystkie te książki, a i inne monografie z zakresu naszej sztuki, których nie dostrzegłem w kiosku przy wystawie, byłyby znakomitym dopełnieniem dla ogromnej rzeszy zainteresowanych tą wystawą – przed wszystkim cudzoziemców, ale i wielu naszych rodaków, którzy nie znają dostatecznie sztuki swego kraju.

¹¹³ Wystawa była okazją do wycieczek artystycznych Mariana Bohusza-Szyszko, wykładów, a także dyskusji. 22 stycznia 1970 r. w Ognisku Polskim, przy 55 Exhibition Rd, Londyn, odbyła się dyskusja na temat wystawy w Royal Academy pt. „1000 lat sztuki w Polsce”, zorganizowana przez Związek Dziennikarzy R.P. Udział wzięli: Mieczysław Paszkiewicz, Franciszek Strzałko, Marian Bohusz-Szyszko. Przewodniczył Z. Stermiński – prezes Zw. Dziennikarzy R.P.

Prawie wszyscy angielscy recenzenci podkreślają znakomitą dekoracyjność tej wystawy; „...polscy organizatorzy pokazali swoje skarby z taką zręcznością (*flair* – coś pomiędzy „zręcznością” a „sprytem”), że przewyciężyło to jaskiniową ponurość sal Akademii” – pisze Richard Cork („Evening Standard” z 6 stycznia 1970). Istotnie – w porównaniu z innymi wystawami, jakie widziałem w tym lokalu – obecna, pod względem pomysłowości i dobrego smaku, jest zaszczytnym wyjątkiem.

Fakt, który tak lubimy podkreślać przed obcymi, a i między sobą, o organicznej przynależności kultury polskiej do Zachodu Europy, potwierdza się na tym pokazie bezapelacyjnie. Czy jest to przynależność tylko uczniów, czy współtwórców? Uczniami zachodniej Europy byliśmy na pewno, wywieraliśmy widoczny wpływ naszą sztuką chyba tylko na Węgry (w wiekach XV i XVI), natomiast niesprawiedliwością byłoby nazywanie nas epigonami Zachodu, bo w generalnej naszej wizji plastycznej, w architekturze, rzeźbie, malarstwie, grafice i prawie we wszystkich działach zdobnictwa mieliśmy swoisty i oryginalny styl. Ciekawe i wprost narzucające się na tej wystawie stwierdzenie: nie znać na naszej wizji żadnych wpływów bizantyńskich, ani bezpośrednich, ani za pośrednictwem Rosji (co ze względu na dzieje polityczne jest fenomenem wartym podkreślenia), natomiast twierdzenie o braku w ogóle wpływów od Wschodu byłoby oczywiście błędem zasadniczym, bo wpływy i tureckie, i perskie, a nawet mniejszych środowisk artystycznych krajów Bliskiego i Środkowego Wschodu są w sztuce naszej, od XV wieku, aż nadto widoczne. Ciekawe – przecież Turcja jako nasz przeciwnik polityczny (i tylko w ciągu trzech wieków, krócej niż Rosja) nie mogła być uważana za potencjał kulturalnie wyższy nawet od Rosji, kraju bądź co bądź chrześcijańskiego.

Przechadzkę po wystawie rozpoczynamy od wizji fotograficznej u wejścia. Pierwszy jej składnik to chyba szczytowe dzieło naszej epoki romańskiej – drzwi gnieźnieńskie; potem dominują stolice – Kraków i Warszawa; szereg wspaniałych zdjęć zamyka Podhale ze świątkiem góralskim i drewnianym starym kościołem wtopionym w pejzaż. Zwiedzający wie od razu, że będzie rozmowa nie o przedśionku Europy, ale o jednym z jej pięknych, choć nie największych, pokojów. Najwcześniejsza sala, z czterema eksponatami (i mapami Polski w różnych okresach tysiąclecia) jest kapitalnym skrótem wizji trzech wieków – od X do XII. Mnie wstrząsnęła granitowa głowa (nr 3 w katalogu), niedawno wykopana we Wrocławiu.

Dalej zaczyna się gotyk. Do arcydzieła ekspresji i świetnego wycucia materiału (drzewa) zaliczyć należy Chrystusa Ukrzyżowanego z początku XIV wieku (ze Starogardu, na Pomorzu). W tej samej sali jest kilka eksponatów dobitnie charakteryzujących nasze malarstwo cechowe w wieku XV. Zapewne mniej zręczne niż to, co by z tamtego okresu mogły pokazać w tym rodzaju Nadrenia czy Burgundia, ale mające dość samodzielnej kompetencji technicznej, szerszego wyrazu religijnego i naiwnej, ale spostrzegawczej transpozycji świata realnego na formy malarskie. Jest oczywiście np., że wiele twarzy w tych obrazach to ostro, choć prymitywnie, uchwycone podobizny osób z otoczenia malarza. Logika kompozycyjna, niewykazująca prawie nigdzie, już wtedy wypracowywanych na Zachodzie dyscyplin perspektywy czy nauki anatomii, jest w tych pracach doskonała. W tej samej sali są trzy rzeźby z warsztatu Wita Stwosza (a więc jego dłuta lub uczniów; to ostatnie zapewne). Tu warto podkreślić właściwość tytułu wystawy: „1000 lat sztuki w Polsce”, a nie „1000 lat sztuki polskiej”. Mogłyby przecież zachodzić wątpliwości, czy słusznie jest zaliczać do sztuki polskiej dokonania artystów na naszej ziemi, ale cudzoziemców z pochodzenia, jak Wita Stwosza, Norymberczyka, czy np. Piotra Norblina de la Gourdaina z Francji. Wydaje mi się, że stwierdzenie niejako organicznej łączności sztuki danego

artysty z ziemią, dla której i na której tworzył – jak to miało miejsce z wyżej wymienionymi twórcami – przesądza o prawie zaliczenia go do danej kultury narodowej. Ale gdy mówimy o sztuce w danym kraju, a nie o sztuce danego kraju, nie może tutaj zachodzić żadna sporność. Np. Niemcy na pewno mają prawo powiedzieć, że Daniel Chodowiecki, gdańszczanin, który sam siebie nazywał Polakiem, szlachcicem polskim¹¹⁴, należy do sztuki w Niemczech, bo przez wiele lat tam mieszkał, tworzył i był profesorem akademii w Berlinie. Z tego nie wynika, że nie był Polakiem, ale i my i Niemcy mamy prawo o nim mówić jako o pozycji w naszej kulturze. Tak samo jest z Witem Stwoszem, chociaż on nawet głębiej przyłgnał do Polski niż Chodowiecki do Niemiec. Aby się nie zdawało, że to emocje narodowe mącą sąd, zobaczymy, jak jest u innych. Czyż i Niemcy, i Anglicy nie uważają słusznie Holbeina za wspólną wartość kulturalną?

Salę z rzeźbami Madonn z XV wieku, z fragmentami witraży czternastowiecznych i pysznie zdobionymi szatami kościelnymi, przykrytą częściowo oryginalnym, temperą malowanym sufitem z początku XVI wieku w kościele w Kozach – uważam za jedno z najświetniejszych rozmieszczeń, jakich dokonano na tym pokazie. Przepiękna Madonna z Krużłowa wzbudza słusznie zachwyt zwiedzających cudzoziemców. Fragmenty witrażowe stwierdzają, że w wieku rozkwitu tej sztuki na Zachodzie i my mieliśmy w niej znakomite osiągnięcia. W tej samej sali, wśród okazów złotnictwa, kielich mszalny fundacji Konrada Mazowieckiego z katedry w Płocku jest dziełem mistrzowskim, wytrzymującym porównania z najświetniejszymi osiągnięciami kunsztu złotniczego w tej szczytowej epoce rzemiosła artystycznego w Europie.

Ocenę ksiąg i druków, w przeważnej części znajdujących się w małej sali (w której wisi najstarszy ze znanych portretów Kopernika, druga połowa XVI wieku), pozostawiam najkompetentniejszemu pióru w tej dziedzinie – Marii Danilewiczowej.

Największa sala, poświęcona epoce naszego renesansu, zawiera szereg znakomitych tkanin, wykonanych w warsztatach tkackich w Brukseli, przeważnie na zamówienie króla Zygmunta Augusta, z jego inicjałami i herbami Rzeczypospolitej Obojga Narodów – Orłem dla Korony i Pogonią dla Litwy. W sali wiszą dwa portrety pędzla Marcina Kobera ze Śląska, których nie waham się nazwać arcydziełami – Stefana Batorego i Anny Jagiellonki. Prace o wyjątkowej sile ekspresyjnej i formalnej, niepopusute wpływami właśnie rodzącego się akademizmu (koniec XVI wieku), ani zapatrzeniem się na tak świetne wzory szczytowych osiągnięć Zachodu w malarstwie tego okresu. Właśnie, już portret Władysława IV, zupełnie dobry, wykazuje poddanie się wizji flamandzkiej, z Rubensem na czele, na niekorzyść własnej oryginalności.

Natomiast trzy portrety: Katarzyny Ostrowskiej, Krystyny Lubomirskiej i Anny Lubomirskiej, późniejsze, z początku XVII wieku są całkowicie pozbawione akademickiej walorowej maniery, tak wtedy panoszącej się na Zachodzie, i mogą być porównane w znaczeniu świeżości, pomysłowości formalnej i siły charakterystyki z portretami doby elżbietańskiej w Anglii, które można teraz oglądać w Tate Gallery.

Zupełnie wyjątkową siłą wyrazu rzeźbiarskiego i oczywistego podobieństwa do ówczesnie żyjących osób posiada sześć głów z plafonu wawelskiego: kto wie, czy to nie najmocniejszy przykład u nas rzeźby w XVI wieku; dopiero w XX wieku pojawił się godny majster, który brakujące głowy w kasetonach plafonu wawelskiego godnie uzupełnił – Ksawery Dunikowski. Jest też w tej sali przykład naszej tęgiej ceramiki dekoracyjnej z XVI w.

¹¹⁴ Por. artykuł Andrzeja Jarosława Chileckiego w nr. 1223 „Wiadomości”.

Następne dwie sale barokowe możemy nazwać – jak to akceptują nasi goście angielscy – sarmackimi. Żenią one nasz wybujały indywidualizm szlachecki z równie wybujałym zamiłowaniem do przepychu dekoracyjnego, który radośnie przyjął formy zapładniające od aktualnych wtedy nieprzyjaciół: Turków i Tatarów – od wszystkiego, co przez nich pośrednio dopływało do nas z Bliskiego i Środkowego Wschodu („kto się lubi, ten się czubi” – czy aby to nie jest specjalny wyraz naszego charakteru narodowego, nie spotykany w przysłowiach innych narodowości? Proszę specjalistów o informację).

Portrety trumienne, malowane na blachach, przeważnie przez nieuczonych, na szczęście, malarzy przekazują nie tylko zewnętrzne cechy butnych, herbowych Polaków i Polek, ale i znakomite nasze narodowe cechy, tkwiące w wykonawcach: ostrość obserwacji, pomysłowość w wyborze i sile realizacyjnej środków wypowiedzi, ogólnie – samodzielność inwencji, zdolność improwizacji („nie święci garnki lepią”). Przecież najmniej ciekawy portret na ścianie wśród dziesiątków innych – to najpoprawniejszy szkolarsko portret hetmana Gosiewskiego.

„Wiek Oświecenia” na tym pokazie przedstawia artystów o nazwiskach cudzoziemskich: Bacciarelli, Belotto, Grassi, Norblin de la Gourdain, Wall, Vogel (nie ma Plerscha) i rdzenie polskich: Orłowski, Faworski, Peszka, Stachowicz, Wojniakowski, Aleksandrowicz. Na tych ostatnich znać wyraźnie mniej szkolenia akademickiego i może dlatego niektórzy wykazują tak wrażliwą oryginalność, jak w swoich portretach Józef Faworski, dla mnie wprost rewelacyjny na tej wystawie. Wielka szkoda, że nie pokazano choć kilku, niepsutych pseudomalarstwem, rysunków Orłowskiego, np. karykatur, które mu dają miejsce ojca naszej nowoczesnej wizji narodowej. Najświeższy z plejady przeszczepionych do nas cudzoziemców, Norblin de la Gourdain, równie znakomity malarz, grafik i rysownik, tak przesiąkł polskością, że przynależy wprost organicznie do naszej sztuki. A stać go było na takie arcydzieło jak „Towarzystwo w parku” (nr 227 w katalogu). Niech wolno mi będzie tutaj się pochwalić, że to ja właśnie wykryłem ten obraz zagubiony w jednej z galerii angielskich (Wildenstein); nabyty został do zbiorów polskich w roku 1960.

Pozycje najbardziej sporne na tej wystawie pod względem opracowania, to nasza sztuka wieków XIX i XX. Słusznie poświęcono całą ścianę siedemnastu dziełom Piotra Michałowskiego, bezsprzecznie największego naszego malarza pierwszej połowy XIX wieku. Chciałbym tam widzieć jeszcze choć kilka nieporównanych rysunków mistrza, może zamiast szkicu malarskiego dwóch włośnianek (nr 333 w katalogu), które niewiele dodają do grupy innych, wprost świetnych, prac portretowych Michałowskiego tutaj pokazanych. Nie wydaje mi się słuszne zdanie Richarda Corca (krytyka już wspomnianego wyżej), że Michałowski błędnie w porównaniu z Gericaultem, którego rzekomo zanadto naśladowuje. Wpływ Gericaulta jest w malarstwie Michałowskiego niewątpliwie widoczny, ale jest to wpływ twórczo przepracowany i choć nasz malarz nie stworzył tak monumentalnych płócien, jak „Tratwa Meduzy”, twierdząc że wizja jego jest w kolorze miększa, subtelniejsza, a rozprawa wizualna ze zwierzętami (głównie z koniem) jest jedną z najświetniejszych, jeżeli nie najświetniejszą w całej sztuce europejskiej w XIX w.

Klasę malarską Henryka Rodakowskiego, którego można zaliczyć do najznakomitszych portrecistów wieku, dobrze określają dwa dzieła, przede wszystkim „Portret matki”, nazwany przez tak wymagającego, a kompetentnego krytyka jak Delacroix – arcydziełem.

Mimo kontrowersyjnych opinii wydaje mi się rzeczą niewątpliwą, że największym potencjałem twórczym w całym naszym dorobku w zakresie sztuk plastycz-

nych odznaczał się Jan Matejko. Obok takich nazwisk, jak: Piotr Michałowski, Henryk Rodakowski, Aleksander Gierymski, Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański, Stanisław Noakowski postawiłbym określenie: „talent najwyższej miary”. Epitet „geniusz” po nazwisku należy się, w moim przekonaniu, tylko Matejce. Tak jak powiedział o nim najwnikliwszy, najsurowszy i najświetniejszy jego krytyk, Stanisław Witkiewicz: „miał on (Matejko) wiele wad, których unikają średnie nawet talenty, ale miał jedną zasadniczą zaletę: tworzył arcydzieła”. Matejko nie jest epigonem żadnego kierunku swojej epoki, jest poza nią, poza swoim czasem, chociaż przejął niektóre błędy umiarkowanego akademizmu XIX wieku. Potęgą jego pasji twórczej ma niewiele sobie równych w dziejach sztuki, a w okresie stulecia, w którym żył; śmiem twierdzić, była bezprzykładna. Ci, którzy go porównują do tak zwanych „malarzy historycznych” w tym czasie, różnych Delaroche’ów, Kaulbachów, Pilotych, nie wiedzą, co mówią, a przede wszystkim nie widzą tego, o czym mówią. Nie chcę i nie mogę powtarzać tutaj, co już wiele razy mówiłem i pisałem o Matejce (niebawem napiszę o nim obszerniej), stwierdzam natomiast, że w pokazie dla cudzoziemców nie wolno skwitować takiej osobowości, jak Matejko jednym portretem jego pędzla, nie tyle słabszym, ale o kolorystyce zdegenerowanym przez rozkład chemiczny (można to częściowo usunąć metodami nowoczesnej restauracji; Matejko używał bieli ołowianej dość nieopatrnie w połączeniu z farbami mającymi składniki siarkowe; ponadto jest zawsze domieszka siarkowodoru w każdym pomieszczeniu; siarczek ołowiu jest czarny, stąd klęska czernienia obrazów tamtej epoki). Ale przydałoby się wrażliwcom na kolor trochę pokory wobec mistrza, któremu nie wari skrobać palety.

Oczywiście, nie dają pojęcia o klasie tak wyrafinowane świetnych malarzy jak bracia Maks i Aleksander Gierymscy – te dwa obrazy (po jednym na każdego), zresztą mówiące dużo autentycznemu znawcy; ale przypuszczając, że wśród recenzentów angielskich, którzy pisali o tej wystawie, był choć jeden taki – jest optymizmem dosyć nieuzasadnionym.

W tej samej sali, obok Gierymskich, wiszą dwa pastele Wyczółkowskiego, wybrane najgorzej i równie źle oprawione, ten wyjątkowo zdolny, choć niegłęboki malarz, błyskotliwy technik, wirtuoz grafik (trudno o tym zapomnieć, gdy się go pokazuje), wywołujący barwną, radosną atmosferę, jest tu wprost bezbarwnie ponury.

„Wsi” Chelmońskiego, obrazu jednego z najlepszych, jakie namalował, nie należało osłabiać sąsiedztwem obrazu pozakatalogowego, bez porównania słabszego. Zgasły w dwudziestym trzecim roku życia Maurycy Gottlieb, artysta o fenomenalnym talencie i nieprawdopodobnej dojrzałości w takim wieku, ma tu dobrą kartę wizerunkową w portrecie „Młodej Żydówki”, zdaje się narzeczony artysty; mimo znakomitych walorów tego obrazu wolałbym widzieć nieprześcigniony portret Kurandy (dziś zdaje się w Muzeum Narodowym w Warszawie; oglądałem go z zapartym tchem w Sukiennicach krakowskich przed laty...).

W następnej sali góruje swoim przepysznym autoportretem i czterema znakomitymi kompozycjami („Sztuka we wsi”, „Anioł i pastuszek”, „Pejzaż z Tobiaszem”, „Moja dusza”) Jacek Malczewski. Nie darmo Picasso, widząc jego obrazy (gdy zwiedzał Polskę, zdaje się w roku 1948), wykrzyknął: „Ale wy macie znakomitego surrealistę”. Tutaj dwa zastrzeżenia: nie należało psuć zbioru doskonałych obrazów Malczewskiego tym wielkim portretem kobiecym o blaszanych i tanim kolorystyce, no i jeszcze: ramy wprost fatalne. Ogromne koszty takiej wystawy, które w pełni doceniamy, zwiększyłyby się proporcjonalnie nieznacznie w stosunku do wielokrotnie zwiększonego efektu tej części pokazu przez właściwie dobrane, nowoczesne ramy. Ta uwaga dotyczy większości zebranych obrazów.

Mój mistrz, Józef Mehoffer, prezentuje się lepiej w swoim skromnym i szlachetnym portrecie kobiecym niż w dysharmonijnym „Dziwnym ogrodzie”; ale nie można pokazać, kim był, bez jednego choćby kartonu witrażowego jego ręki.

I doprawdy, czyż można zaprezentować jednego z naszych największych twórców – Wyspiańskiego – czterema rysunczkami (trzy poza katalogiem), z których dwa są po prostu kiczami; wśród nich ta bez inwencyjnie (u Wyspiańskiego!) secesyjna głowa Apollina. Żeby przynajmniej pokazano w kiosku u wejścia wspaniałą album, poświęcony Wyspiańskiemu, wydany jeszcze przed wojną przez miesięcznik „Sztuki Piękne”.

Myślę też, że największy chyba u nas profesor i krzewiciel kultury plastycznej Zachodu – Pankiewicz – przewróciłby się w grobie, widząc, jakim obrazkiem jest reprezentowany w Londynie na wystawie tysiąclecia sztuki polskiej.

Dobrze pokazano – i słusznie – raczej zanedbaną u nas pozycję: Witolda Wojtkiewicza. Manifestuje się też autentyczna oryginalność Tadeusza Makowskiego.

Wbrew modzie i zasłużonej zapewne, wznagającej się dziś chwale literackiej, filozoficznej i krytycznej – wizja malarska Witkacego (Stanisława Ignacego Witkiewicza) wydaje mi się tanią i kolorystycznie niewrażliwą manierą. Ciekawe, że on sam, pod koniec tragicznie zakończonego życia w kłęsce roku 1939 – był podobnego zdania o swojej twórczości malarskiej.

Olgę Boznańską, kto wie czy nie najwybitniejszą malarzkę-portrecistkę nie tylko polską, ale i europejską w końcu XIX wieku i w czterech dekadach naszego wieku, znośnie reprezentują dwa portrety, „Pani w brunatnej sukni” i „Portret Henryka Sienkiewicza”; szkic studia i martwa natura – słabsze.

Zofia Stryeńska, zanotowana tutaj dwoma szkicami litograficznymi, jest przykładem talentu, który wydawał się w dwudziestych latach naszej niepodległości górnym wzlotem, a z perspektywy dzisiejszej musi być uznany za przykład efektywnej i dość prowincjonalnej maniery. Szkoda. Kto wie, czy przesadnie pochlebna krytyka pseudoautorytetów nie zwichnęła tego lotu.

Jan Stanisławski, nasz najznakomitszy pejzażysta i wielki pedagog z okresu Młodej Polski, ma tu mało mówiący bilet wizytowy – litografijkę. A są całkowicie nieobecni należący do najwybitniejszych w dwudziestoleciu niepodległości: Felicjan Szczyński Kowarski, jedyny wtedy malarz o zacięciu monumentalnym; wprost genialny rysownik, wizjoner architektury Stanisław Noakowski i najwrażliwszy kolorysta Zygmunt Waliszewski. Patrząc wstecz, ku przełomowi wieku, trudno się pogodzić z nieobecnością Fałata, bądź co bądź wirtuoza akwareli na miarę europejską, Kazimierza Sichulskiego, najgłębszego karykaturzysty, a jeszcze dalej brnąć wstecz w wiek XIX takich autentycznych pejzażystów jak Kotsis i Szermentowski. Wilnianin nie pogodzi się z brakiem Ruszczyca.

Oczywiste – można robić skróty kapitalne, i taki skrót, najbardziej udany, jest tutaj w reprezentowaniu całej rzeźby polskiej od XVI wieku, jedną, wspaniałą zaiste, indywidualnością twórczą – Ksawerym Dunikowskim. Trudno uwierzyć, że tak porywająca koncepcja, wyprzedzająca swój czas o pół wieku, jak „Tchnienie”, mogła powstać w roku 1903. Pozostałe dzieła tego twórcy – i realistyczno-impresyjny portret Szczyglińskiego (1898), i „Ciężarne kobiety” (1906–1908) i głowa Mickiewicza (1908), i *Ewa* są dziełami twórczej inwencji, w sile i aktualności w czasach, w których powstawały, wytrzymującymi porównanie ze szczytowymi dokonaniami naszej epoki w rzeźbie. (Ciekawostka: daty życia Michała Anioła – 1475–1564. Dodając czterysta lat, otrzymujemy: 1875–1964 – życia Ksawerego Dunikowskiego). Gdyby mnie zapytano, kogo chciałbym widzieć obok Dunikowskiego, gdyby skrót

pokazowy rozszerzono, powiedziałbym bez wahania: Augusta Zamoyskiego i Jana Szczepkowskiego (najwybitniejszego naszego rzeźbiarza i dekoratora).

Dwóch czołowych naszych kolorystów w ostatnich dziesięcioleciach, Piotra Potworowskiego (zmarł w roku 1962) i Jana Cybisa, doborem prac i ich pokazem potraktowano tutaj po macoszemu; nikt by się nie domyśli, znając tylko te prace, jak silnych malarzy one reprezentują. Lepiej można było pokazać Taranczewskiego i Ejbisza.

Dwaj weterani naszej bezpardonowej abstrakcji analityczno-geometrycznej, Władysław Strzemiński i Henryk Stażewski, są tu scharakteryzowani zupełnie jasno i ciekawie, że znaleźli bodaj największy oddźwięk i recenzentów angielskich; tłumaczy się to przyzwyczajeniem do podobnych prób analityczno-formalnych wśród wielu malarzy na wyspie (np. Victor Pasmore). Dla mnie ciekawszą od nich obu jest dobrze tu pokazana Maria Jarema.

Młode pokolenie malarzy w kraju, wśród których jest wiele tęgich talentów, co stwierdzaliśmy wielokrotnie na ich gościnnych wystawach w Londynie, jest tu reprezentowane wyjątkowo słabo, powiedziałbym — krzywdząco. Gdzie Długosz, gdzie Lebenstein? Jeżeli coś jest przyjemnego dla nas na tym pokazie, to zdecydowane odwrócenie się od sąsiedniego Wschodu, a zwrócenie się frontem na Zachód. Ale tu uwaga generalna, dotycząca i dawniejszych poczynań propagandowo-pokazowych naszej sztuki na Zachodzie: Zachód najmniej się wzrusza jego naśladowaniem, a cóż dopiero małpowaniem. Raczej zareaguje na rodzimy a oryginalny prymityw (stąd aplauz dla naszej wspianiałej sztuki ludowej), nawet na „barbarzyństwo”, niż na wyrafinowanie choćby przetworzone echa jego kierunków i dokonań. Ciekawą ilustracją reakcji Zachodu na autentycznie naszą sztukę jest recenzja, napisana dziewięćdziesiąt lat temu w Paryżu, z okazji wystawienia tam „Grunwaldu” Matejkowskiego („Gaulois” z 30 maja 1880): „Jeśli kiedykolwiek jakiś malarz zasłużył sobie na miano narodowego, jest nim na pewno właśnie twórca „Grunwaldu”: dzieło to zbija z tropu, zdumiewa, oślepia, odpycha, przyciąga, jest dzikie, pełne furii, jest heroiczne i demoniczne zarazem... Malarz zadaje widzowi tyle olśniewających razów kolorem, ile ciosów mieczem wymierzą sobie jego bohaterowie. Sztuka Matejki jest to sztuka samotnika i myśliciela. Będzie on sławny między malarzami tego wieku, a wątpię, czy Polska mogła kiedykolwiek poszczycić się twórcą śmielszym i szacowniejszym”. Świetna recenzja, i dziś aktualna, a twierdzę, że pod pewnymi względami — prorocza.

Grafika polska jest tą dziedziną twórczości, która w okresie dwudziestolecia i po dziś dzień zajmuje jedno z czołowych miejsc na świecie. Dotyczy to zarówno grafiki czysto artystycznej, jak i użytkowej, np. plakatu. Właściwie jestem niesprawiedliwy, mówiąc o osiągnięciach naszej grafiki tylko w okresie po pierwszej wojnie światowej, bo można by sięgnąć wstecz aż po wiek XVI, wiek początków druku, który wydał wielu doskonałych polskich (i w Polsce pracujących) drzeworytników i rytowników. Sławą europejską cieszył się np. Jan Ziarnko, który w końcu XVI wieku wyemigrował do Francji. Na omawianej wystawie jest szereg świetnych pozycji graficznych, że zwrócę uwagę na książkę: *De Sigismundi Regis Temporibus*, tłoczona w drukarni Hieronima Wietora (nr 89). Wieki XVII i XVIII dały u nas wielu znakomitych grafików, a w tym ostatnim okresie nikt chyba nie prześcignął mistrza akwaforty, Piotra Norblina de la Gourdaina. Najwybitniejszym naszym grafikiem na początku XIX wieku był mało znany i niedoceniony uczeń Norblina, Michał Płoński, akwafortcista, tutaj niepokazany. Podobnie jak i świetny majster tej techniki, wielki artysta i pióra i rylca — Cyprian Norwid. Doskonałymi grafikami w różnych technikach na przeło-

mie XIX i XX wieku byli malarze Mehoffer, Pankiewicz, Axentowicz, Wyczółkowski (trzej ostatni tu pokazani). Wreszcie Władysław Skoczylas stworzył w drugim i trzecim dziesięcioleciu naszego wieku – szkołę nowoczesnego drzeworytu i szerzej: nowoczesnej grafiki polskiej. I sam mistrz, i jego uczniowie, i dziś uczniowie jego uczniów tworzą świetny zespół tej dziedziny naszej sztuki, która oczywiście niepełnie, ale dobrze jest tu widoczna. Władysław Skoczylas, Edmund Bartłomiejczyk, Waław Wąsowicz, Stefan Mrożewski, Tadeusz Cieślewski (syn), Stanisław Ostoja-Ostrowski, Tadeusz Kulisiewicz (o sławie międzynarodowej), Wiktor Podoski, Edward Manteuffel, Konrad Srzednicki, Bogna Krasnodębska-Gardowska – to seniorowie. Andrzej Rudziński, Mieczysław Wejman, Adam Młodzianowski, Edmund Piotrowicz, Jerzy Panek, Ewa Śliwińska, Stanisław Wojtowicz, Stanisław Fijałkowski – to młodszy. Stefan Suberlak, Tadeusz Łapiński, Halina Chrostowska, Józef Gielniak, Ryszard Otręba, Łucjan Mianowski, Zbigniew Lutowski, Jacek Gaj – ostatnie pokolenie. Wszyscy oni godni są zapamiętania jako talenty i technicy wypracowujący nowe środki wypowiedzi jako podkład dla nowych form. Nie widzę też u grafików żadnego małpowania ani Wschodu, ani Zachodu.

Tkactwo w Polsce ma tradycje odwieczne i dobrze zmanifestowane na tej wystawie. O ile trudno jest mówić o „szkole malarstwa polskiego” (mieliśmy tylko doskonałych malarzy, organicznie związanych z kulturą narodową) – o tyle w tkactwie, podobnie jak i w grafice, stworzyliśmy nowoczesną szkołę polską. Można by tu wymienić dziesiątki artystów tkaczy, i jako skrótowy symbol nasuwa mi się ze starszego pokolenia nazwisko Eleonory Płutyńskiej, tu niewystępującej, a z obecnych, ze średniego pokolenia – Stefana Gałkowskiego, twórcy wprost wspaniałej kompozycji tkackiej pt. „Weterani”.

Posłowie

Wygląda na niekonsekwencję, że na początku mego artykułu użyłem określenia „celującą” dla organizacji wystawy, a znalazłem słowa bardzo silnej dezaprobaty dla sal malarstwa XIX i XX wieku. Celem wystawy było unaocznienie cudzoziemcom zakresu i charakteru naszej kultury plastycznej w okresie tysiąca lat; przy takiej rozpiętości było niemożliwością właściwe pokazanie ogromnego obszaru naszej wizji malarskiej ostatnich stu pięćdziesięciu lat bez zaburzenia proporcji całości, podkreśliłem celowość kapitalnego skrótu w stosunku do rzeźby przez zmanifestowanie tylko jednej osobowości twórczej, ale skrót taki dla malarstwa, np. przez ograniczenie się do pięciu artystów (np. Michałowski, Rodakowski, Matejko, Malczewski, Wyspiański), byłby ryzykowny i jeszcze bardziej sporny niż droga, którą tu wybrano; można by wiele poprawić, ale łatwiej jest widzieć błędy, szczególnie cudze, niż w praktyce nie popełnić ich samemu: toteż te błędy nazwałem „usterkami” i nie mogą one zniweczyć podziwu dla logiki i techniki organizacji tej wystawy, jak i dla zdolności dekoracyjnych wykonawców.

Ale z chwilą tej wystawy wiąże się i stwierdzenie bolesne: pełna tradycja polska – to tradycja Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Już u wejścia gipsowy orzeł bez korony (symboliczne: jedyny kicz tutaj) informuje od razu, że ta tradycja (na pewno bez winy i wbrew chęciom bezpośrednich organizatorów, uczonych i naukowców) jest przepołowiona. Czasem jak echo wielkiej przeszłości uderza nostalgicznie nasze oczy jakaś piękna tkanina warsztatów z Mołodeczna czy Mohylewa, lub popatrzy z portretu kontuszowicz ze Smoleńska... Kto wie, jak ogromny dorobek twórczy mają w zakresie sztuk plastycznych (głównie architektury i zdobnictwa) północno-

-wschodnie ziemie byłej Rzeczypospolitej z sercem Wilna i na południu jej ziemie ruskie z sercem Lwowa – ten nie osądzi, że termin „przepełnienie tradycji” jest grubo przesadzony.

„Wiadomości” 1970 nr 8(1247)

TWÓRCZOŚĆ JÓZEFA PIWOWARA

Istnieją rośliny „przystosowalne”, zdolne do rozwoju w najróżnorodniejszych glebach, klimatach, krajach i warunkach. Istnieją też jednostki ludzkie o podobnych cechach. Myślę, że naród nasz jest bogato wyposażony w takie jednostki. Te zdania uogólniające przychodziły mi na myśl wielokrotnie, gdy stykałem się z działalnością rodaków w licznych środowiskach na obczyźnie. Wydaje mi się to najbardziej aktualne – zawsze, gdy odwiedzam Józefa Piwowara.

Józef Piwowar urodził się na Podolu w Podhorcach w roku 1904. Wiedział wczesnie, że jest pedagogiem z powołania; że jest równocześnie artystą, uświadomił sobie dopiero w drugiej połowie życia. Ukończył seminarium nauczycielskie we Lwowie i został nauczycielem w Pińsku. Pracował jako nauczyciel, a potem kierownik szkoły, szesnaście lat – i ziemia ta i środowisko stały się jego drugą najbliższą ojczyzną po ziemi podolskiej. Piwowar zrozumiał duszę poleszucką, jakby się na Polesiu urodził. A jako człowiek, dla którego ciągle postęp, ciągle rozszerzanie swoich widnokęgów przez doświadczenia życiowe i przez nieustanne doksztalcanie się było wprost organiczną potrzebą – ukończył Instytut Robót Ręcznych i Rysunków w Warszawie, niewątpliwie jedną z najświetniejszych szkół tego typu w Europie. Myślę, że studia w tej uczelni dały zasadniczą podstawę dla wybitnych zdolności plastycznych, które coraz wyraźniej zaczęły się przejawiać w działalności Piwowara. Piękne lata pińskie, które i dziś artysta wspomina z gorącym uczuciem, przerwała tragedia roku 1939. Wywieziony na zsyłkę do Rosji, po odsiedzeniu rocznego więzienia w Pińsku, a potem w Mińsku, znalazł się dawny nauczyciel i wychowawca, kochany i szanowany powszechnie przez uczniów i ich rodziców, z armią gen. Andersa na Zachodzie, początkowo w Rzymie, a od jesieni roku 1946 – w Londynie. W 1953 roku zapisał się jako uczeń do Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego w Londynie. Małomówny, skupiony i spokojny, w pracy systematyczny, konsekwentny, a równocześnie niezależny i oryginalny, od razu został oceniony przez kolegów, zarówno przez rodaków jak i cudzoziemców, szczególnie przez Anglików, jako jednostka o dużym wyrobieniu towarzysko-społecznym i zupełnie wyraźnie zarysowanej linii rozwoju artystycznego. Nie jest to czyzy frazes; mijaly lata i widzialem Piwowara, wkrótce po przybyciu do naszego środowiska, mego osobistego przyjaciela, a potem po ukończeniu przez niego Studium, mego pomocnika w nauczaniu – jako przykład rzadko spotykanego nieustannego i systematycznego wznoszenia się w poziomie realizacji w malarstwie i w nowej dziedzinie plastyki, którą zaczął uprawiać – w ceramice.

Piwowar, urodzony i doświadczony pedagog, po kilku latach pobytu w Anglii i opanowaniu języka, rozpoczął pracę jako nauczyciel w szkołach typu *comprehensive* w Londynie. Jest to praca chyba dla cudzoziemca najtrudniejsza. W obcej szkole, gdzie dialekty, z osławionym *cockney* na czele, zdają się budować nauczycielom nieprzebyte zapory, gdzie musi się on borykać z szyderczą złośliwością i niesfornością dzieci wielkomijskiego proletariatu, uczenie skuteczne i kompetentne w środo-

wisku nieznanym od młodości — jest trudem iście syzyfowym. Ale wyrobienie, takt, zdrowy spokojny rozsądek i talent pedagogiczny nauczyciela z Pińska przemogły wszystkie trudności i dzisiejsza kariera Piwowara na tym polu może być i jest oceniana (np. przez jego angielskich zwierzchników i licznych uczniów) jako tryumf. Trzeba znać to pole, powtarzam, aby taki wynik ocenić. Ale najbardziej zdumiewającym faktem w działalności Piwowara jest, że przy pracy nauczycielskiej, tak pochłaniającej energię fizyczną i duchową, mógł się on rozwijać nieprzerwanie jako artysta.

Od wielu lat jest Piwowar członkiem zwyczajnym Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii i bierze udział w jego wystawach. Jego prace malarskie tam pokazywane, choć zawsze poważne, nie dawały pełnego wyrazu skali jego rozwoju, który można ocenić należycie tylko dotykając bezpośrednio intymnego warsztatu w jego domu. Bo Piwowar nie jest artystą pracującym dla wystaw. Bierze w nich udział raczej dla podkreślenia swojej organizacyjnej lojalności wobec grupy, do której należy, niż dla efektu pokazowego. Ale ta ciągła, z wolna wznosząca się linia rozwojowa, zaczęła się nagle pięć gwałtownie w górę. Np. dzieła malarskie ostatniego roku pracy artysty wykazują ogromne wzmoczenie siły wyrazu i indywidualności stylu. Ale nie one są szczytowym osiągnięciem Piwowara. Jest nim jego ceramika. Bogactwo i niespodziewaność form, mistrzowskie opanowanie rzemiosła jest skokiem, który w widzu zmienia ustalony szacunek dla spokojnego, konsekwentnego rozwoju w podziw nad piorunującym wzlotem w górę. Bo wyrazem takiego wzlotu są niektóre formy ceramiczne Piwowara z ostatniego okresu.

Weźmy serię jego ostatnich „lajkoników”. Wielu artystów w rzeźbie, ceramice i malarstwie wykorzystywało tę postać z krakowskiej tradycyjnej pół-zabawy, pół-obrzędu, sięgającej zamierzchłego średniowiecza. Wśród tych prób nie znam ciekawszej i mocniej ujętej w formę nowoczesną, jak „lajkoniki” Piwowarowe. Artysta stwarza tu kształty poetycko twórcze, przekonywające i jak najdalej odbiegające od natury. Jest to formizm ekspresyjny o stylu całkowicie wyrobionym. Wspaniała też jest grupa koni ceramicznych. Myślę, że motyw konia, tak popularny w sztuce polskiej, nigdy nie znalazł rzeźbiarsko-ceramicznej realizacji ciekawszej niż tu właśnie.

Ceramiczne użytkowe formy Piwowara, jak również dzbany i popielniczki, mają często zaskakującą oryginalność, połączoną z wytwornym smakiem. Są też kreacje ceramiczno-rzeźbiarskie, które należy zaliczyć do ekspresyjnego surrealizmu, jak te dziwne maski, pół-głowy, konsekwentnie trzymające się ceramicznego tworzywa mimo kształtów wymyślnie niespokojnych.

W malarstwie Piwowara w ostatnich latach coraz bardziej zaznacza się ekspresyjna deformacja w stosunku do sugestii natury; są też kompozycje całkowicie abstrakcyjne. Kolor, oparty na silnych, śmiałych kontrastach, jest coraz bardziej zdyscyplinowany przez zrozumienie dopełnień barwnych i wycucie płaskości obrazu. Jeżeli chodzi o charakter kompozycji, widoczne jest wyraźnie oddziaływanie na artystę sztuki dziecięcej, tak rozumiałe u nauczyciela, którym z krwi i kości jest Piwowar. Myślę, że ze wszystkich wpływów, jakim może podlegać artysta, wpływ prymitywu dziecięcego jest najpozytywniejszy, najzdrowszy (chyba nie trzeba dodawać: co innego wpływ, co innego naśladownictwo).

Pejzaże, które Piwowar stale maluje w okresie swoich wakacji letnich, spędzanych najczęściej we Francji, są bliskie w stylu postimpresjonizmowi i różnią się charakterem od jego kompozycji o typie ekspresyjnym.

Jak to już zaznaczyłem wyżej, Piwowara nie poznaje się na wystawach, chociaż tam można widzieć jego dobre, ale nie najlepsze prace.

Pracownią artysty i miejscem jego twórczego dorobku jest jego dom. Gdy jestem w domu Józefa i Waci Piwowarów, z każdej ściany, z każdego kąta czyta się, co to jest życie spędzone w ciągłym, równym, konsekwentnym wysiłku twórczym, niegoniącym za rozgłosem, ale znajdującym pełne zadowolenie w realizacji praw wewnętrznych i w jej widocznych śladach. W tym domu, pełnym harmonii i ładu, jest wiele sprzętów wykonanych przez artystę – bo Piwowar, jak i wszyscy majstrzy średniowieczni, jest świetnym rzemieślnikiem. Czyż trzeba powtarzać rzecz oczywistą, że w każdej rzetelnej realizacji plastycznej musi być rzetelne rzemiosło, choć nie zawsze takie rzemiosło jest sztuką?

Rzemiosło Piwowara jest sztuką, a jego sztuka zawsze wiąże się z rzetelnym rzemiosłem.

„Wiadomości” 1970 nr 12–13 (1251–1252)

RYŚ WAWRO

Ryś Wawro jest niewątpliwie fenomenem psychologicznym i artystycznym¹¹⁵. Chłopak osiemnastoletni, który nie umie przeczytać i napisać najprostszego słowa. Nie potrafi ubrać się ani rozebrać bez pomocy. Ma wzrok tak słaby, że gdy ogląda jakiś przedmiot, np. rysunek, wydaje się, że nosem go dotyka. Słuch ma też bardzo przytępiony. Najbliźsi umieją się z nim porozumieć w sprawach najprostszych: Ryś opanował pewien zasób słów, które wymawia w sposób na pół artykułowany. Fizycznie, zewnętrznie jest prawie normalnie rozwinięty. Ten chłopak, tak bardzo upośledzony fizjologicznie i psychicznie, wykonuje od szóstego roku życia setki rysunków i malowideł o niewiarygodnej sprawności.

W okresie mojej wieloletniej działalności artystycznej i nauczycielskiej dużo zajmowałem się wypowiedziami w plastyce ludzi psychicznie nienormalnych lub upośledzonych, dzieci i dorosłych; wypowiedź czy twórczość tego typu, często wyjątkowo ciekawa i oryginalna, zresztą opisywana i analizowana przez psychologów i krytyków artystycznych niezliczoną ilość razy na różnych poziomach przygotowania i kompetencji, jest zawsze związana z cechami innymi niż te, które zdumiewają w pracach Rysia Wawry. Zdumiewają właśnie logiką, powiedziałbym naturalistyczną i – w danych warunkach odbiorczych – niewiarygodną pamięcią obserwacyjną. Na przykład perspektywa, dyscyplina, która w dzisiejszych pojęciach o sztuce nie musi przesądzać o specjalnych wartościach wypowiedzi plastycznej – tutaj jest fenomenem psychologicznym. Przecież Ryś prawie nie widzi w przestrzeni, a buduje

¹¹⁵ 19 kwietnia–12 maja 1970, Polska YMCA, 46/47 Kensington Gdns Sq., Londyn. Wystawa malarstwa i rysunku Ryszarda Wawro (17 lat). Otwarcia dokonał Marian Bohusz-Szyszko. Na wystawę złożyło się przeszło 300 prac rysunkowych wykonanych czarnymi lub kolorowymi kredkami. „Jest to bogaty kalejdoskop tematów i scen wykonanych przez chłopca o bardzo słabym wzroku i zahamowaniach w mowie, utrudniających mu komunikowanie się ze światem zewnętrznym. Rysunki jego wykonywane w tych warunkach wykazują nie tylko zadziwiającą zdolność obserwacji, ale równocześnie duże poczucie kolorystyki, jak również i kompozycji zwłaszcza w złożonych scenach zbiorowych. Rozprawkę analityczną o tym fenomenie sztuki plastycznej napisał prof. Marian Bohusz-Szyszko [...]. Wawro miał już wystawę swych prac w Edynburgu, gdzie mieszka z rodzicami i występował z pokazem swych prac rysunkowych na ekranie telewizyjny”, – zob.: J. Ostr., *Notatnik kulturalny*, OB 1970 nr 71 (1218), czerwiec, s. 31.

przezeń w swoich pracach – i rysunkowo i malarsko – ze zdumiewającą wprost precyzją.

Proszę popatrzeć na ten rysunek, a raczej malowidło, wykonane kolorowymi kredkami. Po lewej stronie obrazka pędzący autobus, a po prawej, na pierwszym planie, rowerzysta; za nim czerwone auto. Plama białego błotnika roweru na pierwszym planie tak wspaniale pokazuje malarsko właśnie pierwszoplanowość w stosunku do również biało-srebrnych plam reflektorów auta za rowerzystą, że mistrz nie powstydzilby się tej realizacji. Cała zresztą kompozycja jest majstersztykiem przejrzystości, definicji mas i ruchu. I takich fenomenów są tu setki, np. w pokazaniu tłumu w cyrku, gdzie wśród mnóstwa figur ludzkich każda ma odrębny, niepowtarzający się wyraz; wszystko wibruje kolorem i różnorodnością ruchu, a „trzyma się kupy”, w języku malarskim – bez pudła.

Zjawia się oczywiście zasadnicze pytanie: skąd, z jakich źródeł bierze Ryś zapładniający materiał dla swoich realizacji. Badania, które przeprowadziłem, wskazują na trzy źródła: 1) oglądanie obrazków w książkach, tygodnikach, w „komiksach”; 2) przyglądanie się telewizji; 3) obserwacja życia. Umieściłem te źródła w kolejności rosnącej w znaczeniu ich wpływu na prace Rysia. To znaczy obserwacja życia ma jednak największy wpływ, potem idzie telewizja, a następnie dopiero oglądanie obrazków, a więc „na szczęście” kolejność odwrotna, niż skłonni bylibyśmy przypuszczać. Ale wykorzystywanie wszystkich tych źródeł jest fenomenalne i wprost nieprawdopodobne.

Przede wszystkim, jak zaznaczyłem wyżej, wzrok Rysia jest tak słaby, że musi on prawie nosem dotykać rysunku, aby go widzieć; podobnie telewizję ogląda, prawie przykładając nos do szyby ekranu, to jest w pozycji, w jakiej normalny widz właśnie nic by nie widział. Poza tym Ryś nigdy nie rysuje, bezpośrednio patrząc na rysunek, ani też bezpośrednio po patrzeniu na telewizję. Reakcja twórczo-odtworząca (twórcza, a nie fotograficzna!) następuje u niego po kilku dniach, a czasem tygodniach.

Ale największy fenomen zachodzi przy podnięciach branych z obserwacji życia. Ojciec Rysia jest inżynierem, prowadzącym roboty drogowe w Edynburgu (jest Polakiem, żona jego, matka Rysia, jest Szkotką; mają drugiego młodszego, zupełnie normalnego syna). Otóż Ryś często jeździ na roboty z ojcem i przygląda się tym pracom. „Przygląda się” – to znaczy obchodzi naokoło robotników, maszyny (np. traktory) i przyrządy; pamiętajmy, że w perspektywie prawie nie widzi (jak to zbadał klinicznie). Po paru dniach, w najciekawszym wypadku po dwóch tygodniach, Ryś siada przy desce rysowniczej, przygotowuje starannie kredki (to znaczy z wielu kolorów wybiera tylko kilka potrzebnych dla realizacji wizji), po czym, trzymając kredki w pogotowiu w prawej ręce, rysuje lewą, definiując obraz bez poprawiania formy i stosunku kolorów.

Uparcie stawiano mi pytanie, czy wizja Rysia nie jest powtarzaniem widzianych obrazków. Już na wstępie zaznaczyłem, że główną podstawą jego inspiracji jest natura. Ale należy tu podkreślić, że laicy niepotrzebnie przywiązują nadmierną wagę do posądzania Rysia o naśladowanie widzianych na „obrazkach” form i kolorów. Przecież on zawsze rysuje, nie mając przed sobą żadnego modelu, ani realnego, ani odtworzonego. A gdyby nawet taki odtworzony już gdzieś model go inspirował – i tak fenomen by pozostał fenomenem.

Wiadomo, że znakomity malarz Utrillo często brał jakąś paskudną pocztówkę, ilustrującą fragment Paryża, przypinał ją pluskiewką do sztalugi i, pociągnąwszy tego absyntu, malował jedno ze swoich arcydzieł, czerpiąc podniętą pamięć właśnie z tego obrazka. Picasso narysował swój sławny portret Strawińskiego

z Diagilewem, posługując się ich wspólną fotografią. Skąd pochodzi inspiracja rysownika czy malarza – nie jest rzeczą istotną z artystycznego punktu widzenia; ma natomiast znaczenie, aby źródło inspiracyjne nie było wykorzystane martwo, fotograficznie i niedołącznie czy manierystycznie, lecz by było twórczą transformacją zewnętrzną podniety.

Wszystkie prace Rysia Wawry, który zawsze rysuje z pamięci i nic nie odrysowuje bezpośrednio, mają tę cechę twórczo-transformacyjną. Przedmioty, które odtworza, traktory, auta, rowery, okręty, pociągi, samoloty, mają logikę konstrukcyjną, jakby ich rysownik był mechanikiem, rozumiejącym świetnie działanie i kooperację funkcjonalną części tych maszyn, a tymczasem ten precyzyjnie widzący umysł nie wie, że litery służą dla czytania!

Metoda poznawcza, która obowiązuje w dzisiejszej nauce, została ściśle sformułowana w pierwszej połowie XVII wieku przez filozofa i uczonego francuskiego, René Descartesa (zlatynizowane: Cartesius) w jego słynnym dziele *Rozprawa o metodzie* (*Discours de la Methode*, 1636). I od nazwiska myśliciela, który ją określił, nazywa się kartezjanizmem, Kartezjanizm twierdzi, że metoda poznawcza w nauce polega na empirycznej, doświadczalnej obserwacji faktów w świecie zewnętrznym i na wyciąganiu z nich wniosków na drodze dyskursywnego myślenia, to znaczy opartego na prawach logiki.

Kartezjanizm okazał się metodą potężną i jemu zawdzięcza ludzkość zdumiewający rozkwit nauk technicznych w ostatnich trzech stuleciach, który np. doprowadził ostatnio do postawienia stopy człowieka na księżycu. Ale warunkiem funkcjonowania metody kartezjańskiej jest poprawne funkcjonowanie zmysłów człowieka (bo poznanie empiryczne jest właśnie poznaniem zmysłowym) i zdolność poprawnego myślenia logicznego. Struktura fizyczno-psychiczna Rysia Wawry jest zaprzeczeniem tych warunków, a jednak prace jego dowodzą, że posiada on zdumiewającą wiedzę o świecie widzialnym i że potrafi tę wiedzę przekazywać nam w swoich rysunkach i malowidłach w sposób artystycznie twórczy i uporządkowany.

Wynika z tego, że tak potężna metoda kartezjańska nie jest jednak jedyną metodą poznawczą, umożliwiającą twórczą działalność człowieka.

Wielki filozof francuski, Henryk Bergson (1859–1941), uważał kartezjanizm za metodę poznawczą niedostateczną, twierdząc, że tzw. intuicja, czyli zdolność bezpośredniego dotknięcia myślą rzeczywistości, jest największą siłą poznawczą. Twórczość Rysia Wawry zdaje się potwierdzać słuszność postawy Bergsona.

„Tydzień Polski”, 9.05.1970

REWELACJE GROBU TUTENCHAMONA

Kilkanaście lat temu przeżyłem jeden z największych wstrząsów artystycznych w moim życiu – na wystawie sztuki staromeksykańskiej, pokazanej w Tate Gallery w Londynie. Obecna wystawa Tutenchamona w Muzeum Brytyjskim, może mniej wstrząsająca emocjonalnie, zostawia refleksje nie mniej głębokie. Przeszło trzydzieści wieków temu zmarł na tronie egipskim osiemnastoletni chłopak, który jako władca nie miał czasu wykazać się żadnymi wybitnymi osiągnięciami. Wystarczyło że był formalnym dziedzicem tronu w jednej z najstarszych i najgłębszych cywilizacji świata, aby grób jego, cudem nienaruszony w ciągu dziesiątków stuleci, ujawnił nam materializację tak nieprzebrane, jakościowo i ilościowo, twórczych potencjałów ludz-

kich, jakich niewiele notuje historia. Są to potencjały trojakiemu rodzaju: osiągnięć plastyczno-technicznych, inwencyjnie twórczych, zespołowo organizacyjnych.

Władztwo, z jakim ci nieporównani majstrowie sprzed tysiącleci panują nad tworzywami: kamieniem, metalem, drzewem, tkaniną, emalią, kością słoniową, gliną – jest oczywistym dowodem, że pokolenie, którego byli synami, miało za sobą tradycję dłuższą od czasu, który nas od nich oddziela – tysiąclecia!

Jeżeli chodzi o artystyczną, twórczą inwencję człowieka, jest tu jeszcze jeden z najbardziej przekonujących dowodów, że ta siła ludzka duchowa nie przejawia rozwojowego postępu w czasach „historycznych”. Wreszcie uderza wprost doskonała jedność stylowa całej akcji, której wynikiem był ten monument: grób Tutenchamona.

I nie ma chyba przykładu w całej historii sztuki, aby na przestrzeni przeszło trzech tysięcy lat panowała taka jedność stylowa jak w sztuce egipskiej. Obowiązuje tu nieubłagany kanon, żelazne reguły plastycznego kształtowania w architekturze, w rzeźbie, w malarstwie, w zdobnictwie w najszerszym znaczeniu tego słowa. Zdawałoby się, że fakt taki musi spowodować skostnienie, a w reakcji odbiorczej – nudę, podobną np. do tej, jaka budzi w nas wtórno-zdobnicza maniera dekoracyjna na peryferiach baroku końca XVII wieku i pierwszej połowy XVIII wieku. Schemat plastycznych tworów egipskich (nie mówię oczywiście o ich podróbkach), rozciągnięty na wieki tej kultury, nie nudzi, mnie przynajmniej, nigdy; chociaż nudzą tak bardzo schematy manierycznej sztuki pohelleńskiej. Jest cechą i tajemnicą sztuki egipskiej, że jej sztywne kanony nie zabijają indywidualnej wizji poszczególnych artystów.

Plastyczna wizja egipska prawie bez reszty jest poświęcona celom transcendentnym, przekraczającym bezpośrednią użytkowość praktyczną czy też dekoracyjność; jest to sztuka służąca wierze, że jest świat pośmiertny, powiązany jednak z doczesnym bytowaniem i mający potrzeby współmierne z tymi, o których właśnie doczesność nas poucza. To nieśmiertelne „Ka”, ta jaźń człowieka będzie potrzebowała w dalszym bytowaniu i organów cielesnych (stąd balsamowanie i mumifikacja), i przedmiotów codziennego użytku z życia doczesnego, i form kultu religijnego, które były aktualne w tym życiu, a zostają przeniesione na bytowanie wieczne: stąd modlitwy i zaklęcia wypełniające w piśmie hieroglificznym wnętrza sarkofagów, w których spoczywają mumie. Ta sztuka pełna form symbolicznych, ujęta w uogólnione kształty o tendencjach geometryzujących, jest równocześnie nasycona precyzyjnymi obserwacjami natury, ludzi, zwierząt, ptaków, ryb, płazów, najróżnorodniejszych okazów flory, budowli, sprzętów i przedmiotów, które otaczają człowieka i są wykonane przez niego; ale znajdujemy też tam twory, które są syntezami wyobraźni, surrealistycznej wyobraźni, jak byśmy dziś powiedzieli.

W prasie naszej ukazała się niedawno recenzja, pisana przez osobę kompetentną, ale wyrażającą opinię dla mnie nie do przyjęcia. W myśl tej opinii, sztuka grobu Tutenchamona ma cechy przypominające manierę secesyjną z okresu l'Art Nouveau naszej wizji europejskiej, manierę pozbawioną potęgi sztuki egipskiej dawniejszych wieków. To nieporozumienie. Tutenchamon, panujący w XIV wieku przed Chrystusem, należy do osiemnastej dynastii egipskich faraonów, dynastii zapisanej złotymi zgłoskami w dziejach wizji egipskiej. Dynastia ta nie zostawiła piramid i sfinksów, największych rozmiarami pomników staroegipskich, ale w ramach tej dynastii zawierały się okresy panowania takich faraonów jak Amenhotep III, około sto pięćdziesiąt lat poprzedzający Tutenchamona i wielki Ramzes II około stu lat po nim. Panowanie Amenhotepa III upamiętniło się powstaniem najwspanialszych świątyń w Tebach, Luksorze i Karnaku, a postaci obu faraonów, Amenhotepa III i Ramzesa

II, zostały uwiecznione w rzeźbach portretowych, należących do czołowych osiągnięć sztuki egipskiej. Krótkie panowanie Tutenchamona było więc zawarte między szczytowymi okresami rozwoju sztuki egipskiej za osiemnastej dynastii. A myślę, że takie dzieła jak polichromowana drewniana statua młodzieńczego faraona, z berłem w prawej i laską królewską w lewej ręce, jak i druga jego postać, również w drzewie, polichromowana złotem i przedstawiająca króla w ruchu jako myśliwego-harpunika, należą do najpiękniejszych rzeźb, jakie widziałem. Oba dzieła są przykładem absolutnego mistrzostwa syntetycznej charakterystyki portretowej, pierwsze w znaczeniu statycznym statycznym, drugie w ruchu – w znaczeniu dynamicznym. Operowanie tworzywem, głównym wątkiem w drzewie, a następnie farbami i złotem przy polichromii, jest cudem techniki i cudem smaku dekoracyjnego. Ale takich cudów jest tu bez liku. Opiszmy jeden z nich: scena wytłoczona na złotej blasze, zdobiącej jedną z bocznych ścian skrzyni grobowej. Faraon siedzi na krześle tronowym, w rękę ma napięty łuk; strzała, która zaraz wyleci, godzi w rój ptaków trzepoczących się w górnej, prawej części prostokąta tej kompozycji. Postać faraona zajmuje jej lewą część. Obok jego krzesła stoi lwica, nieporównanie uplastyczniona, ale symbolicznie mała wobec wyolbrzymionej postaci pana. Za głową króla jest boski sęp-Nekbet. W dolnej, środkowej części kompozycji, u stóp męża siedzi królowa. Twarzą zwróconą do małżonka, trzyma w prawej ręce zapasową strzałę; i ten gest, i spadający ptak, ugodzony strzałą uprzednio, pokazuje, że król bawi się polowaniem na dobre. Prawa ręka królowej czyni jakby gest prosząco-chroniący gniazdo ptasząt, umieszczone pod rojem, na który faraon wypuszcza strzały. Tylko artysta wielkiej klasy i zupełny majster w swoim rzemiośle mógł stworzyć taką kompozycję – a jest ona tylko jednym z ogniw spośród kilkunastu arcydzieł ilustrująco-zdobniczych, które można kontemplować bez końca na tej skrzyni. Dzieło to, nieprześcignione w swej klasie zdobniczej, jest równocześnie rewelacją wiedzy obserwacyjnej i potencjału realizacyjnego artysty-wykonawcy. Rysunek postaci faraona i jego żony, powtórzony w różnych ruchach kilkanaście razy, to świetne portrety, uogólnione formalnie w określonym stylu; ale artysta dopełnia te kompozycje mnóstwem akcesoriów, sprzętów, ubrań, symboli, nigdy nieprzesłaniających idei zasadniczej. A zwierzęta! A ptaki! A rośliny! Te wykrzykniki – to symbole mojej nieporadności, aby opisać doskonałość; bo też i nie trzeba kusić się o to: trzeba to zobaczyć i widzieć (podkreślam: oba te czasowniki nie są jednoznaczne treściowo).

Do cudów sztuki jubilerskiej należą napierśnik i naszyjniki królewskie. Najgłębsza symbolika religijna, wyjątkowa inwencja kompozycyjna i nieporównane mistrzostwo techniczne, z jakim twórca (czy twórcy) poddał jedności koncepcyjnej różnorodne materiały złota i srebra, *lapis lazuli*, węglan wapna, turkusów, szklivi niebieskich, zielonych, czarnych i białych – idą z sobą o lepsze. W środkowej części napierśnika królewskiego rozpięte skrzydła sokoła, z mackami kraba i świętym żukiem-skara-beuszem na grzbiecie, są syntezą symboli podporządkowanych w różnych okresach cywilizacji egipskiej, bogu słońca – „Ra”. W swych szponach sokół trzyma hieroglificzne symbole wieczności – w jednym rozwiniętą lilię, w drugim – kwiat lotosu z pączkami. Po bokach tego centralnego motywu są dwie kobry ze złotymi dyskami słońca na głowach (bogini kobra – Wadjet – była emblematem predynastycznych królów dolnego Egiptu, przy delcie Nilu). Dwie kobry symbolizują zapewne dolny i górny Egipt, który był pod władzą faraonów osiemnastej dynastii. U góry tej zaiste królewskiej kompozycji widzimy symbol księżycy z plastycznym wyobrażeniem lewego oka – bo księżyc był w mitologii religijnej Egipcjan lewym okiem najwyższego Boga – Horusa, gdy słońce było jego prawym okiem. Dolna część kompozycji jest

zbudowana z przemysłnie stylizowanych kwiatów lotosu, maków i kwiatów papiirusu. Ten niepełny i nieściśły opis tylko jednego klejnotu – napierśnika faraona jest przykładem, jak wiele treści symboliczno-narracyjnych zawiera każdy przedmiot, należący do tej nieporównanej kolekcji; zbyteczne chyba jest podkreślać, że suma energii artystyczno-twórczej, użyta dla wykonania tych przedmiotów, poucza nas nie mniej od metafizycznych koncepcji wytworzonych przez kulturę egipską – jakiej skali są możliwości człowieka.

Myślę, że jeszcze jeden aspekt musi tu być podkreślony. Cała ta olbrzymia energia i geniusz realizacyjny, który włożono w grób osiemnastoletniego króla, cały pietyzm i precyzja przy wykonaniu najdrobniejszego szczegółu, miały cel całkowicie pozbawiony wszelkiej „praktyczności” doczesnej, wszelkiej ambicji artystów, aby ich dokonania były znane potomnym. Ani się im przecież śniło, że za trzy tysiące lat grób ten będzie odkryty, a gdyby wiedzieli o tym – tylko najwyższe zgorzsenie byłoby ich udziałem. Dla celów całkowicie transcendentálnych w stosunku do doczesnego życia oddali swój trud i geniusz, nie umiając zapewne nawet docenić własnego dokonania. Wszystko zrobione było dla wyrazu wiary w nieśmiertelność ludzkiego ducha i wiary w powiązanie treści wiecznych z doczesnymi. I w naszych czasach zdarzają się wzniosłe przykłady takiej postawy. W czasie prac Matejki nad polichromią Kościoła Mariackiego w Krakowie, jeden z uczniów zwrócił uwagę mistrzowi, że pewne szczegóły są malowane w miejscach, które nigdy nie będą mogły być dostrzeżone przez ludzi w kościele. „Ale Bóg je będzie widział” – powiedział Matejko.

Zbiór eksponatów na pokazie londyńskim zamyka złota maska faraona, która była nałożona bezpośrednio na głowę i ramiona mumii. Twarz wykonana z kutego złota jest absolutnym arcydziełem syntezy portretowej. Robił ją rzeźbiarz-mistrz nad mistrze. Głowa sępa nad brwiami władcy – symbol królowania nad górnym Egiptem – jest przedziwnie powiązana kompozycyjnie z głową i zwojami kobry – symbolem władania nad dolnym Egiptem. Głowa sępa i ciało węża są z litego złota. Dziób ptaka jest ze szkliva w kolorze rogu, głowa kobry z ciemnoniebieskiego fajansu, jej oczy ze złota i przezroczystego kwarcu, przez który prześwieca czerwień podkładu. Brwi króla i powieki są z *lapis lazuli*, a oczy z zabarwionego na ciemno kwarcu. Olbrzymi kaptur na głowie faraona i napierśnik są inkrustowane smugowymi warstwami *lapis lazuli*, kwarcu i zielonego polnego szpatu. Mnogość tych szczegółów materiałowych podają dla podkreślenia niewiarogodnego bogactwa tworzyw, którym operowali majstrowie egipscy w tym okresie, osiągając absolutną harmonię i precyzję. Gdy porównujemy to nieprześcignione mistrzostwo z dzisiejszymi tęsknotami młodej rzeźby, aby właśnie kojarzyć w jednym dziele różne wątki materiałowe – zjawia się uczucie przykrego upokorzenia, kontrast szczytów i dekadencji.

Artykuł ten nawet w małej części nie wyczerpuje problemów i nie daje wyrazu bogactwu wrażeń, które rodzą się na wystawie przedmiotów z grobu faraona, który zmarł w roku 1352 przed Chrystusem. Ale każdemu z czytelników w Londynie, który może zostanie zachęcony do zwiedzenia tej wystawy, radzę, aby przedtem uważnie zwiedził sale w Muzeum Brytyjskim, poświęcone sztuce egipskiej, i pomyślał o dokonaniach tej wspaniałej kultury, patrząc na dzieła, które powstały przed epoką Tutenchamona, i na te, które stworzono potem.

„Wiadomości” 1972 nr 30 (1373)

JACEK MALCZEWSKI W LONDYNIE

To potrójna rewelacja. Malczewski jako rysownik-ilustrator, ilustrator i narrator najbardziej bezpośredni swoich przeżyć¹¹⁶; Malczewski jako autobiograf i równocześnie informator o nieznanym szczegółach z życia swego wybitnego przyjaciela, Karola hr. Lanckorońskiego; wreszcie istotną rewelacją jest że tu, na emigracji, w Londynie, odbywa się pokaz prac jednego z najwybitniejszych naszych artystów z przełomu wieku XIX na XX, prac dotąd nieznanymi historii naszej sztuki i rzucających nowe światło na osobowość twórcy.

Badacz, interesujący się typem malarskiej wizji Malczewskiego, zaliczy go zapewne do „konstruktorów formy”. Malczewski, jakim go znamy z dzieł rozsianych po wielu muzeach, a i w znanych dotąd zbiorach prywatnych, lubuje się w precyzyjnym formułowaniu, rysunkowym i malarskim, trójwymiarowej bryły: formy ciał ludzkich, głów i kończyn, ptaków i ryb, drzew i roślin, jak i przedmiotów martwych, zawsze manifestują się w wizjach Jacka Malczewskiego jako konstrukcje trójwymiarowe o absolutnej doskonałości zamknięć linearnych, rzeźbiarz nie miałby trudności z odczytaniem tych form, nawet w tych miejscach, które z natury rzeczy są niewidoczne dla widza, a które determinuje logika kształtu. Jest rewelacyjną niespodzianką, ujawnioną tutaj, że ten analityk formy umie chwycić z nieomylną i błyskawiczną bezpośredniością impulsy ze swego otoczenia; w tym wypadku otoczeniem artysty był świat, do którego go wprowadził Karol Lanckoroński. Prawie wszystkie prace rysunkowe w tej świetnej kolekcji są robione w atmosferze przyjacielskiego żartu; wyczuwa się, że artysta czuje się szczęśliwy z ludźmi i w otoczeniu, w którym się znalazł, i daje wyraz potrzebie, aby ten nastrój wyrazić mową organicznie mu przy-

¹¹⁶ 3–31 sierpnia 1972, POSK, Biblioteka Polska, 9 Princes Gardens, Londyn. Wystawa nieznanymi i niepokazywanymi wcześniej rysunków, akwarel i obrazów olejnych Jacka Malczewskiego ze zbiorów Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Wystawę dopełnił bibliofilski katalog opracowany przez Mieczysława Paszkiewicza – *Jacek Malczewski w Azji Mniejszej i w Rozdole*. Wstępem zaopatrzył i katalog opracował M. Paszkiewicz, Londyn 1972, 72, [2] s. Cała książka jest w istocie dużym szkicem Mieczysława Paszkiewicza na temat okoliczności powstania rysunków i akwarel oraz kolei przyjaźni i współpracy Malczewskiego z Karolem Lanckorońskim. Szkicem bogato ilustrowanym czarnobiałymi rysunkami Jacka Malczewskiego. „Jest to materiał prawie zupełnie dotąd nieznanymi, niepublikowanymi, wspomnianymi tylko niekiedy pobieżnie. Składa się on ze zbioru rysunków i akwarel (uzupełnionych sześcioma obrazami olejnymi), zgromadzonych przez przyjaciela i opiekuna artysty (by nie użyć nieco mylącego w tym wypadku terminu: *mecenasa*), hr. Karola Lanckorońskiego. Zbiór ten, niemal cudem ocalony ze spalonego w czasie ostatniej wojny pałacu Lanckorońskich w Wiedniu, złożony został w formie depozytu Fundacji z Brzezia Lanckorońskich w Bibliotece Polskiej w Londynie. Jest on uzupełniony – również należąca do depozytu – kolekcją listów Jacka Malczewskiego do Karola Lanckorońskiego. Obrazów olejnych, rysunków i akwarel jest 242 (włączając w to dwanaście ilustrowanych listów). Wykonane zostały w latach 1884–1905, za wyjątkiem portretu olejnego z 1912 r. i ilustrowanego poematu (pióra Malczewskiego), który pochodzi z 1915 roku. Listów jest 71. Pochodzą z lat 1884–1918. Dodac należy, w wypadku siedmiu rysunków i ośmiu listów, że nie udało się ustalić ścisłej daty, ale niemal na pewno pochodzą one z tego samego co datowane, okresu”. Na wystawie pokazano w istocie 246 prac, jako że po opracowaniu katalogu odnaleziono cztery rysunki z 1922 roku. Informuje o tym szczegółowy spis prac zamieszczony na ostatnich stronach książki, wydrukowanej przez Oficynę Poetów i Malarzy. Fotografie do katalogu wykonali: Ludomir Danilewicz i J. S. Markiewicz, – zob.: M. Danilewiczowa, *Działalność wystawowa Biblioteki Polskiej w Londynie*, Wiadomości POSK 1972 nr 19 s. 24–25; J. Ostr., *Notatnik kulturalny*, OB 1972 nr 98 (1245), wrzesień, s. 41.

należną – rysunkiem. Ponieważ jest to wyraz spontaniczny, niewypracowany i niemający pretensji świadomości analitycznej (tak dużą odgrywającej rolę w innych pracach Malczewskiego) – rysunki ze zbioru Lanckorońskich rzucają zupełnie nowe światło na osobowość artysty i jego konstrukcję twórczą. Z powodu bezpośredniości wyrazu wszystkie prace z tej kolekcji mają wartość pierwszorzędą dla badacza życia i twórczości Jacka Malczewskiego, ale oczywiście, nie wszystkie mają taką samą wartość artystyczną. Są wśród nich istne małe arcydzieła, że wspomnę na liście w artyście do hr. Lanckorońskiego, zakatalogowanym pod nr 266, błyskawiczny rysunek piórem półubranej, roztańczonej dziewczyny.

Wszędzie występuje wprost nadzwyczajna wrażliwość na charakter rysowanych osób i sytuacji, którym Malczewski rozkazuje ożyć w oczach naszej wyobraźni, rozkazuje środkami najprostszymi i najbardziej ekonomicznymi. Jest to zręczność, która może, ale nie musi występować u wielkich artystów. Wśród największych miał ją też w najwyższym stopniu Rembrandt, a nie miał jej wcale Cézanne. Sama zręczność chwytania charakteru na gorąco w szkicu rysunkowym lub malarskim nie jest, jak to często sądzą laicy, dowodem wysokiej klasy artysty. Poklepujący Jacka po ramieniu, a niedorastający mu do pięt, miał tę zdolność w wysokim stopniu – a jakże przy tym powierzchowny – Wojciech Kossak.

Kolekcja z fundacji Lanckorońskich, pokazana w lokalu Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie, jest tak świetnie i gruntownie opisana piórem Mieczysława Paszkiewicza w katalogu, którego forma zewnętrzna jest godna treści, że nie ma potrzeby żadnych dopełnień dla jej opisu. Natomiast wydaje się aktualne pytanie: Jakie jest miejsce Jacka Malczewskiego w naszej sztuce, a szerzej – w sztuce europejskiej? Wypowiadałem kilkakrotnie sąd, że moim zdaniem najgenialniejszy twórca w naszej plastyce w wieku XIX, Jan Matejko, miał trzech uczniów, którym cechą genialności można przypisać. Są to: Maurycy Gottlieb, Jacek Malczewski i Stanisław Wyspiański. Jak wiadomo, jest to sąd kontrowersyjny. Za taki byłby zwłaszcza uważany przez wielu krytyków naszego dwudziestolecia niepodległości, którzy i Matejce, i Malczewskiemu, i Wyspiańskiemu (najmniej znalazłbym zapewne opozycjonistów w do Gottlieba) zarzucali zasadnicze grzechy co do „malarzkości”, precyzyjniej: jakości zestawień barwnych. O Matejce, broniąc mojej opinii o nim jako o największym geniuszu naszej wizji w plastyce, pisałem już kilkakrotnie w „Wiadomościach” i mam zamiar wrócić jeszcze do tego tematu. Malczewski w okresie Młodej Polski miał niekwestionowany autorytet jako potęga w naszym malarstwie, święcił też tryumfy na wystawach „Sztuki” za granicą. Od czasu powstania dwóch najważniejszych ugrupowań naszej myśli w dziedzinie plastyki: „formistów” w drugiej dekadzie naszego wieku i „kapistów” prawie dokładnie w ćwierćwieczu – kryteria wartościowania w malarstwie stały się przesycone ideą prymatu koloru: „przyjemne” i „nieprzyjemne” zestawienia – oto punkt wyjścia tych kryteriów, opartych przede wszystkim na intuicji. W myśl tych kryteriów, malarstwo Jacka Malczewskiego w pierwszym okresie jego wizji, gdy powstawały obrazy „zesłańczo-syberyjskie”, ze sławną pierwszą wersją „Śmierci Elenai”, podlegało wpływowi notorycznych sosów monachijskich (malarstwo „walorowe”), a w drugiej fazie, gdy gama jego stała się tęczowa przy realizacji surrealistycznych chimer, jego zestawienia malarskie uznawano, często nie bez słuszności, za „zjadliwe”. Myślę, że dziś należy przemyśleć na nowo i te kryteria, i sądy na nich oparte. Nie znaczy to, aby jakikolwiek krytyk, godny tego miana, mógł wątpić, że w malarstwie „kolor” (termin tajemniczy i dyskursywnie nie formułowany) jest pojęciem zasadniczym; ale dziś zmuszeni jesteśmy postawić nacisk na tezę, że takie pojęcia,

jak koncepcja kompozycyjna, jak rytm, jak indywidualność (oryginalność) wizji, jak potencjał stylu – muszą być brane pod uwagę całościowo, a nie tylko jako wartości jedynie zależne od koloru (choć są od niego zależne – zawsze!). To trudna i skomplikowana kwestia, ale może pewne przykłady ją lepiej uwydatnią. Weźmy to, co w Sykstyńskim jest malarskim dokonaniem Michała Anioła. Ileż tam (szczególnie w „Sądzie Ostatecznym”) jest czysto malarskich poronień, głuchych i nieharmonijnych („przykrych”) zestawień barwnych, jest nawet tak zasadniczy błąd jak iluzjonistyczne traktowanie gzymsów architektonicznych na plafonie! A przecież któż śmie wątpić, że dzieło Michała Anioła w tej kaplicy jest jednym z najwznioślejszych, najbardziej porywających dokonań ducha ludzkiego w dziejach sztuki, że gdyby ono zginęło w jakiejś najtragiczniejszej katastrofie, to taka niepowetowana strata nie mogłaby się porównać ze zniknięciem może tysięcy arcydzieł malarskich o niepokalanej poprawności, ale niemających, biorąc je razem, podobnego potencjału twórczego. Zamknijmy się w ciśniejszym zakresie – naszej polskiej sztuki. Trudno sobie wyobrazić malarza bardziej rasowego, bardziej wrażliwego na smak zestawień barwnych niż Zyga Waliszewski. Jest on na pewno klejnotem w naszej sztuce. Ale zróbmy eksperyment myślowy; połóżmy go na szalach wagi w naszym malarstwie, jego na jednej, Matejkę na drugiej szali. Zestawienie brutalne – Józefie Czapski, wybac mi! Na pewno jakość zestawień barwnych Matejkowskich nie dorównuje wytworności zestawień Waliszewskiego – a przecież trudno wątpić, że gdyby nawet dziesiątek takich świetnych malarzy jak Waliszewski chciał równoważyć Matejkę, to szala Matejki piorunem poszłaby w dół. Tak mówi mi moja intuicja, a chyba – i nie tylko moja. Otóż to. Należy brać pod uwagę potencjał twórczy, a gdy się go bierze pod uwagę, może się zdarzyć, że jakaś cecha w organizacji twórczej artysty tak dominuje nad innymi, może nie mniej ważnymi, że dzięki niej ów artysta wyrasta znaczeniem ponad innych, którzy go przewyższają innymi właściwościami swej twórczej natury, ale nie tak dominującymi...

Gdy w r. 1948 Picasso, odwiedzający wtedy Polskę, zobaczył obrazy Jacka Malczewskiego, wykrzyknął: „Mais vous avez donc un grand surréaliste!”.

Jacek Malczewski jest wielkim malarzem polskim. Jako artysta ma potencjał twórczy bez porównania większy od np. cieszących się międzynarodową sławą „symbolistów” francuskich, jemu współczesnych, których wystawę oglądaliśmy niedawno w Londynie w Hayward Gallery. Oczywiście nie mówiąc o Gauguinie, którego kilka obrazów tam powieszono, i wykluczam też z porównań Odilon Redona, który jedynie reprezentował wysoką klasę na tej wystawie. Ale np. taki Puvis de Chavannes jest przykładem pseudowielkości, którą wiek pewien wysuwa jako gwiazdę, a która potem ma zblaknąć bezpowrotnie.

Jakie jest miejsce Malczewskiego w skali światowej? Takie jak całego naszego malarstwa – bez porównania mniejsze niż to, jakie by ono zajmowało, gdyby znaczenie nasze polityczne i materialno-finansowe było porównywalne z Rosją, Niemcami, Francją, Anglią czy Włochami. Poza tym twórczość Jacka Malczewskiego w 2/3 pokrywała się z epoką, gdy nas nie było na mapie Europy. „Les absents ont toujours tort”, jak mówią Francuzi. Gdy znaczenie nasze – polityczne i materialne – wzrośnie w Europie, kultura nasza zacznie być bardziej dla tej Europy ciekawa, a z nią i tacy twórcy jak Malczewski.

Fundacji Lanckorońskich należy się wdzięczność za ucztę tej wystawy.

„Wiadomości” 1972 nr 38 (1381)

PABLO PICASSO

Hasło Nietzschego – „przewartościowanie wartości”, rzucone w ostatnich dekadach XIX wieku, znalazło prawie natychmiastową i pełną realizację w dziedzinie sztuki – w twórczości Pablo Picassa, obejmującej prawie trzy czwarte naszego wieku. Dokonał on przewrotu nie tylko w malarstwie, w rzeźbie, w grafice, w ceramice i scenografii, ale w najogólniejszych pojęciach o sztuce i pięknie – w estetyce. Trudno przewidzieć, jak będzie oceniona sztuka Picassa wyrokiem przyszłych stuleci, ale jest niemal pewne, że będzie ona rozpatrywana jako jedno z najcharakterystyczniejszych znamion naszej epoki, niezależnie od tego, czy przyszły historiograf uzna tę epokę za okres upadku, wzrostu, czy też przełomu cywilizacji. Jest też prawie pewne: miejsce Picassa jako twórcy, jeżeli nie znajdzie się wśród najpierwszych realizatorów w dziedzinie plastyki wszystkich czasów, będzie uznane chyba za czołowe, jeżeli chodzi o sławę, rozgłos i powodzenie, jakimi cieszył się za życia, życia jednego z najdłuższych zanotowane przez kroniki żywotów artystów. Pod względem ilościowym – liczne tysiące rysunków, malowideł, grafik w różnych technikach, rzeźb w różnych tworzywach, ceramik, projektów scenograficznych, ilustracji – dorobek Picassa mało ma sobie równych w dziejach sztuki wszystkich czasów, a pod względem różnorodności w ilości – nie przychodzi mi na myśl nikt mu równy.

Oczywiście, taki ogrom erupcji twórczej – nie może być jednolity jakościowo. I chociaż hasłem Picassa było niepowtarzanie siebie, powtarzał się, szczególnie w ostatnich latach życia, mimo pozornie niezmnijającej się energii twórczej – coraz częściej. Natomiast zarzut, robiony mu przez niektórych krytyków, że nie ma właściwie stylu, bo ciągle jest różny – jest zupełnie niesprawiedliwy: linia rozwoju Picassa, mimo niespodziewanych skoków i wprost nieprawdopodobnych odchyłeń od mody danego okresu w jego otoczeniu – miała zawsze znamiona jego wyłącznej indywidualności – i – widzę tę samą rękę np. w niemal klasycznych portretach jego pierwszej żony, Olgi Khokhlovej, co i w „Pannach z Awinionu”, które, przy pierwszym widzeniu, nawet takim kolegom jak Matisse i Braque wydawały się dziwactwem nie do strawienia. Szczytowe dzieło Picassa w jego wczesnych okresach, „niebieskim” i „różowym”, jak „Kobieta z wachlarzem”, „Celestyna” (z bielmem na lewym oku), „Żebak z dzieckiem” (okres „niebieski”, 1903) lub „Cyrkowcy” (okres „różowy”, 1905), są już całkowitym oderwaniem od postimpresjonizmu i zapowiedzią nowej wizji XX wieku. Od 1906 roku zaczynają się w jego malarstwie wpływy sztuki murzyńskiej, z największą prowokacją tamtego okresu – „Pannami z Awinionu”, które mnie np. wydają się dziś obrazem bardzo pięknym, o odkrywczym rytmie i kolorze (a po sześćdziesięciu sześciu latach od powstania tej wczesnej manifestacji kubizmu trudno wytłumaczyć wielu widzom, że „brzydota” i deformacja figur na obrazie nie przesądza o brzydocie obrazu...). Późniejsza bitwa w ramach kubizmu, prowadzona na spółkę z Braqueiem, dała szereg zwycięskich obrazów jak np. ta świetna głowa kobieca bez rysów w Tate Gallery, którą tyle razy miałem przyjemność omawiać z moimi słuchaczami w czasie naszych niedzielnych wycieczek.

Ciekawe, że zaraz po okresie kubistycznym, gdy Picasso tak radykalnie zerwał z konwencją realistyczną (a jednak malował kubistyczne portrety pełne charakteru np. Vollarda) – robi on szereg rysunków wprost naturalistycznych a mistrzowskich (np. właśnie portret tego samego Vollarda). Ta bezpośrednia konfrontacja z naturą, podkreślająca pełne panowanie mistrza w przyjmowaniu jej rozkazów, gdy ta-

kie posłuszeństwo zgadza się z jego kaprysem czy wolą, występuje u Picassa przez całe życie: wśród deformacji podnoszących włosy na głowach niewinnych widzów, powstają rysunki, którym by się Ingres uklonił, a których by Rafael się nie powstydział. W ogóle – władztwo Picassa nad rysunkiem jest bezsporne, czego nie można powiedzieć o jego kolorze; przecież to Chagall powiedział niedawno: „Ten Picasso – co by to był za geniusz, gdyby jeszcze malował...”. No, złośliwie i najczęściej niesprawiedliwie – choćby tak liczne martwe natury z różnych okresów, wszystkie z 1942 – istne arcydzieła największej inwencji deformacyjnej w kształtach i odkrywczych zestawieniach w kolorze. W ekspresji psychologicznej Picasso operuje zwycięsko rozbieżnością od okrucieństw corridy do wdzięku i nieporadności dziecka, np. ta dziewczynka z gołąbkami i piłką z wczesnego okresu, a w latach późnych – niemowlę stawiające pierwsze kroki. W realizacjach portretowych – Picasso jest odkrywczą czwartego wymiaru: czasu. Przecież te jego portrety, na pół profile a na pół *en face*, to nałożenie na siebie ustawienia głowy w następujących po sobie chwilach, te potworne dla konwencjonalnego widza deformacje, pokazują charakter modelu. Zresztą, portretując, Picasso liczy się tylko z sobą, nie z modelem. Ilustruje to dobrze anegdota. Pani po sportretowaniu: „Jak to, mistrzu, to jestem ja?” – Picasso: „Nie, madame, to jestem ja – i to wystarczy!”.

Dziełem Picassa, uważanym przez wielu za czołowe dzieło plastyczne naszego wieku, jest „Guernica”. Formy w nim zupełnie nowe i odkrywcze, z wyjątkową potęgą wyrażające grozę wojny i okrucieństwa (1937). Ta sama ręka narysowała szereg lat później wspaniałego „Gołębia pokoju”.

Picasso jako człowiek? w roku 1944 Picasso oficjalnie przystąpił do partii komunistycznej. Wielu intelektualistów na Zachodzie miało (i jeszcze ma) podobną postawę polityczno-ideologiczną. Było to szczególnie popularne po wojnie światowej, a Picasso przeżył okupację Paryża przez nazistów i to mogło stworzyć atmosferę sprzyjania tym, którzy nazistów bili. Multimilioner, a przez styl życia skrajnie chyba indywidualista, czy mógł szczerze należeć do ideologii, dla której kapitalizm i wprost anarchiczny anarchizm, odrzucający wszelki, szczególnie polityczny totalizm są czołowymi wrogami? Ale takie śmieszne, zaiste, niekonsekwencje – są nagminne w pewnych sferach Zachodu. Trudniej jednak zrozumieć, że autor „Guernicy” i „Gołębia pokoju” mógł strawić bez reakcji i rzezie Budapesztu, i gwałty Pragi, i stosunek do wolnej myśli, i twórczości w dzisiejszej Mekce komunizmu – w Moskwie. A przecież rzekome bestialstwa amerykańskie w Korei napiętnował swoim obrazem bez reszty!

Czy to tylko epatowanie burżujów, czy to tak zaawansowana naiwność, czy po prostu wewnętrzne zakłamanie?

Gdy wielki Twórca leży na łożu śmierci – może powyższe zdania moje są nie na miejscu – bo przecież jest on na sądzie Bożym. To też wahałem się, czy je umieścić. Ale to właśnie przyszło mi na myśl:

Życie zgotowało dla Pabla Picassa swe największe dary. Genialny talent, zdrowie, najdłuższe życie, sławę, jaką cieszyli się nieliczni śmiertelni, a w sztuce, może z wyjątkiem jednego Michała Anioła, za życia, chyba nikt.

Wyrok o nim, i jako człowieku, i jako twórcy, wyda historia. Zanim to nastąpi, wolno w myśli, a więc i na piśmie, nad tym się zastanawiać.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 25.04.1973

MALARSTWO BARANOWSKIEJ

Niedawna wystawa Janiny Baranowskiej w Londynie była jej piątą wystawą indywidualną w Galerii Grabowskiego¹¹⁷, poza tym miała indywidualne zbiorowe pokazy swych prac malarskich i ceramicznych w innych galeriach Londynu, w Paryżu, w Lyonie, w Krakowie i Poznaniu, razem jedenaście wystaw indywidualnych; brała też udział dziesiątki razy w grupowych poważnych wystawach w miastach Wielkiej Brytanii, na kontynencie europejskim i w Ameryce. Ta imponująca działalność rozpoczęła się w roku 1955, udziałem w salonie Royal Academy of Arts w Londynie; pierwsza zbiorowa indywidualna wystawa Baranowskiej miała miejsce w roku 1958, w galerii Drian w Londynie, stworzonej i prowadzonej przez Halimę Nałęcz.

Z rozmysłem podkreśliłem ilościową wielkość dorobku Baranowskiej w okresie ostatnich osiemnastu lat, aby zaznaczyć jej potencjał twórczy, wiążący się z ciągłym postępowaniem jakościowym.

Baranowska jest malarzką *par excellence* współczesną. I chociaż widać w jej pracach ze wszystkich okresów czujną reakcję na tak często zmieniające się dziś prądy i mody, jest ona od początku swej twórczej wypowiedzi mocną i odrębną indywidualnością.

W sztukach plastycznych, w wizji dzisiejszego świata, można zauważyć dwie tendencje: wysilanie się, za każdą cenę, choćby za cenę absurdu technicznego i koncepcyjnego, na nowinki i dążenie naprawdę twórcze i pozytywne, aby niezmierną ilość prób i eksperymentów, jakich dokonano od początku naszego stulecia, wykorzystać na realizację prawdziwie odkrywczego stylu, a nie tylko na prowokację naiwnych, a niewinnych widzów.

W sztuce Baranowskiej jest świetnie zrealizowane staranie, aby formy abstrakcyjne, przeciw charakterystyczny owoc wieku, ożenić z wyraźnie realistycznymi kształtami – i powrócić nareszcie do treści narracyjnych w malarstwie, treści, nad którymi ciążyła anatema rzucona prawie przez wszystkie prądy awangardowe w plastyce XX wieku.

Na ostatniej wystawie znalazły się dwadzieścia trzy oleje i kilkanaście gwaszy. Nazwy obrazów, inaczej niż dziś ogólnie w zwyczaju, nie są tylko odróżniającymi etykietkami, ale dobrymi językowymi skrótami treści, które widz potrafi odczytać na obrazie. Stwierdzenie takie byłoby zupełnie bezprzedmiotowe, gdyby ciekawe treści narracyjne nie łączyły się w świecie obrazów Baranowskiej z treściami malarsko nowych form, kształtu i koloru. Podkreślam: „koloru”, a nie „kolorów”. Bo właśnie kolory Baranowskiej – śmiałe, ostre, niespodziewanie się kontrastujące i wypełniające niespodziewane kształty – składają się na kolor obrazu, na fakt wizualny, który wbrew wszelkim doktrynom i formułom nie da się uzasadnić logicznie – a nazywa się harmonią. Tej harmonii, osiągniętej intuicją, nieodłączną towarzyszką talentu, nie zabijają tu, jak często w muzyce dzisiejszej, nawet liczne asonanse. Asonanse, w których odbiorca współczesny szuka odprężenia po nudzie akademickich tradycyjnych doskonałości.

Rzucając okiem na każdą z trzech sal galerii Grabowskiego z pracami Baranowskiej, widz jest uderzony ogromnym bogactwem form i zestawień; nic się tu nie powtarza ani formalnie, ani tematycznie, a przecież wszystko znamionuje jed-

¹¹⁷ Wrzesień–6 października 1973, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa malarstwa – obrazów olejnych i gwaszy – Janiny Baranowskiej, – zob.: A. Drwęska, *Ucieleśnione marzenia Janiny Baranowskiej*, TP 1973 nr 33 s. 6–7.

norodny styl; osobowość pełna bogactwa i ekspresji, różnorodność środków wyrazu – żadnej maniery.

Malarstwo Baranowskiej jest połączeniem dwóch postaw: ekspresjonizmu i formizmu, jeżeli termin ostatni rozumiemy jako poszukiwanie czysto formalnych odkryć i niespodzianek. Myślę, że termin „ekspresjonizm” określa się intuicyjnie, patrząc na przykład na taki obraz jak „Scream” („Krzyk”). Natychmiast przychodzi na myśl jeden z głównych prekursorów postawy ekspresjonistycznej w nowoczesnej wizji europejskiej – Munch. A przecież w obrazie naszej malarki nie ma śladu naśladownictwa Norwega z pierwszej dekady naszego wieku, technika zaś kładzenia farby i rozwiązania układowe są bez porównania dojralsze (jakby doświadczenie połowy wieku udoskonaliło środki i wyrefinowało koncepcję, co zresztą w sztuce nie jest żadną regułą, a często jest odwrotnie).

Proszę popatrzeć na tę grupę rąk po lewej stronie kompozycji „Scream”: jakie bogactwo krzywizn, skontrastowanych prostymi liniami trójkąta przy krawędzi, jakie świetne przeciwstawienie całej lewej części obrazu z masą niespokojnych, raczej drobnych form – jego części prawej, z szerokimi obłymi formami. Podobną analizę inwencji kompozycyjnej Baranowskiej można przeprowadzić na każdym jej obrazie; w wyniku – taka analiza potwierdzi pierwsze radosne wzruszenie, gdyśmy ten obraz ujrzeli.

Pisząc o poprzedniej wystawie Baranowskiej w tej samej galerii w roku 1971, zakończyłem moją wypowiedź twierdzeniem, że jest ona jednym z najpoważniejszych dziś plastyków polskich – i nie tylko na obczyźnie. Twierdzenie to – ostatnia wystawa umacnia dobitnie.

„Wiadomości” 1973 nr 44 (1440)

O SZTUCE STANISŁAWA FRENKLA

Pisałem już w „Wiadomościach” o sztuce Frenkla z okazji poprzedniej wystawy w tej samej galerii Grabowskiego; omawiany obecnie pokaz odbył się w grudniu ub. r.¹¹⁸; złożyły się nań częściowo dzieła, które kilka miesięcy były wystawiane

¹¹⁸ 4 grudnia 1973–4 stycznia 1974, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, Londyn. Wystawa malarstwa Stanisława Frenkla – *Exhibition of paintings: Stanisław Frenkiel*. Z recenzji Alicji Drwęskiej: „Rzeczywistość przesączona przez pryzmat widzenia i wyobraźni malarza przestacza się w dziwną, ironiczną groteskę, gorzką, lecz niepozabawioną humorem. Każdy obraz jest widowiskiem, komedią del’arte – aktorzy, śmieszne pałuby, przekonani o ważności swej roli nie wiedzą, że są tylko marionetkami na sznurkach, którymi kieruje niewidzialna ręka; nie wiedzą, że biorą udział w wielkim spektaklu o tragicznej treści i tragicznym zakończeniu. Zresztą ta szczęśliwa nieświadomość jest podstawą życia, źródłem energii owych kukielek zaludniających obrazy Frenkla, w których fantazja i elementy rzeczywiste wiążą się tworząc ciekawe alegorie i poetyckie parabole. Autoportret artysty ginie w tłumie otaczających go karnawałowych masek; ten sam jaskrawy tłumek w innej kompozycji gromadzi się na placu i podziwia postać spływającą na spadochronie z pochmurnego nieba. Woltyżerka-pawian cwałuje na wspaniałym rumaku, zamkniętym w kręgu cyrkowej areny. Ten piękny koń, tak samo jak olbrzymi słoń, na którego karku siedzą dwa koszarne gnoimy, te wspaniałe okazy natury są uległe tworem o odrażającej brzydocie, lecz obdarzonym większym sprytem. Wizję malarską Frenkla, spokrewnioną blisko zarówno z twórczością Goi jak i Rouaulta, Ensora czy Bacona, przepaja głęboki pesymizm, ironia, złośliwy sarkazm, a przecież nie przygnębia ona, gdyż rozświetla ją uroda koloru, żywość faktury podkreśla-

w jednej z czołowych galerii w Brukseli i odbiły się poważnym echem w fachowej i codziennej prasie belgijskiej. To echo dołącza się do poprzednich głosów o Frenkle w Londynie i licznych miastach Wielkiej Brytanii, poza tym w Bejrucie, Buenos Aires, Hamburgu, Monachium, zaś w Polsce – w Poznaniu i Wrocławiu. Przez wymienienie tych licznych miast, do których wizja artysty dotarła, chciałbym niejako symbolicznie podkreślić, że przekracza ona swym znaczeniem węższy krąg twórczej działalności Polaków na obczyźnie.

Frenkiel jest *par excellence* malarzem w swojej epoce, w naszej epoce przewartościowywania ustalonych wartości patrzącym z ironią, sarkazmem, krytycyzmem i często z drwiną na dramatyczny, a czasem groteskowy chaos, na jaki składa się dzisiejszość. Jak przedtem już pisałem, jest pokrewieństwo wizji Frenkla z fantasmagoriami Goi, z rysunkowymi i malarskimi satyrami Daumiera, z wczesnym okresem „makabrycznym” Rouaulta. Natomiast zupełnie powierzchowne i nieistotne rzekome pokrewieństwa dostrzegane między malarstwem negacyjnym Francisa Bacona a satyryczno-deformacyjną wizją Stanisława Frenkla. Malarstwo Bacona to zasadnicza negacja sensu życia, idea beznadziejności istnienia, ośmieszanie bytowania w próżni wyznaczonego przez irracjonalny przypadek; to też i środki malarskie składające się na ten język skowytu w beznadziejnej nicości – są wprost niedołączne i prymitywne; jest w tym zresztą konsekwencja: po co się wysilać i czerpać z tradycji gdy się jest przekonanym o nicości wszelkiego bytowania i jego sensu. Ostra satyra Frenkla, manifestująca się w dynamizmie jego formy, czasem w statyce jego deformacji (jak np. we wspaniałym obrazie – „Kobieta Ziewająca”) nie ma nic z beznadziejności, nic z pustki poza człowiekiem, którą jest skłonny widzieć Sartrowski egzystencjalizm. W wizji Frenkla, w jego niesłuchanie śmiałych deformacjach nie ma ponurości; jest humor, czasem figlarny uśmiech. Postawa naturalna dla tych, którzy znają Frenkla. Jest on raczej pogodny, w życiu osobistym wydaje się szczęśliwy, ma wybitnie „udaną” rodzinę w żonie i dzieciach (już dorosłych; Frenkiel właśnie przekroczył pięćdziesiątkę – jest w sile lat męskich). Ma duże sukcesy i jako twórczy artysta, pisarz (wybitny krytyk) i jako pedagog (jest kierownikiem, *head of department*, na wydziale nauczania sztuki Uniwersytetu Londyńskiego; pozycja wysoka i raczej trudno osiągalna dla cudzoziemca). Ciekawe, że wybitny intelektualista, jakim jest Frenkiel, jest raczej spontanicznym intuicjonistą w swym malarstwie; stosuje technikę brawurową, realizuje obraz najszerzymi uderzeniami pędzla i chyba czasem dłoni (?). Człowiek, zwierzęta, przede wszystkim koń (najczęściej z jeźdźcem, czasem z autorem, malarzem na grzbiecie); na ostatniej wystawie – parokrotnie słoń w świetnie po malarsku determinowanej masie, mały, ptaki, ptaki-półludzie, ptaki-półnietoperze, kot, osły i inne bydłeta. Bogactwo tworów ożywionych i przedmiotów martwych, przypominających Goyowską ekspresję i pasję – ale bardziej nowocześnie deformującą i zupełnie zresztą samodzielną. Oprócz szesnastu dużych obrazów olejnych, wszystkie obejmujące okres trzyletniej ekspansji twórczej 1971–1973, była na wystawie teka kilkudziesięciu kompozycji gwaszowych, a najczęściej wykonanych rozpuszczonymi

jącej ruchliwość i dynamikę formy. Obrazy te, malowane z pasją, czasem odpychają, lecz jednocześnie zastanawiają i przyciągają poetycką zawartością i ładunkiem treści – zwłaszcza gwasze, bardziej bezpośrednie, intymne, liryczne w swej atmosferze, czule, wrażliwe w zestawieniach ciemnych tonacji. Malarstwo Frenkla nie jest ‘ładne’, nie jest łatwe, jego sposób widzenia, jego interpretacja są w pewnym sensie, jakby obsesją, która może i ogranicza jego możliwości, ale jednocześnie uwypukla indywidualność artysty, określa charakter oraz ciężar gatunkowy jego twórczości”, – zob.: A. Drwęska, *Trzy wystawy polskich plastyków*, TP 1974 nr 10 s. 6–7.

w terpentynie olejami – wprost imponujący zbiór bogactwem inwencji, świetnym poczuciem koloru o gamach różnych, ciepłych, zimnych i mieszanych. W wielkich obrazach i w tych znakomitych szkicach (lepiej powiedzieć – „spontanicznych kompozycjach”) kilkakrotnie, jakby obsesyjnie, występuje motyw pół-ptaków, pół-ludzi, metafizycznych spadochroniarzy nadlatujących jak zwiastuny nowych światów na zmurszały tłum ziemskich, ludzkich kreatur. Coś jak zwiastowanie niespodziewanego, co ma nadejść jutro i zmienić dramaty i groteski dzisiejsze – na inne.

Jest w sztuce Frenkla zafascynowanie nieskończonym bogactwem rzeczy i zdarzeń w świecie zewnętrznym. Odbija się to w jego malarstwie w mnóstwie deformacyjnych hyperbol, w tematach tak od siebie odległych, jak „Śmierć Marata”, „Feniks”, „Łże – Papież na Ośle”, „Złożenie do Grobu”, „Dwoje na Skuterze”, „Małpa na Kucu”, „Charon”, „Linoskoczek nad Tłumem”, „Kobieta Ziewająca” – trzeba by ten korowód malarskich zdarzeń pomnożyć przez dziesiątki, aby dać pojęcie o bogactwie wizji Frenklowej, spiętej w jednolity styl. Maluje też portrety, gdzie najdalej posunięta deformacja ekspresyjna chwyta charakter modela bez pudła; że wspomnę portret Wandy Orłowiczowej, żony Tadeusza, znakomitego dekoratora teatralnego. Jedną z cech zasadniczych sztuki Frenkla jest bitwa, jaką w niej wytoczył czystemu formalizmowi, wyłączającemu treść anegdotyczną. Wykształcony historyk sztuki, jakim jest Frenkiel, wie że sztuka, a więc i jej część nieodłączna – plastyka – we wszystkich epokach i miejscach geograficznych – dawała wyraz rozprawie z całym człowiekiem i jego poglądem na świat; a ograniczenie zainteresowań li tylko do problemów formalnych jest chorobowym fragmentem naszej mijającej epoki. Głęboki znawca osiągnięć plastyki ubiegłych wieków, w znaczeniu koncepcyjnym i technicznym, i tkwiący w nurcie współczesnym, Frenkiel rzutuje na wizję współczesną sarkazmem swych form i treści malarskich.

„Wiadomości” 1974 nr 8 (1457)

PROBLEMY POLSKIEJ PLASTYKI NA EMIGRACJI

Zbliża się trzydziesta rocznica polskiego uchodźstwa politycznego (liczę od końca drugiej wojny światowej). Jest to dostatecznie długi okres, aby podsumować nasze osiągnięcia i określić ich wartość – porównawczą i bezwzględną. Porównawczą – na przykład w stosunku do „wielkiej emigracji” z ubiegłego wieku i w stosunku do innych środowisk uchodźczych, np. emigracji francuskiej po wielkiej rewolucji, albo rosyjskiej po roku 1917. Zaczęły się już ukazywać w prasie naszej artykuły na ten temat (niedawno na przykład wypowiedź Józefa Łobodowskiego), toczą się liczne dyskusje.

Onegdaj słyszałem opinię jednego z najwybitniejszych przedstawicieli naszej inteligencji w średnim wieku (około pięćdziesiątki), artysty, pisarza, pedagoga, zajmującego poważne stanowisko naukowe w Uniwersytecie Londyńskim, że nasze środowisko uchodźcze jest czymś wyjątkowym pod względem bogactwa i wielostronności osiągnięć kulturalnych w literaturze, prozie i poezji, w sztukach plastycznych, w nauce, zarówno w humanistyce, jak i w dziedzinie dyscyplin ścisłych, w publicystyce... Nie mamy Mickiewiczów, Słowackich, Krasińskich, Norwidów, ale górujemy nad „wielką emigracją” ilością i różnorodnością osiągnięć na wielu twórczych planach. Górujemy też bezsprzecznie nad obcymi środowiskami emigracyjnymi

mi. Zgadzam się z tym sądem. Ten artykuł chcę poświęcić problemom naszej plastyki artystycznej, przede wszystkim rozbieżnościom między osiągnięciami naprawdę twórczymi a mającymi do tego pretensje.

W Londynie, w domu Ośrodka Katolickiego na Ealingu, jest kaplica zaprojektowana i stworzona przez dwóch plastyków polskich: Andrzeja Bobrowskiego (rzeźbiarza) i Aleksandra Wernera (grafika, malarza i ceramika). Jest to dzieło, które pod względem artystycznej inwencji i techniki jest prawdziwym klejnotem. Smak, kompetencja, znakomite zrozumienie epoki i jej stylu, zarówno w koncepcji twórczej, jak i w użyciu materiałów, czyni z tego osiągnięcia prawdziwe świadectwo naszej kultury uchodźczej. Można by tę kaplicę, znajdującą się w skromnym domu parafii katolickiej na Ealingu, przenieść do miejsc czołowych w sztuce dzisiejszej – i to dokonanie naszych dwóch artystów byłoby tam ozdobą. W skromniejszym zakresie, młoda malarka polska, Magda Sawicka, zaprojektowała i wykonała przy polskiej szkole ojców Marianów w Fawley Court stacje Męki Pańskiej, które również mogą służyć za przykład i prawdziwej siły twórczej i dobrego smaku, należąc do wizji nowoczesnej. Gdybym chciał wytoczyć najcięższe działo zdobywcze w walce o tryumf polskiej inwencji twórczej w plastyce monumentalnej w Anglii – jest nim niewątpliwie rzeźba ceramiczna Adama Kossowskiego.

Nie mówię o dziesiątkach pozycji pierwszorzędnych, które zdobyli nasi malarze, rzeźbiarze, graficy artystyczni i użytkowcy na płaszczyźnie brytyjskiej, a często i międzynarodowej. Chodzi mi tu przede wszystkim o te osiągnięcia kultury polskiej w dziedzinie plastyki artystycznej, które wiążą się z naszym środowiskiem londyńskim i okolicznym, i manifestują się jako części dekoracyjno-ideologiczne naszych (a i obcych) instytucji, domów, kościołów... Kilkoma przykładami powyższymi, wybranymi z wielu możliwych, a może w skali równorzędnych, chcę tylko podkreślić, jakim twórczym i kompetentnym materiałem ludzkim rozporządzamy.

Jest w Londynie miejsce zajmujące chyba jedno z czołowych miejsc w reprezentacji polskiego uchodźstwa politycznego i wolnej polskiej myśli – Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego. Instytut jest kierowany przez ludzi najbardziej do tego powołanych i cieszących się najgłębszym szacunkiem nas wszystkich. Formy zewnętrzne Instytutu odpowiadają zasadniczo jego treści. Rozkład pamiątek historycznych i artystycznych jest dokonany przejrzysto, ze smakiem i kompetencją. Wielka ściana u wejścia przy schodach robi wprost imponujące wrażenie. Pośrodku świetny portret pędzla Sichulskiego, przedstawiający komendanta Piłsudskiego na Kasztance; po bokach rysunki Michałowskiego, Matejki, Topolskiego – trudno lepiej i artystycznej i w znaczeniu charakteru Instytutu, reprezentującego jedność polskiej kultury na obczyźnie z macierzą. Widzi to każdy z nas, potrafi zobaczyć i ocenić każdy kulturalny cudzoziemiec.

W salach Instytutu – prawie zawsze ten sam poziom. Prawie – bo z wyjątkiem tej, która jest poświęcona pamięci wodzów naczelnych z okresu niepodległości od roku 1918 do zakończenia drugiej wojny światowej i kontynuowania symbolu niepodległości aż po dziś dzień. Piłsudski, Rydz-Śmigły, Sikorski, Sosnkowski, Bór-Komorowski, Anders. Sala na ogół urządzona pięknie – z wyjątkiem portretów... Pożal się Boże! Znalazł się w niej jedyny znakomity rysunek portretowy, ołówka Topolskiego, przedstawiający gen. Kukiela, nie wodza naczelnego, ale ministra wojny... Portret Sikorskiego, malowany przez jakiegoś Anglika – znośny, może być bez kompromitacji zostawiony. Pozostałe, z portretem marszałka Piłsudskiego na czele, są poniżej krytyki. Wiedzą o tym kierownicy Instytutu i stwierdzają swoją bezradność, bo te portrety zostały ofiarowane przez tak autorytatywne zrzeszenia, że nie

sposób było odmówić tym godnym instytucjom bez ich obrazy i skrzywdzenia najlepszej woli..

Tu pierwszy raz dotykam głównego tematu mojej wypowiedzi – „rozbieżności”. Zajmijmy się problemem portretów jednostek zasłużonych, historycznych itp. ofiarowywanych prywatnie czy też przez związki, zrzeszenia, koła instytucjom takim, jak Instytut im. gen. Sikorskiego.

Prawie po drugą połowę XIX wieku portret wybitnej osobistości, nawet niemająca innej wartości jak mniejsze czy większe podobieństwo, miał swoje znaczenie. Toteż nawet kiczowaty portret Napoleona, zrobiony przez jego kolegę ze szkoły wojskowej w Brienne, ma swoją wartość, bo daje nam pojęcie, choćby słabe, o wyglądzie wielkiego człowieka. Dla prawnuka pana Pompojalskiego mógł być ciekawy portret pradziadka, którego podobizny nie znał.

Portret z okresu przed fotografią miał więc znaczenie, nawet gdy nie miał wartości artystycznej. Dziś portret, malowany, rysowany czy rzeźbiony, może mieć znaczenie tylko i wyłącznie, gdy oprócz podobieństwa zawiera wartości artystyczne. Portret, nawet „podobny”, gdy jest kiczem, zawieszony w sali dla uczczenia wybitnego człowieka, nie jest jego uhonorowaniem, ale czymś, co go umniejsza w znaczeniu zewnętrznej reprezentacji. A na to, aby wiedzieć, czy dany portret ma koncepcję artystycznie twórczą, a więc wartościową, trzeba się na sztuce (malarstwie, rysunku, rzeźbie) znać.

Tymczasem człowiek mający pretensję, że jest kulturalny, i nawet nim będący, może się zupełnie nie znać na sztuce czy jakimś jej dziale. Ja np. przyznaję się z całą zarozumiałością, że mam siebie za niepozbawionego kultury, a jednak zupełnie nie mam kultury muzycznej, chociaż mam podobno przeciętnie niezły słuch, a muzykę kocham. Ale sąd mój o słyszonym koncercie czy utworze muzycznym jest pozbawiony wszelkiej wartości i może być całkowicie błędny.

Sądzę więc, że nie powinno być mowy o obrazie, jeżeli kogoś „oskarżymy” o niekompetencję w sądzeniu jakiegokolwiek dzieła z zakresu twórczości artystycznej. Ten ktoś może być jednostką albo nawet grupą ludzką. Szczególnie w plastyce, której nauczanie stało, i przeważnie stoi na najniższym poziomie w szkołach kręgu europejskiego, bez porównania niżej niż np. nauczanie o literaturze, a nawet o muzyce – wypadki zupełnej ignorancji w dziedzinie sztuk plastycznych nawet wśród ludzi wysoce skądinąd kulturalnych są nagminne. Toteż nie należy uszczęśliwiać jakiejś instytucji portretem wybitnej osobistości bez konkursu rozstrzyganego przez zespół kompetentny, złożony z fachowców.

A jeżeli nie ma artystów, którzy by mogli taki portret wykonać, lub jeżeli go nawet wykonali, lecz nie uzyskał on aprobaty sądu konkursowego – co wtedy? Jest zawsze wyjście niezawodne, może być znakomite i bez porównania tańsze: zamawia się fotografie odpowiednich rozmiarów u dobrego przedstawiciela fotografii, i która również przecież jest dzisiaj sztuką, a którego zawsze można teraz znaleźć w takim środowisku jak Londyn! Jakże świetnym przykładem takiego rozwiązania był duży fotograficzny portret marszałka Piłsudskiego, zawieszony w kasynie sztabu głównego w Warszawie! Bo właściwie był tylko jeden portret malarski Piłsudskiego godny swego modelu – olejny szkic pędzla Konrada Krzyżanowskiego.

W kościele Andrzeja Boboli, myślę, że poprawnie przerobionym architektonicznie przez inżyniera Kleckiego, w świątyni, która jest czymś w rodzaju kościoła garnizonowego polskiego politycznego uchodźstwa w Londynie, jest tylko jedno dzieło zasługujące na miano dokonania artystycznego. Jest to ołtarz z figurą Zbawiciela, wykonany przez Tadeusza Zielińskiego. Ta postać Chrystusa, niemająca

sofistykujących pretensji formalnych, zdaje się obejmować rozłożonymi ramionami nie tylko modlących się, ale świat cały: „Przyjdźcie do mnie wszyscy”. Wzruszające i piękne. Ten sam Zieliński, wtedy jeszcze początkujący rzeźbiarz, jeniec Kozielska, wyrzeźbił posąg Najświętszej Panny, znany dziś i czczony jako posąg Matki Boskiej Kozielskiej. Podobno podpis artysty na dziele tego natchnionego ołtarza w kościele św. Boboli został usunięty, wydrapany. Krążą złośliwe plotki, że uczyniono to umyślnie. Nie wierzę temu. Zapewne zatarto ten podpis niechcący przy czyszczeniu lub remoncie. Prawo do autorstwa dzieła i podpisu na nim jest elementarnym prawem artysty. I jasne jest, że ten błąd, zapewne przypadkowy, musi być naprawiony.

Ostatnio umieszczono w tym czołowym kościele politycznego uchodźstwa polskiego w Londynie okno witrażowe ku czci generała Andersa, ku czci i pamięci niezliczonych ofiar polskich w obozach Sowdepia, ku czci żołnierzy polskich, którzy padli i walczyli pod Monte Cassino, a których śmierć i bohaterstwo symbolizują czerwone maki w sławnej pieśni. Symbol Królowej Polskiej Matki Najświętszej góruje wśród tych symboli. Komitet, który zainicjował fundację witrażu przez nasze społeczeństwo uchodźcze, składa się na pewno z najgodniejszych ludzi o najlepszej woli, a hasła, które ten witraż ma symbolizować, jak i manifestacja czci pamięci wodza, który wyprowadził przeszło stutysięczną rzeszę z domu najpotworniejszej niewoli i uwiecznił potem swoje imię w naszej historii zwycięstwem pod Monte Cassino — leżą najgłębiej w sercu każdego Polaka, który podkreślił wierność tym hasłom przez pozostanie na uchodźstwie. Jest też i w Polsce ogromna rzesza ludzi, którzy uznają te hasła za swoje, a muszą tę swoją postawę ukrywać.

Z najwyższą przykrością — bo wiem, że czynię ją wielu ludziom najlepszej woli — muszę stwierdzić, że zewnętrzny wyraz uczucia dla generała Andersa i wyżej wymienionych hasel, których był on wcieleniem, znalazł zupełnie nieudany symbol w oknie witrażowym wmontowanym niedawno w kościele pod wezwaniem św. Andrzeja Boboli. Im wyższe treści wyraża symbol artystyczny, tym bardziej forma tego symbolu winna być nienaganna artystycznie, a jeżeli jest poroniona, to nie tylko nie przyczynia się do uczczenia zamierzonej treści, ale ją umniejsza lub nawet ośmiesza w upływie czasu. A ten witraż jest właśnie pełnym poronieniem w znaczeniu artystycznym, w formie i kolorze. Jedną z zasadniczych cech udanego dzieła sztuki jest jego jedność stylowa. Skrzywiona kicha, jako symbol Madonny, w żadnym razie nie da się skojarzyć z prawie naturalistycznymi czerwonymi makami, a i wszystkie inne formy są w stosunku do siebie nie w harmonijnym kontraście, ale w kakofonii. O kolorze, to jest o stosunku kolorów, nie można powiedzieć nic innego. Oczywiście dokładna analiza uzasadniająca to smutne stwierdzenie wykraczałaby poza miarę mego artykułu.

Nasuwa się pytanie, czy nieprzyjemna moja opinia jest obiektywnie słuszna i czy nie jest tylko wyrazem mego subiektywnego sądu, a przecież nie mam przywileju nieomyślności. Nie pretenduję do tego, natomiast niech mi wolno będzie wyrazić przekonanie, że każdy plastyk z prawdziwego zdarzenia przychyli się do mego sądu. Proponuję zasięgnięcie opinii takich artystów, jak Józef Czapski, Marian Kratochwil, Adam Kossowski, Tadeusz Orłowicz, Zdzisław Ruskowski, Tadeusz Terlecki, Feliks Topolski, Marek Żuławski (w porządku alfabetycznym), których dorobek i kompetencja jest chyba dostatecznie znana; z żadnym z nich nie rozmawiałem na aktualny temat, ale jeżeli którykolwiek z nich wyrazi zastrzeżenie co do mego sądu o tym witrażu, sądu mego co prawda nie zmienię, ale uznam, że może on być uważany za jednostronnie subiektywny. Dodaję, że nie wymieniałem w tym ciągu autorytetów Stanisława Frenkla nie tylko dlatego, że jest od nas o kilkanaście

lat młodszy, ale ponieważ już rozmawiałem z nim na omawiany temat i wyraził on zupełną zgodność z moją opinią.

„Tydzień Polski” 1974 nr 8

WIELICZKO I JEGO CENTAUR GALLERY

Jan Wieliczko jest moim „bliższym” rodakiem jako wilnianin, a należy do pokolenia o przeszło dwadzieścia lat młodszego ode mnie. Rozpoczął swoje bytowanie na Wyspach Brytyjskich jako pilot w naszym lotnictwie podczas wojny, potem, ulegając ciągotom malarskim, zdołał dostać się do sławnej Slade School, którą ukończył i w której był nawet potem wykładowcą przez parę lat.

W roku 1947 ożenił się z Angielką, swoją obecną żoną, Dianą, która tak potrafiła wczuć się w mentalność swego męża, Polaka-wilnianina, i związać się z rytmem duchowym jego działalności, że nie sposób mówić o Janie, nie wspominając Diany.

Już w latach czterdziestych, nie przestając malować, Jan zorganizował na sławetnym Portobello oryginalny twór: pół-galerię pół-antykwarnię pt. Centaur Gallery. Od razu można tam było znaleźć wszystko; od obrazu (często dobrego) do maski murzyńskiej, o której właściciel dawał zawsze uczciwe informacje — czy jest prawdziwa, czy też podrobiona; od mebla starożytnego — do dziwacznej sztuki dzisiejszej — krótko: było tam wszystko. Ale zawieszone i pokazane w smacznym, uwodzającym, ale nie blagierskim, rytmie.

Robił też tam wystawy często autentycznych polskich malarzy i sprzedawał ich obrazy lepiej, niż to się udawało gdzie indziej.

Rzetelnie i z inwencją prowadzony interes zaczął dawać dobre zyski i sytuacja Wielicków stawała się ekonomicznie coraz lepsza. Pełen zawsze bystrej inicjatywy, Jan wynalazł jakąś starą rudę w najwyższym miejscu Londynu, na Highgate, i założył tam nie tylko pięknie urządzonego swój dom, ale nową gałąź, teraz główną, swej galerii Centaur — już czynną w każdy roboczy dzień tygodnia, a nie tak jak przy Portobello — tylko w soboty...

To gniazdo na Highgate zaczęło się pięknie rozrastać, powstał ciekawy pawilon galeryjny w przyległym ogrodzie z widokiem z lotu ptaka na Londyn, poniżej...

Galeria staje się coraz bardziej znana. Mieli w niej niedawno wystawy tak wybitni nasi malarze, jak Zdzisław Ruskowski i Marek Żuławski, obok artystów innych narodowości, przeważnie Brytyjczyków. Ale jedną z najgłębszych zasług Wieliczki jest odkrycie i rzucenie na rynek artystyczny wybitnego talentu polskiego — Andrzeja Kuhna.

Dom wilnianina na Highgate, Jana i Diany Wielicków i ich dwóch synów, Kazimierza i Maksymiliana (piętnaście i dwanaście lat), tętni życiem masy klientów, grzebiących w antykwarni, artystów, szukających możliwości wystawiania, a „załatwianych” zawsze rzeczowo, i tłumem gości różnych narodowości, liczonych na setki — w dniu św. Jana, na imieniny właściciela galerii...

„Tydzień Polski” 1974 nr 37

NOWE OBRAZY SUKIENNICKIEJ

Zbliża się dwudziesta rocznica zjawienia się na wystawach londyńskich prac plastycznych Haliny Sukiennickiej, głównie w dziedzinie malarstwa, ale były także, warte zanotowania, jej rysunki i ceramiki. Dwadzieścia lat twórczości w plastyce to zazwyczaj okres dostatecznie długi dla wyklarowania się pełni stylu w opanowanych środkach wypowiedzi. Obecna indywidualna wystawa w Drian Gallery jest w tej galerii drugim zbiorowym pokazem prac artystki (pierwsza w roku 1963). Ponadto miała ona swoje zbiorowe wystawy w Barret Gallery (1965 Londyn), w Encina Gallery (1966, Stanford, USA), w Cassell Gallery (1969, Londyn), w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym (1972, Londyn) i prawie co roku brała udział w wystawach grupowych, zarówno w Londynie, jak i zagranicą.

Wszystkie informacje, stwierdzające fakt, że Halina Sukiennicka szeroko i dostatecznie pokazywała wyniki swojej twórczości w różnych środowiskach — byłyby zupełnie bez znaczenia (bo przecież przeżywamy zalew plastycznego gadulstwa bez istotnych treści na miarę chyba nieznaną w historii), gdyby nie wiązały się z tezą: od pierwszego publicznego pokazu jej prac (bodaj w roku 1956) można było w nich zauważyć przejawy prawdziwego i oryginalnego talentu. Stwierdziła to parokrotnie na łamach „Wiadomości” tak poważny krytyk, jak Stefania Zahorska („Wiadomości” z 12 lutego 1956 i 15 czerwca 1958). Talent ten zresztą wiązał się od początku z instynktownym wyczuciem tych tendencji, które cechują plastykę naszego stulecia. Zaznaczenie, że to wyczucie było „instynktowne” podkreślam jako rzecz znamionną i raczej nieoczekiwaną, bo artystka jest psychologicznie strukturą raczej intelektualistyczną, wykształconym prawnikiem.

W poprzednich moich artykułach o sztuce Sukiennickiej (w „Wiadomościach” pisałem na ten temat w numerze z 24 maja 1969) wyjaśniałem, co rozumiem przez „tendencje dzisiejszego wieku”; teraz nasuwa mi się nowy skrót określający to pojęcie. „Tendencją wieku” w plastyce, a może w ogóle w sztuce, jest wyolbrzymioną do ostatnich granic tendencją suwerenności artysty, w znaczeniu nieograniczania jego twórczości żadnymi formalnymi ani ideologicznymi regułami; suwerenności w stosunku do sposobu użytkowania jakiegokolwiek bądź podniety ze świata zewnętrznego; suwerenności w stosunku do gry własnej wyobraźni, suwerenności nawet w stosunku do tworzywa, do materii, w której powstaje dzieło plastyczne (czyż nieprawdopodobne *collage*, w których realizują się dzisiejsze nieprzeliczone, często oryginalne, a najczęściej tylko dziwaczne, próby plastyczne — nie są przejawem tej „suwerenności”, czy też tęsknoty do niej?).

Obecna, już w pełni wykrystalizowana, wizja Sukiennickiej jest niewątpliwie wyrazem tej tendencji do „suwerenności twórczej”. Przede wszystkim odrywa się ona radykalnie od „tabu” awangardowych kierunków pierwszych dekad naszego stulecia, aby nie wprowadzać do plastyki żadnych elementów anegdotyczno-narracyjnych. Wystarczy przeczytać tytuły jej dzisiejszych obrazów: „Konfrontacje”, „Feniks”, „Wokół nas”, „Po tamtej stronie”, „Kontemplacja” itp., aby stwierdzić, że Sukiennicka, nie rezygnując z konstrukcji plastycznych bezprzedmiotowych, wykracza raczej poza kompozycje ściśle abstrakcyjne i, chociaż może podświadomie, buduje swoje prace w powiązaniu z pewną, zapładniającą ją w danym momencie, treścią.

Niezależnie od tego, te dwadzieścia sześć obrazów pokazanych na wystawie mówią o ogromnej rozpiętości wyobraźni nie tylko tematycznej, ale przede wszystkim plastycznej, wszystkie elementy barwne, jaki i liniowo-krzywiznowe nie powtarzają się w pojedynczej kompozycji, ani też w różnych obrazach. Mimo to styl Sukiennickiej

jest w pełni zdeterminowany: nie znając autorstwa, poznamy od razu, że dany nowy obraz jest właśnie jej pędzla, czy rzutu szpachli, czy ruchu dłoni, czy palców umaczanych w farbie... Nie widać u niej manieri – to znaczy, że nas nie nudzi wizualnie powtarzaniem tych samych „trików” formalnych, co nagminnie nazywa się dziś na rynkach sztuki – stylem, a jest tylko manierą.

Dwadzieścia lat dzielących obecną wystawę od pierwszych kroków na drodze twórczości plastycznej mogło przynieść równie dobrze rozczarowanie, jak i pozytywne oceny. Już pierwsza wystawa w Drian Gallery wzbogaciła zbiory polskich malarzy w Londynie piękną kolekcją pół-abstrakcji na kartonach. Wystawa z roku 1972 w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym zaskoczyła wielością i jakością dokonań, rozmachem natury śmiałej i bezkompromisowej, wytrwałością i różnorodnością poszukiwań artystycznych. Dziś dochodzą elementy nowe. Obrazy Sukiennickiej zatracają pewną twardość linii i form, występująca w niektórych jej dawniejszych pracach. Zapewne, jako reakcję na całość kompozycyjną jej wystawy z roku 1972, utrzymaną raczej w tonacji zimnej – obserwujemy obecnie przewagę płócien w kolorze ciepłym, mimo że artystka nie wyrzeka się ulubionych, jak się wydaje, zestawień niebieskich.

Dokładniej omówię dwa obrazy które mówią do mnie najwięcej. „Konfrontacja IV” i „Wokół nas”. Pierwsza kompozycja w tonacji zimnej, druga – cieplej. Oba obrazy mają reminiscencje form z natury. W „Konfrontacji” – dość wyraźne ptaki. Jeden lecący, sępi, drugi o wyolbrzymionej papuziej głowie „konfrontują” z dziwnym partnerem życia, może koziołkiem? Po prawej stronie chyba głowa ludzka z wyolbrzymionym okiem iluminacji, świadomości... Czytam: symbol zdumienia nad bytem i radości, że taki piękny... „Wokół nas” – to inna synteza form zapłodnionych świadomością: geometryzowanych głów ludzkich i kształtów mineralnych, grających opozycję linii obłych i prostych. Piękna harmonia plastyczna świata wyimaginowanego.

Psycholog się zastanowi: czy osobowość tak realistyczna, tak konkretna w innych przejawach swojej działalności i myśląca tak ścisłymi kategoriami nie szuka podświadomie zasadniczo kontrastowej wypowiedzi, w wyzwoleniu ogromnego bogactwa wyobraźni twórczej?

„Wiadomości” 1974 nr 45 (1494)

ROMUALD WERNIK I JEGO DOBRA ROBOTA

Romuald Wernik jest chyba jedynym „marchandem” sztuki na Zachodzie, który zajmuje się wyłącznie kolekcjonowaniem i sprzedażą polskich dzieł malarskich i rysunkowych, głównie z całego XIX wieku, ale zahaczając często o początki wizji nowoczesnej w ostatnich dekadach XVII wieku, a również nie lekceważąc dwudziestolecia naszej niepodległości. Wernik jest mniej handlowcem niż entuzjastą i kolekcjonerem, a równocześnie wiąże swoją pasję zbieracza z ciągle pogłębiającymi się studiami nad wymienionym okresem naszej sztuki.

Na krótkim, jednotygodniowym pokazie części swoich zbiorów w dawnym lokalu Polskiego Ośrodka Kulturalnego w Londynie, w październiku b.r.¹¹⁹, zna-

¹¹⁹ Październik 1974, POSK, Biblioteka Polska, Londyn. Wystawa mistrzów malarstwa polskiego na sprzedaż. Pokazano m.in. obrazy Chełmońskiego i Wierusz-Kowalskiego.

lazły się prace (przeważnie malarskie, ale i rysunki) Tadeusza Ajdukiewicza, Olgi Boznańskiej, Józefa Chełmońskiego, Józefa Brodowskiego, Józefa Brandta, Wojciecha Gersona, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Jacka Malczewskiego, Piotra Michałowskiego, Jana Matejki, Józefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego, Władysława Ślewińskiego, Januarego Suchodolskiego i innych twórców, o nazwiskach mniej głośnych, a zaskakujących wartością swoich prac (np. nie widziałem lepszego obrazu Wodzinowskiego, jak tutaj pokazany duży szkic olejny przedstawiający żniwiarkę, odpoczywającą w lesie; lub Antoniego Sarneckiego – „Król Puszczy”, żubr). Na tej samej wystawie – dwa obrazy Ślewińskiego są pozycjami, którymi by mogło się poszczycić każde muzeum („Martwa natura” i „Fala”). Podobną wartość muzealną posiada „Karczma” Chełmońskiego, no i oczywiście wszystkie rysunki Michałowskiego (jest ich tu cztery, a w swoich zbiorach, podobnie jak i rysunków Matejki, posiada Wernik kilkadziesiąt).

Podkreślałem już niejednokrotnie w moich artykułach, że malarska twórczość polska w XIX wieku była rzadko oceniana sprawiedliwie i to w znaczeniu podwójnym: przeceniana lub niedoceniana. Klaczko w czterdziestych latach ubiegłego wieku odżegnywał całą plastyczną twórczość polską nie tylko od znaczenia współcześnie, ale i w sensie potencjalnym, twierdząc, że jako odrośl słowiańska nie ma żadnych szans zdobycia poważnych pozycji na tym polu w świecie. W kilkanaście lat później radykalnie zaprzeczył jego tezie wybuch, ilościowy i jakościowy, naszego malarstwa, poczynając od połowy wieku. Zaczęły się nawet pojawiać masowo opinie, że przodujemy w malarstwie Europy ówczesnej!

Ten przesadny sąd spotkał się parę dziesiątków lat później, już w odrodzonej Polsce, z równie niesprawiedliwą, negatywną oceną naszego malarstwa „narracyjnego” XIX wieku. Przewodzący artyści i krytycy dwudziestolecia naszej niepodległości skłonni byli osądzać poprzednie dokonania polskie jako anachroniczne w stosunku do ówczesnych przodujących prądów epoki, i nawet prowincjonalne, szukające aż do przesady bezpośrednich zapłodnień twórczych i kryteriów oceny przede wszystkim we Francji. Nie da się zaprzeczyć, że szkoła francuska w XIX wieku – i prawie do połowy naszego wieku górowała bezsprzecznie nad całą twórczością europejską w dziedzinie plastyki. Polska, tkwiąca w niewoli politycznej i uciskana w znaczeniu wolności twórczej, nie zdołała wytworzyć swojej własnej szkoły w plastyce. Ale może jeszcze gorzej było w krajach, które, ciesząc się pełną niezawisłością polityczną i będąc ileż potężniejszymi od nas etnicznie i ekonomicznie, jak Niemcy z Austrią i Rosją. Jeżeli i miały one pretensje do przodowniczych pozycji w plastyce – to pozycje te muszą być uznane w świetle dzisiejszej bezstronnej krytyki – jako wręcz nikłe, często spaczne. Jest rzeczą wprost zdumiewającą, że nie tylko Niemcy i Rosja, ale i posiadające największe tradycje w sztukach plastycznych – Włochy – nie wydały wtedy tak świetnych artystów jak uciśniona i krępowana w ekspansji twórczej Polska. Ano, proszę wymienić mi, poza Francją, w XIX wieku malarzy większych (a nawet równych), jak: Michałowski (malarz koni i zwierząt), Rodakowski (portrecista), Matejko (malarz historyczny, w swym zakresie i potencjale niemający w ogóle sobie równego, nawet we Francji, bo chyba nie Delaroche’a z nim porównamy?), jak bracia Gierymscy, Maks i Aleksander, autentyczni mistrzowie tendencji realizmu malarskiego w ówczesnej Europie. Po śmierci Turnera, Constable’a i Boningtona, a więc od połowy XIX wieku, i Anglia nie miała malarza równego klasą tym polskim artystom, których wymieniałem powyżej. I jeszcze jedno (*last but not least*): ci

Wystawę zorganizował antykwariat Romualda Wernika, – zob. : *Wystawa mistrzów malarstwa polskiego*, DPDŻ, 19.10.1974 s. 3 – tam foto z wystawy.

twórcy polscy, a i mniejsi od nich, których by można przeciwstawić Zachodowi, jak Grottger, Chelmoński, Juliusz Kossak, Brandt, a nawet Wierusz-Kowalski, wszyscy byli tak ważną „strawą duchową” dla naszego narodu, tkwiącego w fizycznej i moralnej niewoli, że nie da się z tej pozycji porównać z rolą, jaką artyści plastycy w innych wolnych krajach odgrywali w swoich społeczeństwach.

Przeżywamy okres dostatecznie odległy w czasie od wizji naszej plastyki narodowej XIX wieku i na przełomie wieków XIX i XX — aby dać nową, sprawiedliwszą ocenę tamtych dokonań — a działalność takich ludzi, jak Romuald Wernik, na pewno się przyczynia do pogłębienia znajomości tamtej epoki. Jest więc ta działalność „dobrą robotą”.

„Wiadomości” 1974 nr 47 (1496)

WYSTAWA JANINY BARANOWSKIEJ

Mija dwadzieścia lat od chwili, gdy obrazy tej artystki zaczęły się pojawiać na poważnych wystawach sztuki Zachodu. Ostatni pokaz jej prac w Galerii Grabowskiego w Londynie (styczeń–luty 1975) dowodzi, że wizja malarska Janiny Baranowskiej ma znaczenie szersze od przejawów nawet dość dużych talentów, ale nieprzekraczających kręgu ich ciaśniejszego środowiska¹²⁰.

Wśród znaczniejszych plastyków z pierwszej połowy naszego wieku uchodziło za pewnik, że „anegdota malarska”, czyli tak zwany „powód literacki” w dziele plastycznym, jest nie tylko bez znaczenia, ale po prostu obniża jego powagę. Gdy abstrakcja zawojowała prawie nagminnie wszystkie ważniejsze a modne manifestacje plastyki światowej, zdawało się, że „temat literacki”, królujący w salonach akademickich aż do trzeciego kwartału XIX wieku, stał się „tabu” dla awangardy twórczej — na zawsze.

Otóż wszystkie kompozycje Baranowskiej (trzydzieści cztery) na omawianej wystawie (a prawie wszystkie na poprzedniej) są kompozycjami na tematy „anegdotalne”, a równocześnie są tak przepojone treściami czysto malarskimi, że można

¹²⁰ 7 stycznia–15 lutego 1975, Grabowski Gallery, Londyn. Wystawa nowych obrazów Janiny Baranowskiej. 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 uderzająca 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”, — zob.: S. Frenkiel, *Malarstwo Baranowskiej*, W 1975 nr 12 (1512) s. 3.

je uważać za przejawy nowoczesnego przebojowego malarstwa w najlepszym znaczeniu tego słowa. Baranowska umie łączyć elementy figuratywne, czasem wprost realistyczne, czasem ciekawie deformowane, z czysto geometrycznymi i harmonizować te niespodzianki bez pudła. Operuje kontrastami koloru z ogromną swobodą i śmiałością, nie bojąc się dysonansów, które nałożone na siebie dają w wyniku efekt przyjemny.

Obraz „Plotki”. Gęby niewieście wyżywające się w procesie, zadowolone, zgorżone, zafascynowane, wyskakujące z brutalnych fioletów łagodzonych cięciami niespodziewanych brązów, nurzających się w białawych zieleniach, a podpartych w prawej górnej części obrazu potężnym cynobrowym prostokątem. Przykład bogactwa malarskiej wyobraźni, trafiającej w sedno tematu i budzącej radość wzrokową. Otóż taka świetna przygoda oczekuje nas prawie przy wszystkich pokazanych tu dwudziestu trzech olejach i bez wyjątku przy wszystkich jedenastu pastelach (o wyjątkowej wytworności koloru).

Ostatnie ćwierćwiecze oswoiło nas z najbardziej dziwnymi, czasem wprost bezcelnymi eksperymentami w poszukiwaniu nowych środków wyrazu w sztukach plastycznych w ogólności, a w malarstwie w szczególności. Bogactwo nowych tworzyw, niespodzianki w fakturach malarskich, uproszczenia czy też prowokacje na miarę wycinania dziur w obrazie, pozowanie na prymitywizm, konkurujący nie tylko z bazgrotkami niemowląt, ale dosłownie imitujący wyczyny małp, którym pozwolono bawić się pędzlami i farbami, sprowadzenie wypowiedzi malarskiej do przypadków w igraniu z tworzywem i narzędziami — wszystko to nie jest tylko materiałem do kpin. Te istotne czy pozorne absurdy wyrobiły też wśród odbiorców sztuki pewną odwagę, pewną gotowość na niespodziewany eksperyment, a równocześnie wywołały pozytywną atmosferę zasadniczej negacji banału i nietwórczych powtórzeń-pompierstwa.

Ale zaiste coraz radsze jest spotykanie na dzisiejszych pokazach sztuki takich zjawisk twórczych, u których podłoża jest i prawdziwa inwencja i znajomość tradycji, i pełne opanowanie środków wypowiedzi, i nawet wykorzystanie nowoczesnych eksperymentów, które tutaj znajdują niespodziewanie wzbogacającą treść twórczą! A to właśnie jest w wizji Janiny Baranowskiej. Malarstwo jej nawraca do zainteresowań pełnią człowieczeństwa, jak było w rozkwicie wszystkich wielkich kultur ludzkich, nie ograniczając się tylko do zagadnień technicznych w rozprawie z tworzywem. Ale i te zagadnienia, tak bardzo modne w naszym wieku, znajdują w wypowiedzi naszej malarki należne miejsce.

Pisanie o twórczości plastycznej bez reprodukcji, choćby częściowej, omawianych dzieł może być zasadniczym poronieniem, tym bardziej że pozalondyńscy czytelnicy „Tygodnia Polskiego” mają nikle szanse oglądania omawianych wystaw. Dwa lata temu pisałem o twórczości Baranowskiej w „Wiadomościach”, zamieszczając reprodukcje jej prac. W niniejszym artykule chodzi mi nie tylko o zmanifestowanie istnienia wybitnej indywidualności wśród polskich artystów plastyków poza krajem, jaką jest niewątpliwie Janina Baranowska, ale przede wszystkim o podkreślenie zdarzenia bardziej ogólnego, którego ta artystka jest świetnym przykładem. W pokoleniu plastyków polskich na obczyźnie, tych właśnie, którzy zdobyli swoje wykształcenie zawodowe poza krajem, znalazła się grupa twórców, którzy zdobywco i wyraźnie dokonują próby wyciągnięcia pozytywnych wniosków z burzycielskiego okresu ostatniego półwiecza i stworzenia syntezy dawnych tradycji wizji figuratywnej z tendencjami nowoczesnego abstrakcjonizmu. Oto nazwiska w środowisku londyńskim, składające się na zespół tego działania: Zbigniew Adamowicz,

Janina Baranowska, Tadeusz Beutlich (tkacz i grafik), Andrzej Bobrowski (rzeźbiarz), Karolina Borchardtowa, Antoni Dobrowolski, Kazimierz Dźwig, Stanisław Frenkiel (malarz, krytyk i pedagog), Tadeusz Ilnicki, Irena i Andrzej Jakubowscy, Olga Karczewska, śp. Zygmunt Kłóś, Marian Kościółkowski, Piotr Mleczek, Tadeusz Znicz-Muszyński, Halima Nałęcz, Leon Piesowocki (malarz i grafik), Józef Piwowar (malarz i ceramik), Magda Sawicka, Stefan Stachowicz (malarz i architekt), Jerzy Stocki (rzeźbiarz), Halina Sukiennicka, Helena Wawrzekiewiczowa (malarka i pedagog), Aleksander Werner (malarz, rzeźbiarz i grafik).

Do tego zespołu nie dołączyłem, oczywiście, szeregu wybitnych artystów polskich, którzy studia artystyczne ukończyli przed drugą wojną światową, jak również i wiele nowych, nawet dużych talentów, którzy jeszcze nie pokazywali swego twórczego dorobku na poważniejszych wystawach.

Chciałbym wiedzieć, ilu spośród czytelników tej mojej notatki znało nazwiska i potrafiło unaocznic choć w części dorobek tych artystów polskich, którzy są niewątpliwie poważnymi pozycjami w naszej kulturze artystycznej?

Twórczość Janiny Baranowskiej wzięłem tu za punkt wyjścia w podkreśleniu ogólniejszego zjawiska – rozkwitu plastyki polskiej na obczyźnie, przy czym naskikowałem tylko pobieżnie środowisko londyńskie, zresztą najliczniejsze i może najbardziej aktywne w naszej dzisiejszej diasporze. Myślę, że byłoby warte zachodu opracowanie ewidencji wybitniejszych artystów polskich młodszych pokoleń, tworzących w innych krajach i skupiskach. Przyznaję, że nie poczuwałbym się na siłach, aby zrobić to samodzielnie, natomiast może by nie przekroczyło moich możliwości sporządzenia syntezy informacji nadesłanych przez kompetentnych znawców polskich środowisk i pozycji polskiej plastyki artystycznej poza Anglią.

Gdyby ta moja „prowokacja” chwyciła, można by było pomyśleć o opracowaniu obszerniejszej monografii o współczesnej twórczej plastyce polskiej na obczyźnie, która istnieje i daje większy wkład do naszej kultury narodowej, niż sobie uświadomiamy.

„Tydzień Polski” 1975 nr 16

WYSTAWA WŁADYSŁAWA FUSKA - FOROSIEWICZA

Władek Fusek (druga część jego nazwiska to przydomek z AK) był moim młodszym kolegą w Akademii Krakowskiej. Gdy ja ją kończyłem w Meisterschule Mehoffera – on był na pierwszym roku, u Jarockiego. Był ulubieńcem kolegów, a i profesorem mieli słabość do tego najmilszego z wisusów. Nie było kawalarza o większej pomysłowości i humorze. Kiedyś na akcie wieczornym przychodzi Fusek i przedstawia się młodzieży na pierwszym roku jako nowo zamianowany asystent profesora – i zaczyna robić struchlałym nowicjuszom surowe korekty; wchodzi profesor (Jarocki nie odznaczał się humorem, ale do Fuska miał słabość, jak i inni), Władek z najzimniejszą krwią: „Oddaję klasę Panu, Panie Kolego!” – wyszedł. Jarocki zdębiał, ale nagle zrozumiał i parsknął śmiechem. Uszło mu na sucho. Po kilkunastu latach Władek się nie zmienił, gdy spotkałem go w Rzymie w roku 1945 jako uchodźcę z kraju, porucznika AK. Należał do rzymskiej sekcji artystów, żołnierzy 2. Korpusu, której byłem kierownikiem. Wśród nas był wybitny młody malarz, nic poza sztuką niewidzący – i choć podporucznik i nawet uczestnik bitwy o Monte Cassino, wiedział znacznie lepiej, że nie należy mieszać bieli ołowianej z cynobrem, niż jakie

są regulaminy wojskowe. Pewnego dnia wpada Fusek do pracowni naszej sekcji, uwiadomiwszy przedtem innych kolegów, poza wspomnianym malarzem, którego upatrzył na ofiarę kawału — i krzyczy: „Alarm z Komendy Miasta, pogotowie wojenne! Natychmiast włożyć hełmy bojowe, zapiąć pasy, wziąć maski gazowe! (odpowiednie akcesoria były już przygotowane w pracowni). Za pięć minut wymarsz krokiem przyśpieszonym do Komendy Miasta!”. Biedna ofiara, kolega, dla którego dryl wojskowy był ostatnią z jego pasji, zaczął się nerwowo sposobić, a gdy już miał wymaszerować na ulicę — uznałem, że dość było uciechy — i popsulem Władkowi kawał, zdradzając naiwnej ofierze, o co chodzi. Zdaje się do dziś Władek ma do mnie o to urazę. Taki był, takim jeszcze wiele lat pozostał, np. w okresie edynburskim, w latach pięćdziesiątych, najmilszy z kolegów i przyjaciół, bezinteresowny, zawsze gotów do pomocy innym, nieznający zawiści i gotów fundować portret przez siebie malowany każdemu kompanowi. Byliśmy zawsze w najlepszej przyjaźni i, zdumiewające: nigdy nie zraził się do mnie, gdy mu otwarcie mówiłem, że choć wierzę w jego malarską wrażliwość — nie biorę poważnie jego ówczesnej działalności artystycznej i życzę, aby przyszedł okres skupienia, w którym będzie się mogła ujawnić jego istotna postawa twórcza. A w głębi duszy wątpiłem, że to kiedyś nastąpi. Jakże się cieszę, że się tak radykalnie myliłem.

Przedemną — pierwszą indywidualną wystawą Władysława Fuska-Forosiewicza — tak poważną i tęga — o jakiej nie marzyłem¹²¹.

Jest to realizm, w pewnym sensie nawet realizm akademicki. Na dzisiejszych wystawach prawie niespotykany, bo to co widzimy w tym rodzaju w salonach dorocznych Royal Academy — to z reguły, od dziesiątków lat — pompierskie kicze.

Fusek został wierny postawie, która dominowała na poważnych pokazach malarstwa w Polsce w okresie jego studiów akademickich, postimpresjonizmowi i ściślej: temu odłamowi postimpresjonizmu, dla którego pokora wobec natury była hasłem naczelnym. Jest to hasło chyba najbardziej obce modzie dzisiejszej. Otóż ośmielam się twierdzić, że wizja dzisiejsza Władysława Fuska jest wizją współczesną, bo może być rozumiana jako manifestacja protestu artysty wobec dzisiejszego lekceważenia zapłodnień, jakie studium natury dawało twórcom w wielkich epokach rozkwitu sztuki. Taka postawa nasuwa trudności ogromne — nic łatwiejszego jak wpaść w pusty epigonizm w stosunku do dawnych świetnych empirystów w malarstwie i odkrywać Amerykę w pięć wieków po Kolumbie. Nic podobnego tutaj nie zachodzi (a zachodziło w malarstwie Fuskowym jeszcze dziesięć lat temu!). Wyraźnie: Fusek wrzyna się tak głęboko w nieskończone inspiracje, narzucane przez formy i harmonie barwne w naturze, że staje się odkrywcą ich nowych, niespodziewanych interpretacji. Oczywiście nie zawsze. Są tu i dokonania powierzchowne. Ale wystarczy dla podkreślenia powagi tej wystawy stwierdzenie, że jest na niej obraz wprost mistrzowski; nie szkic, który się może udać utalentowanemu, a nie bardzo głębokiemu malarzowi; to jest dzieło prawie monumentalne, które zrobić może tylko majster, umiejący ciągnąć pracę nad obrazem przez lata — i nigdy się nie męcząc — doprowadzić do tryumfalnego końca. Obraz „W kuchni”. Kobieta, żona artysty, świetnie sportretowana od tyłu w ruchu i sylwecie, stoi przy kuchni, gotując. Na płycie naczynia, dwa rondle, imbryk, dwie duże emaliowane pokrywy, oparte pionowo na kaflach przy płacie kuchennym. Środek kompozycji zajmują na żółto pomalowane boczne blachy płytowe, a na pierwszym planie — stół z półotwartą szufladą, na nim

¹²¹ 12 lutego 1975, Grabowski Gallery, Londyn. Wernisaż wystawy indywidualnej malarstwa Władysława Fuska-Forosiewicza, — zob.: *Kronika i różne*, Oficyna Poetów 1975, Nr 36, luty, s. 55.

naczynie fajansowe z drewnianą łyżką, talerz z jajami i różowy ręcznik, obok cytryna. U góry obrazu – ściana wibrująca odcieniami... Już słyszę głosy czytelników: „Po co nas nudzisz tymi banalami?” – Bo właśnie „banały” kuchenne stały się w tym obrazie prawdziwą, a więc nową, poezją malarską. Wszystko wyżej wymienione, obserwowane z podpowiedzenia natury, stało się częścią poematu malarskiego, gdzie ani jedna część nie jest niedopowiedziana lub zlekceważona, a wszystko zlewa się w pełną harmonię, cieszącą każdym szczegółem, nic tej całości nie przeszkadzającym. Tak się opisuje wielkie dzieło. Odważam się powiedzieć: ten obraz jest wielkim dziełem dzisiejszego nowego realizmu.

Obrazy o takich tematach malowali w sposób nieprześcigniony Holendrzy w XVII wieku, w naszej epoce – i w jej duchu – Bonnard. Fusek jest jego wielbicielem i wielki mistrz francuski wywarł na pewno ogromny wpływ na naszego malarza. Ale też stwierdzamy – Fusek, podlegający wpływom Bonnarda, nie jest jego epigonem.

Obraz „W kuchni” jest dowodem, że jego twórca osiągnął pełnię dojrzałości i zdobył cel twórczości w sztuce: własny styl. Trzeba, by ten obraz znalazł się w jakiejś kolekcji publicznej. To obraz muzealny.

Zaraz po nieporównywalnej „W Kuchni” należałoby wymienić obraz „Przy oknie”, znowu portret żony artysty, z jej sylwetką od tyłu, scharakteryzowaną bez pudła, malarsko kontrastujący ciekawie szarawo-fioletowe wnętrze pokoju z zieleńmi łamanymi różowym zachodem, widocznymi przez otwarte okno.

Tematy główne wizji Fuskowej obok wnętrz rodzajowych, których świetne przykłady podałem wyżej – to portrety i pejzaże. Do najlepszych należy portret Ireny, żony malarza (zaznaczam nawiasem – też doskonale zapowiadającej się malarki). Sylwetowe jej podobizny występują w obrazach Fuska wielokrotnie. Dwa obrazy są pejzażami w słońcu Hiszpanii, a jeden z nich – „Na tarasie”, wyróżniony w przeszłym roku „Garby Price” na wystawie Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii należy i tutaj do pozycji wybitniejszych. Wyróżnia się też portret małego Rysia Jędrosza, jedyny na wystawie, który był malowany przeszło dwadzieścia lat temu, a już zapowiadał dzisiejszy jej poziom.

Nałkowska powiedziała kiedyś: „Artysta staje wobec natury jako chcąc ją zdemaskować wola”. To „demaskowanie” jest właśnie serią uproszczeń, które z nieskończonych doskonałości tkwiących w wizji natury dają uchwytny skrót. Taki obraz jak „W kuchni” – jest dobitnym przykładem procesu upraszczania, syntezy. Podobnie jak i kilka innych wizji Fuska. Są one świadectwem ostatniego okresu rozwoju artysty, rozwoju, który mu daje miejsce poważne w grupie wybitnych polskich malarzy na obczyźnie.

Wystawa zyskałaby na sile wrazeniowej, gdyby, rezygnując z pokazania prac mniej inwencyjnych (istnieją one zawsze, nawet u najlepszych malarzy), zmniejszono ilość eksponatów. Najświetniejszy obraz traci ogromnie na sile wrażenia, które wywiera, gdy nie ma wokół siebie dostatecznej pustej przestrzeni, oddzielającej go od innych. Zapominają o tym często nawet doświadczeni artyści, ulegając zrozumiałej potrzebie, aby jak najwięcej swoich dokonań uwidocznili. W wyniku – uwidoczniają – mniej!

Oto rada dla Przyjaciela (w słowach Mickiewicza), który tak późno osiągnął tak wiele: „Lećmy i nigdy odtąd nie niżajmy lotu”.

„Wiadomości” 1975 nr 15 (1515)

O KRYTYCE I

Truizm: krytyka jest bezpośrednią pochodną wartościowania. Teorią wartościowania zajmuje się dział filozofii, który od czasów Kanta nazywamy aksjologią. Ma ona dwie gałęzie: etykę i estetykę. Pierwsza zajmuje się wartościowaniem czynów ludzkich z punktu widzenia „moralności”, to jest osądzania tych czynów zależnie od przyjętego poglądu na świat, biorąc za punkt wyjścia tkwiący w człowieku głos sumienia lub zbiór obowiązujących konwencji w danym układzie społecznym; druga, estetyka, w uproszczonym streszczeniu, zajmuje się znaczeniem pojęć, które człowiek określa jako „piękne” i „brzydkie” i stopniowaniem tych pojęć.

Od czasu przełomu V wieku przed Chrystusem, gdy Sokrates i jego wielki uczeń, Platon, kładli podwaliny estetyki w myśli europejskiej, nie ma chyba – wydaje mi się – innej dziedziny filozofii, w której by mniej osiągnięto w ustalaniu kryteriów sądzenia jak właśnie w estetyce. Widać, że jest to dziedzina wyjątkowo trudna dla stwierdzeń dyskursywnych.

Zasadnicze pytanie, które się tu nasuwa brzmi: czy istnieją w aksjologii – w etyce i estetyce – bezwzględne kryteria wartościowania? Jeżeli chodzi o etykę – odpowiedź jest prawie oczywista: zależy to od przyjętego poglądu na świat. Na przykład dla chrześcijanina, który przyjmuje naukę Chrystusa za objawioną bezwzględną prawdę – etyka ma bezwzględne kryteria wartościowania. Dla zwolennika dialektyki materialistycznej – takie kryteria, niezależne od epoki, miejsca i okoliczności – nie istnieją. Pierwsza więc gałąź aksjologii – etyka – jest niejako „łatwiejsza” do opracowania, bo istnieje przynajmniej grupa ludzka przyjmująca Objawienie z góry jako bezwzględny punkt wyjścia. W drugiej gałęzi, w estetyce, niezależnie od przyjętego poglądu na świat, żadne objawienie nie istnieje.

Fakty, powierzchownie obserwowane w życiu, zdają się dowodzić, że bezwzględnie wartościujące sądy estetyczne istnieć nie mogą. Wulgarnie powiedzenie: „Piękne jest nie to, co piękne lecz to, co się komuś podoba”, znajduje tyle potwierdzeń, ile jeszcze wulgarniejszy slogan: „Każda potwora znajdzie swego amatora”. Są przecież niezliczone przykłady, że nie tylko indywidualne sądy człowieka o innych osobnikach własnego rodzaju, w znaczeniu „piękny”, „brzydki”, są funkcją epoki, rasy, kraju, kaprysu, zwyczaju, środowiska – ale i osądy dzieł sztuki lub poziomu poszczególnych artystów, a nawet kierunków stylów, zmieniają się w podobny sposób. A więc czyż możliwa jest „obiektywna”, „sprawiedliwa”, a cóż dopiero „bezwzględnie słuszna” krytyka?

Chciałbym dowieść, że mimo pozornej beznadziejności obrony faktu, iż istnieje obiektywna i „słuszna” krytyka – może ona i powinna istnieć, a jej brak jest symptomem środowisk twórczo poronionych i zaściankowych.

W przyszłym roku będę obchodził trzydziestą rocznicę moich oprowadzań po galeriach i wystawach londyńskich, czego zasadniczym celem jest demonstrowanie tezy, że w strukturze człowieka od czasu, gdy zaczął pokazywać swoją osobowość w twórczości plastycznej, istnieją zasadnicze, niejako pierwotne cechy, które mogą być brane jako podstawa do twierdzenia, że wartościowanie w sztuce ma podstawy obiektywne. Wniosek ten nie jest wynikiem jakiejś doktryny sformułowanej *a priori*, lub wysnutej z jakiegoś przyjętego poglądu na świat – ale jest oparty na empirycznej obserwacji; a więc może być przyjęty jako podstawa do dyskusji i do uzgodnienia decyzji poznawczej między ludźmi tak różniącymi się poglądami jak absolutysta i relatywista.

Wynik tych obserwacji jest taki: człowiek w swych wypowiedziach plastycznych w sztuce dąży do jedności stylu i indywidualne realizacje poszczególnych artystów danego środowiska, świadomie czy podświadomie (przede wszystkim – to ostatnie) słuchają dyktanda stylu w tym środowisku istniejącego. Im potężniej ten styl ogólny jest w dziele zmanifestowany, a równocześnie podkreślona różnica indywidualna – tym bardziej dzieło do nas przemawia, tym bardziej czujemy, że nas wewnętrznie wzbogaca. „Czujemy” – to znaczy, że poznajemy to raczej intuicyjnie, chociaż i stwierdzenie natury dyskursywnej może w tym procesie poznawczym mieć udział; ale chcę dość arbitralnie podkreślić, że w zjawiskach sztuki, zarówno w dziedzinie wytwarzania jak i odbioru, intuicja ma większe znaczenie niż intelekt. Wydaje mi się, że w myśli współczesnej – jeżeli chodzi o rozprawę ze zjawiskami w sztuce – czołowym mistrzem jest Bergson, nawet w porównaniu z Husserlem; ten ostatni, twórca współczesnej fenomenologii, miał chyba najgłębszego ucznia, Romana Ingardena, którym szczeni się Polska i którego wkład do teorii wartościowania w sztuce w ogóle, a w plastyce w szczególności należy do największych w myśli nowoczesnej.

O kryteriach wartościowania w plastyce pisałem wielokrotnie¹²². Poza wspomnianym wyżej kryterium „jedności stylowej”, podam tu jeszcze kryterium „konsekwencji materiału”, bardzo powszechne, podkreślające, że właściwe użycie tworzywa w plastyce jest warunkiem koniecznym poprawności dzieła („tworzywa” – a więc w rzeźbie gliny, kamienia, drzewa, metalu; w malarstwie farb olejnych, akwarelowych, temperowych, plastycznych, enkaustyki, niezliczonych technik w grafice). Do zasadniczych kryteriów w plastyce, jak i w innych dziedzinach sztuki należy prawo kontrastu (np. w malarstwie prawo kolorów dopełniających), dalej prawo rytmu, prawo wielkich mas, prawo ekonomii (jeżeli jedna linia wyraża to samo co dziesięć – to lepiej, gdy użyjesz jednej linii; podobnie jest w teorii wymowy: gdy jedno zdanie wypowie tę samą treść co dziesięć – to na pewno to jedno jest lepsze); wreszcie prawo inwencji, polegające na tym, że prawdziwe dzieło sztuki, godne tego imienia, nie może być powtórzeniem w technice i treści twórczej (to nie znaczy, aby prawdziwe dzieło twórcze nie mogło podlegać wpływom poprzednich dokonań; przeciwnie – wzajemne wpływy są cechą ciągłości kultury i nic nie mają wspólnego z martwym, niewolniczym naśladownictwem).

Krytyk z prawdziwego zdarzenia powinien mieć uporządkowany system kryteriów wartościujących, wśród których najważniejszym jest chyba kryterium niepodlegające się formułowaniu dyskursywnym, a którym jest oparta na intuicji – wrażliwość odbiorcza.

Czyż jest do pomyślenia, aby znalazł się w dziedzinie muzykologii poważny krytyk zupełnie pozbawiony muzykalności, choćby masę czytał w tej dziedzinie? Oczywiście, są i tutaj ogromne różnice kompetencyjne, ale do rzadkości należy w krytyce muzycznej osobnik, który jest zupełnie niemuzyczny i w dodatku kompletny ignorant; gdy się taki zdarzy – będzie natychmiast zdemaskowany i nie potrafi bronić swej pozycji. Gorzej jest w dziedzinie krytyki literackiej, chociaż przeciętna odbiorczość publiczności właśnie w tej dziedzinie jest najlepsza, bo każdy, kto skończy np. szkołę średnią, gorszą czy lepszą, musiał mieć okazję zetknięcia się z pewną krytyką utworów literackich przez swego nauczyciela literatury i u nas np. dostając maturę, potrafi w wielu wypadkach odróżnić poziom Mniszkówny od Prusa. Na podstawie wieloletniego doświadczenia zapewniam, że aby taki abiturient umiał od-

¹²² Spis moich artykułów na ten temat podany jest w wydawnictwie *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1–2, pod red. T. Terleckiego, Londyn 1964–1965.

różnić poziom Styki (którego bądź z trzech) od poziomu braci Gierymskich – należy do wyjątków najrzadszych. Wśród krytyków muzycznych zupełnie niemuzycalni a piszący ignoranci są rzadcy; wśród krytyków literackich – zarozumiali ignoranci zdarzają się często; wśród krytyków sztuk plastycznych – wrażliwi i kompetentni należą do wyjątków. I nie tylko u nas. Przeżywamy epokę, której cechą jest chyba niebywały w świecie kryzys aksjologiczny, kryzys wartościowania. Jeden z moich przyjaciół, wybitny malarz i krytyk polski w Paryżu, zrobił kolekcję zastraszająco rosnącą, kolekcję niewiarygodnych bredni pisanych w artykułach krytycznych o plastyce, często w wybitnych czasopismach poświęconych tej dziedzinie i podpisanych nazwiskami, które się liczą na rynkach sztuki. W Anglii, a i gdzie indziej, jest nie lepiej.

Sensu krytyki artystycznej nie można zrozumieć bez zrozumienia sensu sztuki. Sztuka jest dzieckiem Prometeusza. Prometeusza, który wykradł bogom ogień. Dlatego ludzie, którzy należą do Sztuki, artyści lub ci, co chcą o niej mówić – krytycy – aby być godnymi tego przywileju, muszą rozumieć, że działanie w sztuce jest wykradaniem tajemnicy, jak Prometeusz wykradał bogom tajemnicę ognia. A więc nie jest sztuką powtarzanie za panem Piotrem pacierza we frazesach już mówionych poprzednio tysiąc razy; chociaż właśnie takie powtarzanie jest brane przez ignorantów za coś dla nich zrozumiałego, a więc przyjemny odpoczynek – nieróbstwo. Tymczasem ani tworzenie w sztuce, ani jej prawdziwy odbiór, chociaż jest rozkoszą, jest rozkoszą specjalną jak rodzenie, któremu towarzyszy – ból. Na zapytanie tyle razy słyszane: „dla kogo jest więc sztuka?” – odpowiadam z reguły: „dla wszystkich – z wyjątkiem leniwych”.

Ponieważ sztuka jest tworzeniem, wyciąganiem rąk duchowych po coś, czego nie było, a co jednak tkwi w tęsknotach człowieka – prawdziwa krytyka nie może być schlebaniem leniwym gustom, ale ułatwieniem odbiorcom zrozumienia tych nowych treści. Gdy to krytyk osiąga – sam jest twórcą – i tylko taki krytyk się liczy. Do krytyki należy zwalczanie każdego banału, który już w nazwie swojej jest zasadniczym zaprzeczeniem sztuki. W żywym środowisku, w którym jest prawdziwa sztuka, a nie jej oklaskiwane przez tłum surogaty, są też zawsze krytycy często narażający się popularnym wielkoludkom, krytycy odgrywający rolę drożdży dla ciasta twórczego, które tkwi w masie społecznej.

Na przykład – okresem i ciałem społecznym, w którym tkwiły zaczyn twórcze, było na pewno w Krakowie pięćdziesięciolecie obejmujące prawie dokładnie ostatnie ćwierćwiecze XIX wieku i okres naszego wieku do pierwszej wojny światowej. Działał jeszcze w dużej części tego okresu geniusz Matejki i działali jego wielcy uczniowie, Malczewski, Wyspiański, Mehoffer, później była cała dynamiczna Młoda Polska i na miejscu był *enfant terrible* tego okresu – Feliks Jasiński, o przezwisku „Mangha”, niestrudzony zbieracz sztuki japońskiej, i w ogóle dzieł sztuki, pisarz i krytyk o ciętym, kompetentnym piórze, pogromca wszelkiej napuszoności, taniżny i banału. Atmosferę społeczną ówczesnego Krakowa można porównać do góry wulkanicznej, pod której powierzchnią wrzała lava twórcza. Ale była to góra o charakterze hierarchicznym, niby Olimp. Zeusem był tu Stanisław Tarnowski, profesor literatury i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, z tytułem ekscelencji, nadanym mu przez Franciszka Józefa. Gdy na parę lat przed wojną wybuchł skandal w klasztorze jasnogórskim, spowodowany przez mnicha Macocha, zdaje się prowokatora moskiewskiego, Tarnowski umieścił w jakimś piśmie (bodaj w „Czasie”) zdanie w tym rodzaju: „Matka Boska została splugawiona” (przez Macocha); a na to zjawiała się replika Manghi Jasińskiego: „Ekscelencja, hrabia, rektor raczy bredzić. Bo jest albo

niewierzący, albo wierzący. Jeżeli jest niewierzący – to jak można splugawić kogoś nieistniejącego? A jeżeli jest wierzący, to jak może przypuścić, że tysiąc Macochów przez tysiące wieków mogłoby ubliżyć Matce Bożej?”. Piorun w śmiałka nie uderzył, dziewięciopalkowa korona nie spadła Tarnowskiemu z głowy, ani opinia jego jako powszechnie szanowanego człowieka nie ucierpiała; socjeta krakowska co prawda wzdygnęła się – ale na tym koniec. Innym razem cieszyła się dużą popularnością w prawowiernych sferach Krakowa (i w całej Polsce) książka pt. *Legends o Matce Boskiej*, napisana przez Gawalewicza, ilustrowana przez Stachiewieza; obaj artyści średniej miary, niepozbawieni talentu. Napisał o nich Mangha: „...można nazwać Gawalewicza Stachiewiczem w poezji, a Stachiewicza Gawalewiczem w malarstwie, a ponieważ są znawcy, którzy twierdzą, że Gawalewicz jest wielkim poetą, a Stachiewicz wielkim malarzem – porównanie moje nikogo obrazić nie powinno”.

Kraków nie był grajdołkiem. Nie było sprawy honorowej i nie było sprawy przed obcym sądem austriackim.

„Wiadomości” 1975 nr 31/32 (1531/1532)

O KRYTYCE II

Poprzedni mój artykuł¹²³ zakończyłem prawdziwymi powiastkami, z intencją podkreślenia ważności odwagi krytycznej, nieliczącej się ze stęchłymi nawykami i ambicyjkami środowiska, w którym krytykowane dzieło powstaje. Aby dodać trochę krwi temu abstrakcyjnemu powiedzeniu, zanotujmy mały fakt w naszym kręgu londyńskim. Kilka miesięcy temu odsłonięto w Londynie pomnik Fryderyka Chopina, autorstwa rzeźbiarza z kraju B. Kubicy. Jest to dzieło wybitne. Na czworobocznym postumencie z granitu, na ścianie przedniej napis „Fryderyk Chopin”, niżej „1809–1849”, z boku – *given by the people of Poland*. Z prawie abstrakcyjnej bryły, sugerującej skrzydła muzyki Chopina, wyłania się jego realistyczna, subtelnie rzeźbiona twarz. Pomnik stoi pod drzewem, zaraz obok wejścia do kompleksu gmachów Royal Festival Hall, w miejscu wybranym wizualnie i prestiżowo, chyba najlepiej jak było można.

O tym zdarzeniu, przynoszącym zaszczyt polskiej inwencji twórczej, nie napisano dotąd w naszej prasie emigracyjnej ani słowa, jakby wstydząc się, że inicjatywa krajowa wyprzedziła naszą poronioną inicjatywę postawienia pomnika Chopinowi w Londynie. Piszę „poronioną” – bo właśnie taką była. Projekt był zapłodniony śmiesznymi prywatnymi ambicyjkami, wykonanie polecono miernemu angielskiemu rzeźbiarzowi, którego kwalifikacje sprowadzały się do osławionego członkostwa Royal Academy – i chwała Bogu, że spalił na panewce. Gdy Artur Rubinstein gra Chopina – to za każdym razem stawia się mu pomnik. W kamieniu czy brązie, mistrzowi jak Chopin wolno stawiać pomnik rzeźbiony tylko ręką mistrza. Winniśmy cieszyć się, że właśnie taki pomnik Chopina stanął w Londynie – i wykonany polską ręką. Jest rzeczą obojętną, czy jest on emigrantem, czy artystą krajowym; rzeczą zasadniczą – że jest na poziomie zadania.

Przykład ten chce wyrazić prawdę ogólniejszą: jeżeli chcemy coś wyrazić językiem sztuki – musi to być autentyczna „dobra” sztuka, a sama tylko, nawet najlepsza i najśluszniejsza intencja nie wystarcza, aby usprawiedliwić powstanie dzie-

¹²³ Por.: „Wiadomości” 1975 nr 3–32(1531–1532).

ła-pomnika, jeżeli jest ono poronieniem twórczym. O takim właśnie wypadku na naszym terenie londyńskim pisałem niedawno – i wiadomo, jaki z tego powodu powstał huragan w szklance wody. A ileż podobnych poronień powstaje w wielkiej skali; że wspomnę kolosalny pomnik Wiktora Emanuela w Rzymie (i kolosalny kicz) lub pomnik księcia Alberta w Hyde Parku w Londynie. Rzeczą rzetelnej krytyki jest nazywanie takich zjawisk po imieniu, niezależnie od tego, czy sąd piętnujący jest popularny, czy nie.

Nie może istnieć wartościowa krytyka pozbawiona odwagi cywilnej. A ponieważ każda wielka sztuka jest nowatorstwem, chociaż nie każde nowatorstwo jest sztuką, i ponieważ każde nowatorstwo budzi automatyczny sprzeciw gawiedzi, nie zdarza się, aby naprawdę twórcze prądy, jak i twórcze dzieła, powstawały bez bitew krytycznych.

Jednym z zasadniczych celów i obowiązków krytyki jest zapobieganie klęsce społecznej, zwanej grafomanią (nazwa jest potocznie przypisywana zjawiskom literackim, ale tutaj rozszerzamy ją i na dziedzinę plastyki).

Cóż to jest „grafomania”? Jest to przejaw w piśmiennictwie i w plastyce wyładowania kompleksu niższości przez ludzi o poślednich zdolnościach i kompetencjach, którym często się wydaje, że są upośledzeni społecznie i chcieliby to upośledzenie nadrobić sukcesem w sztuce; wydaje im się, że znajdują tu najłatwiej poklask, uznanie, a nawet sukcesy materialne.

Istotnie prawdziwą działalność społeczną, przynoszącą pożytek w środowisku, w którym się działa, jest podrobić trudno. Ta działalność wymaga i prawdziwego charakteru, i prawdziwych zdolności, i prędkiej czy później, jeżeli jest fikcją, sama się zdemaskuje. Inaczej w popisach pseudoliterackich i pseudoartystycznych: tu różnica między twórczością z prawdziwego zdarzenia a humbugiem jest jasna tylko przy naprawdę kompetentnym znawstwie i wrażliwości odbiorczej. W naszej epoce najjaskrawiej występuje to zjawisko pseudotwórczości w sztukach plastycznych, bo szkolnictwo, prawie we wszystkich krajach, najbardziej kuleje właśnie w dziedzinie nauczania i odbioru plastyki. Wyjątkowo silnie widzimy to w naszej społeczności emigracyjnej. Z jednej strony – dorobek twórczej plastyki i ilość autentycznych artystów przekracza u nas procentowo i jakościowo dorobek innych ośrodków emigracyjnych czy obco narodowościowych w Wielkiej Brytanii, ale też i bijemy te ośrodki ilością naszej grafomanii. Ostatnio widzimy próby zorganizowania tych grafomańskich tendencji, co łatwo może być wykorzystane przez reżym, czekający na potknięcia ruchu kulturalnego emigracji dla ośmieszenia jej dorobku twórczego przez pokazywanie i reklamowanie w kraju pseudoosiągnięć, a zacieranie tych pozycji, którymi polskie środowisko uchodźcze może się chlubić. Mówię na podstawie konkretnego przykładu. Dwóch poważnych artystów krajowych, po zobaczeniu rzekomego pokaz plastyki polskiej na emigracji zapytało mnie, dlaczego ten pokaz jest na tak skandalicznym poziomie, gdy oni słyszeli, że ten poziom jest właśnie bardzo wysoki? Miło mi było, że mogłem zaprowadzić tych kolegów, między innymi miejscami, do kaplicy w domu katolickim na Ealingu i pokazać im, jakie dokonania i jakich twórców tu mamy. Pokaz szeregu pracowni naszych artystów był dla tych kolegów z kraju rewelacją i potwierdzeniem, że ich wysoka opinia o plastyce emigracyjnej nie była bez podstaw. Myślę, że obowiązkiem krytyki artystycznej jest podkreślanie prawdy, bez obawy, iż może to kogoś uderzyć w samouwielenie.

Nic ma nic trudniejszego jak stwierdzenie, że dana krytyka jest słuszna, znacznie łatwiej jest stwierdzić, że jest wartościowa, najłatwiej, że jest bez sensu. Weźmy za przykład wypowiedzi jednego z największych bez wątpienia, krytyków polskich –

Stanisława Witkiewicza (ojca). Książkę jego o Matejce i teraz czyta się z zapartym tchem, chociaż roi się w niej od sądów dzisiaj nie do przyjęcia. Ale poza wspaniałą prozą ma to dzieło końcowe zdanie: „Robił Matejko wiele błędów, których uniknąć potrafi przeciętny nawet malarz, miał tę jedną zasadniczą zaletę, że tworzył arcydzieła” (cytuję z pamięci, nie dosłownie, ale zgodnie z sensem); jest to sąd, który dziś, po siedemdziesięciu latach, wydaje się najśluszniejszy. Ale ten sam Witkiewicz, zarzucający Matejce, często słusznie, błędy dotyczące koloru, potrafi równocześnie nazwać wielkim kolorystą Arnolda Böcklina, o którym każdy dzisiejszy kompetentny krytyk wie, że jest to ostatnia zaleta, którą by można przypisać temu szwajcarskiemu malarzowi, cieszącemu się przejściową sławą na przełomie XIX i XX wieku. „Ręce opadają” mówi o tej krytyce Lechoń w swoich pamiętnikach, ceniący skądinąd (i słusznie!) Witkiewicza jako krytyka.

Takie i podobne fakty mogą skłaniać do przekonania, że wszystkie sądy w sztuce są względne. Bo i wszystkie sądy o człowieku jako o zjawisku są też względne, a jednak bywają sądy słuszne i nawet bezwzględnie słuszne o „naturze ludzkiej”.

Znakomita jest krytyka, która w doskonałej formie literackiej potrafi określić charakterystyczne, odrębne cechy danego dzieła czy okresu, a równocześnie, poza oryginalnymi sędziami autora, daje wyraz tendencjom epoki, w której ten autor tkwi.

No dobrze, powie czytelnik — ale przecież tendencje epok się zmieniają, jakże więc można mówić o jakiejś stałej wartości sądów krytycznych. Są cechy tak właściwe naturze ludzkiej, że można je uważać za niezmiennie w okresie dostępnym badaniom historycznym. Przecież określamy, prawie bezspornie, potencjał twórczy wielkich ludzi w dziejach władców, prawodawców, reformatorów, artystów i pisarzy, uczonych i wynalazców — i im bardziej zwiększa się perspektywa czasu, z której oglądamy zjawisko, czy osobowe czy ogólnodziejowe, tym określenie wartościujące ten fakt staje się pewniejsze.

I dorobkiem ludzkości jest krytyczny obraz działalności twórczej człowieka w jego pochodzie przez epoki i kultury, obraz wykazujący szczyty i upadki, wzniesienia i opadania. Obraz ten jest wytworem dyskursywnej myśli krytycznej, a jeszcze bardziej siły tkwiącej w człowieku, którą nazywamy intuicją. Ta siła wykazuje daleko mniej wahań niż myśl dyskursywna. Szczególnie — w sztuce.

„Wiadomości” 1975 nr 42 (1542)

AKWARELE PACEWICZA

Wystawa akwarel Kazimierza Pacewicza, która odbyła się onegdaj w POSK-u, była wydarzeniem o wyjątkowej wadze¹²⁴; pokazała zapoznanego twórcę i dała powód do usunięcia fałszywych informacji, które nagromadzono, zapewne w najlepszej wierze, w życiorysie zmarłego artysty, dołączonym do wystawy.

¹²⁴ Pacewicz Kazimierz (Augustus Pack) (1895–1974). Najpewniej chodzi o wystawę w czerwcu 1974, w Klubie Orła Białego, a nie POSK. Wystawa retrospektywna malarstwa Kazimierza Pacewicza, malarza mieszkającego od wojny w Londynie. Na wystawie znalazło się ponad 200 obrazów olejnych i akwareli z różnych okresów (Polska, Francja, Hiszpania, Holandia, Anglia). Największym powodzeniem cieszył się cykl „Polesie”, — zob.: *Kronika, Wystawa Pacewicza, W 1974 nr 27 (1476) s. 4.*

Falszywie jest podana data jego urodzenia. Kazimierz Pacewicz urodził się w Prużanach na Polesiu w roku 1895, a nie dziesięć lat wcześniej (1885), jak tam czytamy. Jest prawdą, że studiował malarstwo w Akademii Krakowskiej w latach 1921–1927, natomiast nie wiadomo skąd wyciągnięto nieprawdziwą informację, że dostał po ukończeniu tej Akademii złoty medal, co zresztą było niemożliwe już z tej prostej przyczyny, że Akademia Krakowska przestała wydawać jakiegokolwiek medale od czasów, gdy Kraków przestał być władza austriacką, a nawet wcześniej — od początku pierwszej wojny światowej.

Nieprawdą jest również, że Pacewicz był asystentem profesora Pankiewicza: był tylko gospodarzem pracowni, którą profesor prowadził w Paryżu. Pankiewicz nie wyróżniał, a raczej lekceważył Pacewicza jako adepta sztuki, i Pacewicz nigdy nie był zaliczany ani przez profesora, ani przez kolegów do tak zwanych później „kapistów” (nazwa powstała od pierwszych liter: KP — Komitet Paryski). W ogóle rzekome oficjalne sukcesy Pacewicza na polu sztuki były bądź to zupełnymi fikcjami lub faktami przesądzonymi wielokrotnie. Rekordem pseudoreklamy była fałszywa informacja, umieszczona w nekrologu po śmierci artysty, że był kiedyś profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dlatego też Pacewicza nazwałem wyżej artystą zapomnianym. A tytuł zaszczytny prawdziwego, oryginalnego twórcy, o co nie podejrzewali go koledzy, należy mu się bezsprzecznie na podstawie poniższych faktów. Po znalezieniu się w Londynie w roku 1940 państwo Pacewiczowie, Kazimierz i Zofia z Hołubów (wybitna uczona, geografka, później profesor Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie), rozpoczęli swoją trzydziestokilkoletnią działalność na uchodźstwie.

W tym długim okresie Kazimierz wykonał szereg prac malarskich, namalował kilka portretów (między innymi marszałkowej Piłsudskiej), jest malarsko-rysunicznym autorem *Albumu Wojska Polskiego* (plansze oryginalne do tego wydawnictwa znajdują się obecnie w Rapperswilu)¹²⁵, wystawiał parokrotnie swoje obrazy olejne w różnych galeriach i bodaj dwa razy w Royal Academy.

Te ostatnie okazje posłużyły jako pretekst do znowu fałszywej informacji, że obrazami Pacewicza w tej instytucji zainteresował się „inny malarz” tam wystawiający — Winston Churchill... Ta informacja, mająca na celu podniesienie prestiżu naszego malarza, jest o tyle śmieszna, że wielki niewątpliwie mąż stanu Anglii był małym dyletantem w malarstwie, bez cienia oryginalności, a więc bez autentycznego talentu, i porównywanie jego dokonań, czy powoływanie się na jego rzekome opinie w sztuce (na której się zupełnie nie znał) w stosunku do kompetentnego i wykształconego artysty, jakim był Pacewicz, może być tylko ośmieszającą ujmą, a nie zaszczytem dla tego ostatniego...

Należy też podkreślić, że wspomniany *Album Wojska Polskiego* należy nie do „najpiękniejszych”, ale do słabszych dokonań Pacewicza, jak to prawie z reguły bywa, gdy artysta coś robi na zamówienie społeczne, a nie z własnej inspiracji... Wszystko wyżej powiedziane dotyczy tych prac Pacewicza, które same przez się mogłyby wystarczyć na danie mu tytułu kompetentnej, a przeciętnej indywidualności malarskiej.

Ale istniała jego inna, jeszcze raz podkreślam — prawie nieznaną a na pewno niedocenianą dotychczas — jego autentyczna twórczość — cykl akwarel poleskich. Najczęściej nocami, gdy leżał w łóżku, myśl i dusza Kazimierza Pacewicza biegła do „kraju lat dziecińczych”. Pejzaż poleski, lasy, błota, w kalejdoskopie pór roku, zwierzęta i ptaki, dzikie i domowe, ludzie polescy — chłopcy i Żydzi, ludzie wszystkich

¹²⁵ W. Dziewanowski, *Polskie siły zbrojne w ciągu wieków: tysiąc lat oręża polskiego/Polish armed forces through the ages: thousand years of the Polish arms*, przedm. M. Kukiel; tabl. kolor. K. Pacewicz; oprac. historyczne W. Dziewanowski, A. Minkiewicz, Londyn: Orbis, 1944, 31 s. : il. ; 30x37 cm.

zawodów i klas społecznych, ludzie w dniach codziennych i w świętach, w dniach radości i smutkach pogrzebów, wreszcie rodzina artysty, sceny, które wyobrażenia dziecinna i młodzieńcza utrwała jako najdroższe dziedzictwo na całe życie – wszystko to we fluidzie miłości i w akcji pędzla kierowanego wyćwiczoną ręką i myślą urobioną w długich studiach, w czołowym środowisku sztuki, jakim był w owych latach Paryż, zmaterializowało się w tym świetnym cyklu przeszło pięciuset akwarel, stworzonych przez trzydzieści przeszło lat tęsknoty za ojczyzną.

Pacewicz jest pogrobowcem tendencji naszego malarstwa z XIX wieku. Tych tendencji tematowych, dla których wieś polska z jej życiem, z myślistwem, przede wszystkim z koniem, była punktem wyjścia. Koryfeuszami byli tutaj najświetniejsi Piotr Michałowski i Maks Gierymski, potem Juliusz Kossak, Chełmoński, Fałat, Apoloniusz Kędzierski... Nie mówiąc o kupie ich epigonów. Bo choć nie twierdzę, że Pacewicz był równy w swoim cyklu poleskim tamtym wielkim (na pewno nie był, jak się niektórym wydaje), tylko ich epigonem. Był twórcą, któremu się należy miejsce w naszej sztuce. Miał też własny styl w tych akwarelach. Nie są one, jak by się oczekiwało od akwareli, dostatecznie „mokre”. Są niejako graficzne. Każde dotknięcie pędzla jest konkretnie zdefiniowane, nie rozplywa się w wilgoci. A jednak te raczej suche plamy budują kolor całości, pokazują plany, najczęściej mają malarską jedność. Pacewicz jest chyba jedynym w naszej ostatniej wizji malarskiej, który zna naprawdę konia i daje mu własny wyraz w malarstwie. Prześciga takiego Bylinę o głowę, bo tamten jest właśnie tylko epigonem XIX wieku u nas, podobnie jak Rozwadowska czy lwowski Badowski, no i setki na miarę Jerzego Kossaka...

Polesie, część organiczna Rzeczypospolitej, oderwana od niej zdradą jałtańską, znalazło na uchodźstwie dwóch godnych jego czaru poetów: Franciszka Wysłoucha w prozie i Kazimierza Pacewicza w malarstwie. Jest między nimi ta analogia, że nikt nie doceniał ich potencjalnej skali twórczej przed wojną, przed naszą jakże trudną, przydługą przygodą uchodźczą. Obaj byli zawodowymi oficerami w siłach zbrojnych Rzeczypospolitej.

Z przeszło pięciuset akwarel Pacewicza pokazano na omawianej wystawie 25, a małżonka zmarłego artysty ma jeszcze podobno takich prac około setki. Gdy Przybyszewski omawiał rysunki Wyspiańskiego, ilustrujące katedry i ich wnętrza we Francji, rysunki, które w wielkiej masie zaginęły, pisał: „Rany Boskie, gdzie się te dzieła podziały?” Podobnie chcę krzyknąć: Gdzie się te setki pozostałych akwarel Pacewicza podziały? Nie wszystkie były, oczywiście, na tym samym poziomie artystycznym, ale przynajmniej 300 było mistrzowskich. Powinny być odnalezione i wysegregowane ewidencyjnie. Należą do osiągnięć kultury polskiej. Może nadejdzie czas, że byłoby możliwe wydanie albumu z barwnymi reprodukcjami tych prac. A takie wydawnictwo osiągnęłoby cel tylko pod warunkiem doskonałości tych reprodukcji, co jest osiągalne tylko przy dużych kosztach, zupełnie przekraczających możliwości emigracyjne. Ceny prac pokazanych ostatnio w POSK-u, wahające się między 25 a 30 funtami, byłyby wprost śmiesznie niskie. Skala 250 do 300 funtów byłaby może właściwa. A zasadniczo można pozbywać się takich dzieł sztuki, przecie niepowtarzalnych, tylko pod warunkiem, że będą zarejestrowane – i dostępne dla reprodukcji i pokazu późniejszego.

Ten krótki artykuł ma cel nadrzędny: oddanie sprawiedliwości zmarłemu artyście, oczyszczenie jego pamięci z fałszywych błyskotek i podkreślenie jego autentyczności twórczej.

„Tydzień Polski”, 5.03.1977

MALARSTWO HALINY SUKIENNICKIEJ

Czy można podać zasadnicze cechy wizji współczesnej w sztukach plastycznych, w szczególności w malarstwie? Myślę, że chyba nie było epoki, w której odpowiedź na takie pytanie byłaby trudniejsza. W moim podziale typów zasadniczych w plastyce – naturalizm, ekspresjonizm i formalizm – który definiowałem i starałem się szerzej uzasadnić tyle razy – wizja staroegipska wydawała mi się ekspresjonizmem formistycznym, starogrecka – naturalizmem formistycznym, gotyk prawie czystym ekspresjonizmem, europejski XIX wiek, aż po koniec impresjonizmu – prawie czystym naturalizmem, a abstrakcjonizm naszego pierwszego półwiecza – typowym formizmem. Dzisiaj pole bitwy o wyraz artystyczny epoki w plastyce, a i w innych dziedzinach sztuki, jest tak rozbieżne, ma tyle różnokierunkowych wektorów, powiedziałby matematyk, że znalezienie wypadkowej tych kierunków wydaje się prawie niemożliwe. Przecież do dzisiejszej „awangardy” należą takie przykłady naturalizmu, jak plastikowe kukły modeli z witryn wystawowych, którym dorysowano genitalia dla dokładności (co oglądałem niedawno w supergalerii Guggenheima w Nowym Jorku), jak sławne już cegły w Tate, jak biurka z kółkiem od wózka dziecinnego tamże, jak cudowne ekspresje witraży Chagalla w synagodze uniwersytetu hebrajskiego w Jerozolimie, jak białe lub jednokolorowe płótna, których potęga wizualna jest podniesiona czasami punkcikiem lub wyrafinowanym przecinkiem. Czytelnik zapewne wykrzyknie: jak można plątać w cytowaniu zwykłe bzdury z najwyższymi dokonaniem? Cóż – piszą o tych zjawiskach w porównalnym diapazone wybitni krytycy. A Biennale weneckie... – przecież czołowe pole awangardy w plastyce – przyjmuje taki przykład „naturalizmu” jak kilka słoików z ekskrementami twórcy. Wyglądałoby to na kpiny – gdyby nie było prawdą. A więc wyrysowanie wypadkowego wektora takich rozbieżności jest zupełnie beznaziejne? Może niezupełnie... Myśl kierująca, wyjściowa dla tendencji w dzisiejszej plastyce, opiera się na zasadniczej tezie: sztuka, która powtarza dawne formy – nie jest sztuką. Mniej ostro i poprawnie byłoby: sztuka prawdziwa – jest zawsze nowa. Z oczywistym zastrzeżeniem: nie każda nowa „forma” stosowana w sztuce daje autentyczny wynik twórczy. A więc zgadzając się, że „nowość” jest koniecznym atrybutem każdej prawdziwej realizacji w sztuce – należy pamiętać, że nie jest jej warunkiem dostatecznym, o czym się dziś zbyt często zapomina. Poszukiwanie nowości prowadzi w wizji dzisiejszej do odrzucania naturalnych granic, które odzielają np. malarstwo od rzeźby, kategorie płaskie od przestrzennych, statyczne od ruchomych, a nawet literackie od plastycznych. Jest w tym jakaś tęsknota do uniwersalizmu środków wypowiedzi, zaprzeczająca genialnej tezie Goethego: „tylko przez ograniczenie poznaje się mistrza”¹²⁶.

Po tym co powiedziałem wyżej, dość niekonsekwentnie wygląda teza, którą wypowiadam: wystawa Haliny Sukiennickiej jest wystawą *par excellence* nowoczesną¹²⁷. Jak mogę to twierdzić, gdy przedtem mówiłem, że prawie niemożliwe jest określenie precyzyjne dzisiejszości w wypowiedzi plastycznej? Tak, kryteria logiczne, dyskursywne w tej dziedzinie są prawie nie do sformułowania,

¹²⁶ „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”.

¹²⁷ 9–22 października 1977, Galeria POSK, 238/240 King Street, Londyn. Wystawa malarska Haliny Sukiennickiej. Otwarcia dokonał Adam Ostoja-Ostaszewski.

a wypowiedziane – zawodzą. Natomiast nie zawodzi tu ta cecha natury ludzkiej, której najwspanialszym głosicielem był Henryk Bergson: intuicja. Gdy popatrzyłem na panoramę wystawy Sukiennickiej w nowej galerii w londyńskim POSK-u, nasunęło mi się pytanie: czy do pomyślenia byłaby taka wystawa pięćdziesiąt lat temu? Odpowiedź: na pewno nie! Gdy pisałem o malarstwie Haliny Sukiennickiej kilka lat temu, nazwałem jej wypowiedź ekspresjonistycznym formizmem. Ogólny typ tej wypowiedzi pozostał ten sam – we wszystkich obrazach tej malarki widoczny jest element emocjonalny, łączący się organicznie z poszukiwaniem niespodziewanych akcentów formalnych wiązanych kolorem. Może najdobitniej ilustruje tę postawę obraz „Droga” (nr 15). Ostre zygzaki wyskakujące łuku życiowej drogi, nasycone ciemnymi fioletami i granatami na granicy czerni, są potęgowane w swym tragizmie zjawami dziwnych chimery, kontrastujących się w łamanych czerwieniach i żółciach, przetykanych niespodziewanymi synkopami zieleni. To groźny i wspaniały obraz, gdzie niespodzianki formalne znakomicie sugerują treść: tragizm drogi życia. Prawie ta sama treść „anegdotyczna” jest w obrazie „Dzień dzisiejszy”, chociaż kształtowanie formalne, oparte na dwóch białawych kikutach ciętych smugami czerni i krwawym deszczem w prawym rogu, składa się na atmosferę grozy nie mniejszą niż w poprzedniej wizji. Trzecią pracą, nasyconą grozą, wydaje mi się obraz „Wodospad” o konstrukcji kilku smug prostopadłych, skontrastowanych ponurym profilem ludzkim. Jakości zestawień barwnych są wszędzie uporządkowane i oparte na właściwym zrozumieniu kontrastu. Obraz „Słuchając muzyki”, nawiązuje do swego tematu przez wyraźne sugestie instrumentów muzycznych i ciekawą gamę barwną z niespodziewaną synkopą bieli o kształcie półksiężyca. Wyważona kompozycja jest tu pełna spokoju. Najbardziej zaskakującym na tej wystawie jest trójczłonowy cykl „Żywych kamieni”. Skandowanie rytmiczne, wiążące się z wyszukany kolorem, daje tu realizację zupełnie przekonującą, dojrzałą i oryginalną. Łuki konturowe mają tu wszędzie różne krzywizny, masy barwne nigdzie się nie powtarzają, a są w harmonii kontrastowej.

Ulubionym moim obrazem jest na tej wystawie mała kompozycja – „Rzeka” o ślicznej różowawej gamie, łamanej w górnej części przedziwną masą oliwkową.

Całość tej wystawy robi wrażenie wypowiedzi o zdecydowanej oryginalności, opanowanych środkach i poważnej kulturze artystycznej. Wystawa ta jest na pewno czołowym osiągnięciem malarskim w dotychczasowym – tak bogatym – dorobku malarskim Haliny Sukiennickiej. Przymiotnik „malarskim” w poprzednim zdaniu umieściłem z rozmysłem, aby podkreślić konieczność wymienienia jeszcze innych cech twórczych tej osobowości. Wystawa ta mieści się w stosunkowo małej galerii. W tym samym gmachu – w sali wykładowej – jest kolekcja prac plastyków polskich w W. Brytanii i szerzej; niektórych na uchodźstwie.

Na ścianach wiszą prace naszych artystów – a śmiem twierdzić – nie ma wśród tych prac ani jednego kiczu, ani jednej manifestacji dyletantyzmu. Wszystko to: i kolekcja i sala wystawowa, i właściwa dekoracja ścian POSK-u jest owocem inicjatywy, energii i zdolności organizacyjnej – przede wszystkim jednej osoby: Haliny Sukiennickiej. My wszyscy byliśmy w tym dziele tylko jej pomocnikami, a jeżeli chodzi właśnie o inicjatywę i przewodnictwo – ona ma tu niewątpliwie pierwszeństwo. Myślę, że nie wolno o tym zapominać, składając gratulację artystce i organizatorce przy okazji jej tak pięknej wystawy w lokalu, który powstał głównie dzięki jej inicjatywie i współpracy.

„Wiadomości” 1977 nr 50-51 (1655-56)

MALARZ RZECZYPOSPOLITEJ OBOJGA NARODÓW

Doszły do mnie głosy zdziwienia, że wybrałem twórczość Matejki, artysty związanego najściślej z Krakowem i który nigdy nie był w Wilnie, za temat inauguracyjnego wykładu w Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Wileńskiego. Tak jak Kraków był sercem Korony – Wilno było sercem tych ziem, które złożyły się na tytuł Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Obojga Narodów Polski Jagiellońskiej. A największym jej piewą w wizji malarskiej jest Jan Matejko, twórca takich obrazów, jak „Unia Lubelska”, „Batory pod Pskowem”, „Bitwa pod Grunwaldem”, wreszcie malarskiej pieśni o miłości Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny, wyśpiewanej w kilku obrazach i szkicach, zarówno malarskich jak rysunkowych, o nieporównanej piękności.

Wydaje mi się, że nadszedł czas, aby usunąć paradoks, że malarz polski, którego dzieła zna pozornie każdy z nas i prawie każde z naszych dzieci, twórca, który rozkazał nam potęgą swojej wizji, że nie potrafimy widzieć i znać największych postaci naszej historii, Zygmunta, Batorego, Skargi, Zamoyskiego, Zawiszy czy Stańczyka, i setki innych, inaczej niż on nam pokazał; że ten czarodziej, pozornie najpopularniejszy, jest w swej istocie nieznany i niezrozumiany. A co gorsza – oceniany niesprawiedliwie właśnie najczęściej przez tych, od których najbardziej miałby prawo oczekiwać sprawiedliwości – od „znawców”, od artystów, od krytyków sztuki. Od swoich i obcych. Od obcych: czy jest do wiary, że Matejki, jako hasła, nie ma np. w *Encyklopedii Brytyjskiej*, chociaż za życia zbierał właśnie za granicą honory i zaszczyty chyba naprawdę przez żadnego artystę w XIX wieku, jakiej bądź narodowości, nieprześcignione; przecież dostał w Paryżu, w konkurencji międzynarodowej, w roku 1865, a więc dwa lata po powstaniu styczniowym, za „Skargę” złoty medal, a potem tamże w roku 1867 znowu złoty medal za „Rejtana, obraz kupiony do zbiorów wiedeńskich przez Franciszka Józefa; a w roku 1870 dostaje francuską legię honorową z okazji wystawionej znowu w Paryżu „Unii Lubelskiej”. W roku 1873 Czesi proponują Matejce objęcie dyrekcji Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, co on odrzuca, a w tym samym roku zostaje powołany na członka Académie des Beaux Arts w Paryżu. Gdy w roku 1874 „Batory” jest wystawiony w Paryżu, Francuska Akademia wybiera go na członka Institut de France, a co dziwniejsze – ten polski malarz zostaje w tym samym roku członkiem Berlińskiej Akademii Sztuki. W roku 1875 „Dzwon Zygmunta” jest wystawiony w Paryżu, a w następnym roku są tamże trzy obrazy: „Unia”, „Wacław Wilczek” i „Dzwon Zygmunta” – i znowu Matejko dostaje wielki honorowy medal złoty i zostaje członkiem Rafaelowskiej Akademii w Urbino. W roku 1879 „Grunwald” jest wystawiony w Petersburgu, Berlinie (!) i Budapeszcie, a w następnym roku w Paryżu, gdzie mistrz dostaje od rządu francuskiego nagrodę – wazę porcelanową z Sèvres. W tym samym roku „Bitwa pod Warną” jest wystawiona w Wiedniu, a gdy Franciszek Józef zwiedzał Kraków – udał się piechotą w towarzystwie adiutanta do domu Matejki. Trzeba wiedzieć, jak Habsburgowie dbali o swój monarszy prestiż, aby ocenić pozycję, jaką miał Matejko w oczach dworu wiedeńskiego w owym czasie... W roku 1883, w Wiedniu, są wystawione „Wernyhora”, „Sobieski pod Wiedniem” i „Skarga”, a następnie „Sobieski” w dwusetną rocznicę odsieczy wiedeńskiej jest uroczyście ofiarowany przez delegację polską papieżowi Leonowi XIII. W roku 1885 „Hold pruski” wystawiono w Pradze

i Budapeszcie; dwa lata później – „Joannę d’Arc” w Paryżu, Brukseli i Monachium. W roku 1888 Matejko jest powołany na członka Künstlergenossenschaft w Wiedniu, w następnym roku „Kościuszek pod Raclawicami” jest w Wiedniu i w Paryżu. A w roku śmierci Mistrza, 1893 – „Wernyhora” jest w Chicago.

Chciałem w tej przydługiej cytacie podkreślić, jak nazwisko Matejki przypominało światu o Polsce, gdy jej na mapie nie było i jak sprawdza się powiedzenie, że *les absents ont toujours tort*, że nie ma nazwiska Matejki w wielu encyklopediach świata, gdy nazwiska rosyjskie na przykład, wprost śmieszne w porównaniu z nim, wymienia się skrupulatnie.

A teraz postaramy się postawić Matejkę przed oczami naszej wyobraźni. Oto jest przed nami ogromna sala, powiedzmy pięćdziesiąt metrów długa, dwadzieścia metrów szeroka, o dziesięciometrowej wysokości... Na ścianach tej sali wiszą wielkie obrazy Matejki, w kolejności ich powstawania, a więc: „Kazanie Skargi”, „Rejtan”, „Unia Lubelska”, „Batory pod Pskowem”, „Bitwa pod Grunwaldem”, „Bitwa pod Warną”, „Hołd pruski”, „Sobieski pod Wiedniem”, „Joanna d’Arc”, „Raclawice”, „Konstytucja Trzeciego Maja”, „Śluby Jana Kazimierza”... Setki figur, nieprzeliczalność ruchów, głowy o nieporównanych ekspresjach, zbroje, szaty, akcesoria – od bogactwa form, realizowanych w pasji twórczej w głowie się kręci. Poniżej tego cyklu olbrzymów – szereg mniejszych obrazów, przeszło pięćdziesiąt, np. „Stańczyk”, „Kopernik”, „Otrucie Bony”, „Jan Kazimierz na Bielanach”, „Uczta u Wierzyńki”, „Maćko Borkowicz”, „Zygmunt i Barbara”, „Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego”, „Łokietek zrywający ugodę z Krzyżakami”, „Wernyhora”, „Dzwon Zygmunta”. Tego ostatniego, choć mniejszych rozmiarów dzięki wielkiej ilości figur i sile ich wyrazu trzeba zaliczyć do monumentalnych osiągnięć. Cytuję przykłady, jak mi się nasunęły na pamięć. Następny szereg dzieł będzie zawierał portrety – ich dziesiątki – tak nabrzmiałe mistrzostwem charakterystyki i wykonania technicznego, jak „Portret żony” w ślubnej sukni, portrety „Dzieci artysty”, „Syn Jerzy na koniu”, córka „Beata”, „Dietl”, „Szujski”, „Tarnowski”, „Moszyński”, „Adamowa Potocka”, „Artur i Alfred Potoccy”, „Kasztelanka” – Stanisława Serafińska, wreszcie arcydzieło wśród arcydzieł – autoportret malowany na rok przed śmiercią. Fenomenem jest czteroosobowy portret rodzinny, który Matejko namalował w piętnastym roku życia, jak i jeszcze wcześniejszy obraz „Wjazd Henryka Walezkiego do Krakowa”. W tym zalewie dokonań twórczych musimy znaleźć miejsce dla cyklu „Dzieje cywilizacji w Polsce” o wyjątkowych zaletach czysto malarskich, a tak niedocenionego przez Witkiewicza; miejsce dla pocztu królów polskich, będącego majstersztykiem techniki węglowej; miejsce dla rewelacyjnych projektów do polichromii kościoła Najświętszej Panny Marii w Krakowie, gdzie Mistrz pokazał swój lwi pazur w dekoracji na miarę osiągnięć gotyku na tym polu. Ale przede wszystkim, w pokazie tego technicznego dorobku, należy znaleźć miejsce na tysiące, dosłownie tysiące, rysunków a szkiców, czy pomocniczych jako rodzących się koncepcji do obrazów, czy samoistnych cykli, jak zbiór studiów do ubiorów w Polsce, w różnych wiekach, dzieło młodzieńcze, w którym świetność formy artystycznej idzie o lepsze z erudycją iście naukową.

W wizji tej sali, obrazującej dorobek życia, postawmy Twórcę.

Mały, wątły, z zapadniętą piersią, ze zwichrzoną brodą i włosami przedwcześnie posiwiałymi, z okularami na wyjątkowo krótkowzrocznych oczach, w ostatnich latach życia, wypełnionych taką samą bezpardonową pracą od rana do nocy jak w latach młodości, trawiony rakiem żołądka. Umarł, mając lat pięćdziesiąt pięć. Zaiste – Olbrzym Ducha.

Pisałem i mówiłem o Matejce wielokrotnie. Pasjonował mnie od dziecka. Dziś, gdy jestem stary, pasjonuje i zdumiewa mnie jeszcze mocniej. Gdy kieruję wzrok na malarstwo XIX wieku i staram się porównać potencjały twórcze artystów wtedy działających we wszystkich krajach, nie widzę, może dzięki mojej ograniczonej kompetencji, nikogo nie tylko przekraczającego Matejkę siłą twórczą – ale nikogo mu równego. A gdy rozszerzam horyzont obserwacyjny na całe dzieje sztuki europejskiej i obejmuję wizję na przykład tytanów odrodzenia: Michała Anioła, Tycjana, Tintoretta – tylko ten pierwszy – energią dokonań wydaje się przewyższać nawet Matejkę. Ale Michał Anioł, obdarzony potężnym organizmem fizycznym, żył prawie dziewięćdziesiąt lat, a ponadto i przede wszystkim żył w epoce i w kręgu wyjątkowych nasyceń twórczych. Czymże była atmosfera Krakowa pierwszej połowy XIX wieku w porównaniu z Florencją czy Rzymem z przełomu wieku XV na XVI? Michał Anioł wyrastał w słońcu renesansu, na dworze medycejskim Wawrzyńca Wspaniałego i uczył się w pracowni Ghirlandaio. Matejko w Krakowie miał profesorów: Stattlera i Łuszczkiewicza... Gdy porównamy warunki wzrostu i rozkwitu, różnica wrodzonych potencjałów twórczych tych dwóch tytanów wydaje się mniejsza i wyobraźnia moja gotowa jest widzieć ich obu, chodzących zgodnie pod ramię na Polach Elizejskich, oczywiście tych niebieskich, a nie paryskich.

Wydaje mi się konieczny komentarz do mego przedstawienia sali manifestującej dokonania Matejki. Ilościowo – byli oczywiście malarze historyczni, których dorobek można by porównać z Matejkowskim. Delaroche – Francuz, Kaulbach i Cornelius – Niemcy. Ale wystarczy spojrzeć na ich dzieła, aby wszelkie porównania z dokonaniem Matejkowskim stały się śmieszne. U nich – wszystko co zrobili – to po prostu nudne powtarzanie strupieszalnych kanonów akademickich, oklaskiwanych przez wielbicieli pompierów. Któż, spośród ludzi choć trochę czujących na sztukę, może się zachwycić dziś np. „Egzekucją Lady Grey” Delaroche’a, pokazaną teraz w National Gallery w Londynie. Do salonu pani Tussaud! Wpakowanie Matejki do rzędu tak zwanych malarzy historycznych, wyżej wymienionych, to tak jak porównanie Żywego Proroka do wypchanej kukły. Dlaczego więc, nie tylko w Europie, ale i u nas, oficjalne czynniki zajmujące się popularyzacją sztuki narodowej wstydzą się propagandy geniusza Matejki? Przecież na wystawie naszego tysiąclecia w Londynie był on reprezentowany jednym obrazem i – nie najsilniejszym spośród jego portretów – portretem Zyblikiewicza. Natomiast na teże wystawie, raczej dobrze pokazującej dorobek naszej plastyki przed XIX wiekiem, w XX wieku wyolbrzymiono wszystkie usiłowania u nas w malpowaniu pseudoawangardy Zachodu.

Spróbujmy podać powód zatracenia właściwej oceny geniuszu Matejki w sztuce światowej – a i u nas – w naszej.

Cała sztuka Matejki była anachronizmem. Był on na miarę największych twórców gotyku. U nas – na miarę tragedii kłęski narodu, który ścięto politycznie na szafocie, gdy odradzał się na miarę swej dawnej wielkości historycznej. A właściwie Europa i jej pokrewne cywilizacje przeżywały okres przewartościowywania wszystkich wartości, którym to tendencjom, w połowie XIX wieku, dali wyraz tacy myśliciele jak Stirner i Nietzsche, a których pochodne królują i dziś w pogańskich gałęziach egzystencjalizmu. Jeżeli chodzi o sztukę – wcale tych tendencji przewartościowych nie można potępiać. Przeciwnie – zaczęło się przecież od wspaniałego, świeżego oddechu impresjonizmu. Czyszcząc paletę, odradzając zdrowy instynkt prymatu koloru w malarstwie, zaczęto jednak degradować temat na rzecz czystej formy. A przestano widzieć, jak to często bywa w zapale neofitów, że właśnie Matejko, mimo że gloryfikował przede wszystkim temat, wprowadził zupełnie nowe pierwiastki do

formy — te właśnie, które dziś nazywamy ekspresjonizmem. A gdy w burzy zmieniających się kierunków ekspresjonizm stał się modny — nie dostrzeżono już tych cech w formach Matejki, gdy mu się przykleiło łatkę wstecznictwa, słusznie zresztą stosowaną do malarzy „historycznych”, pozornie podobnych do niego przez obierane tematy, które stały się przecież tabu dla wizji ówczesnej.

A jak jest z kolorem u Matejki? Myślę, że potrafił go czuć i realizować świetnie, chociaż i robił częste gafy w tej dziedzinie. A oto przykłady tryumfów i poronień. Ciekawe, że tak świetny krytyk jak Stanisław Witkiewicz (ojciec), którego książka o Matejce, mimo wielu najniesprawiedliwszych zarzutów, jest i dziś najlepszym uczczeniem geniuszu naszego mistrza, nazywa cykl obrazów o dziejach cywilizacji w Polsce, poronieniami. W istocie są one dowodem znakomitego wyczucia koloru, jak słusznie podkreśla to w swoich pamiętnikach Lechoń, jeden z rzadkich wśród naszych literatów znawców malarstwa. W „Hołdzie pruskim” są przepyszne partie malarskie, np. w postaci Kościelskiego i w figurze trzymającej tacę, a równocześnie widocznym poronieniem jest górna, prawa część obrazu z galerią widzów, tonąca w bezbarwnym sosie. Jednak mimo tych błędów, „Hołd pruski” może być zaliczony do czołowych dokonań Matejkowskiego geniuszu. A czyż w nieprześcignionym potencjalnie dziele jakim jest plafon Sykstyny, Michał Anioł nie popełnił gaf oczywistych, malując gzymsy z tendencją złudzenia oka (*trompe l'oeil*), że to są autentyczne wypukłości zdobniczo-architektoniczne! z braku miejsca nie przytoczę tu mnóstwa przykładów, które dowodzą, że w sztuce, w różnych jej dziełach, rzeczy o największym przejawie geniuszu — mogą zawierać błędy, nie tracąc zasadniczo na wielkości. U Matejki zdarza się to często. Jest oczywiste, że w dwóch późniejszych monumentalnych obrazach, w „Dziewicy Orleańskiej” i w „Kościuszcze pod Raclawicami”, mimo świetnych a nawet genialnych szczegółów, ogólny poziom realizacyjny się obniża, szczególnie kolor jest głuchy i asonansowy. A zdumienie nas ogarnia, gdy oglądamy szkice do tych obrazów. Barwny, olejny szkic do Kościuszki jest wprost świetny — i w koncepcji kompozycyjnej w kolorze, jak w okresie najwyższych wzlotów mistrza; podobną opinię należy wyrazić o ołówkowych szkicach do „Dziewicy Orleańskiej”.

Tu jest może miejsce na podkreślenie ogólnej pozycji Matejki jako rysownika. Gdyby jego krytycy chcieli zająć się głębiej tą dziedziną działalności mistrza — jego rysunkiem — myślę, że byliby zmuszeni zgodzić się z moją opinią, iż tutaj nie prześciga go nikt w całej sztuce XIX wieku, nawet najwięksi jak Ingres, czy Constantin Guys, czy Toulouse-Lautrec. I to we wszystkich rodzajach rysunku. Wśród tysięcy są takie przykłady rysunkowej analizy jak rysunek lutni średniowiecznej, albo dzwonu Zygmunta, gdzie w sposób absolutny zrealizowana obserwacja łączy się z cudownym smakiem linii, kreski i akcentów. Rysunki-błyskawice np. do „Bitwy Grunwaldzkiej” i do innych monumentalnych kompozycji są równie nieprześcignione w chwytaniu owoców rodzącej się wyobraźni, idei formy i ruchu, jak bezpośrednio z natury — studia rąk, ptaków, koni, części zbroi, naczyń, sprzączek, drzew, draperii... Ze zdumieniem stwierdzamy, że w okresie rodzącego się impresjonizmu, Matejko, który zapewne nie słyszał o tym ruchu — w czasie swojej podróży do Stambułu (1872) robi takie szkice pejzażowe, marynistyczne, architektoniczne, że każdy z mistrzów tego nowego prądu mógłby ich zazdrościć... Album rysunków Matejki winien należeć do Panteonu Sztuki Światowej i zająłby tam jedno z czołowych miejsc, w przekonaniu moim, nie ustępując nikomu. Takie samo, chyba dość zuchwałe zdanie można wygłosić o niektórych, a raczej o wielu formach w znaczeniu kształtu, zrealizowanych przez Matejkę w malarstwie. Proszę popatrzeć na paziów, klęczących za Albrechtem

Brandenburskim w „Holdzie”. Żadna forma cudownego renesansu włoskiego tych kreacji nie prześcignie.

Jest też nasz mistrz jednym z najgłębszych, i różnobarwnych w wyrazie, realizatorów twarzy ludzkich w malarstwie. Gdy wygłaszałem tę opinię w czasie mego odczytu o Matejce trzydzieści pięć lat temu dla oficerów belgijskich w Oflagu w Prenzlau, szukałem słów francuskich, aby wyrazić tezę, że wśród wszystkich nastrojów w twarzach Matejkowskich brakuje tylko wesołości, – i jeden z Belgów, porucznik Stevelinck, podpowiedział mi: *C'est la gaieté que lui échappe...* Doprawdy – trudno znaleźć w polszczyźnie coś tak dobitnie zwartego. Natomiast byłoby błędne twierdzenie, że w sztuce Matejki nie bywa humoru. Robił świetne karykatury – ta parodiująca totumfackiego sekretarza mistrza, Gorzkowskiego, albo obrazek: Matejko maluje w swoim domu Kopernika; ten mu pokazuje język, a ponura Matejkowa patrzy na to groźnie w towarzystwie rozbrykanych dzieci – stwierdzają, jak umiał śmiać się z siebie i z innych.

Jak w moim przekonaniu, powinniśmy oceniać dotychczasowe krytyki o Matejce i jaka powinna być opinia o nim w przyszłości w wymiarze światowym?

Gdy za Witkiewiczem inni krytycy, niegodni mu zresztą rozwiązywać sznurówadeł, twierdzili, że Matejce brak perspektywy powietrznej – jest to punkt wyjścia czysto naturalistyczny, doktrynerski i niesłuszny, bo choć Matejko posługiwał się z całą swobodą i mistrzostwem formami realistycznymi – naturalistą nie był. Natomiast doskonale rozumiał prawa obrazu jako kompozycji *par excellence* dwuwymiarowej, w czym był zgodny, z nieomylnym instynktem, że wszystkimi wielkimi kulturami plastycznymi świata. Nie tu miejsce, aby omawiać jedno z trudniejszych zagadnień malarstwa, na czym polega imitacja przestrzenna – *trompe l'oeil* – i interpretacja przestrzeni w malarstwie. A właśnie wiedziony genialnym instynktem, Matejko tu błędów nie robił, choć za jego czasów robili (a li dziś robią) je liczni malarze, a nie rozumieją tych problemów i liczni krytycy. Przykładem właśnie świetnego zrozumienia płaszczyzny obrazu jest „Grunwald”.

Wyklęta jako tabu anegdota czy literackość w obrazach Matejki, przecież odzyskuje pełne prawa w dzisiejszej wizji, mimo że nie widać tutaj potencjałów twórczych, nawet zbliżonych do matejkowskiej potęgi inwencyjnej...

Nie trzeba znać historii polskiej, aby odczytywać geniusz w dziełach mistrza krakowskiego, podobnie jak niekonieczna jest znajomość kultów religijnych starego Egiptu, aby podziwiać sztukę egipską, która niewątpliwie była tych kultów wyrazem.

Myślę, że Matejko zasługuje, aby w historii kultury europejskiej a i w historii kultur całego świata uchodzić za przykład jednej z najpotężniejszych energii twórczych, manifestujących się w człowieku. Jest też jednym z najdobitniejszych przykładów potęgi ducha nad słabością ciała.

Przyszło mi na myśl porównanie, zdawałoby się, najbardziej artystycznie sprzecznych struktur duchowych, których działalność twórcza w czasie prawie się pokrywała. Matejko i Cézanne. Jeszcze nie widziałem pisemnej wypowiedzi, stawiającej te nazwiska obok siebie, a przecież byli prawie rówieśnikami, Matejko urodzony w roku 1838, Cézanne – w 1839... Matejko żył pięćdziesiąt lat, Cézanne o dwanaście lat dłużej. Czy słyszeli o sobie? Nazwisko Matejki mogło, i raczej musiało obić się o uszy Cézanne'a, jako tylorazowego laureata i medalisty w Paryżu – i to w latach, gdy Cézanne bywał tam również. Myślę, że Matejko nie słyszał nigdy o Cézanne'ie, bo gdy nasz mistrz umierał, nazwisko samotnika z Aix ledwie zaczynało być znane w pewnych, jak na tamte czasy wyrafinowanych i najmniej oficjalnych sferach. Myślę, że młodego Cézanne'a mogłyby nawet zainteresować formy w „Kazaniu

Skargi”, a może i w „Batorym” – można natomiast zaręczyć, że Matejko odwróciłby się, wzruszywszy ramionami, nie tylko na widok młodzieńczych prac Cézanne’a, ale tak samo by zareagował na Cezannowskie już w pełni dojrzałe osiągnięcia malarskie; bo były one całkowicie poza polem Matejkowskiego widzenia. Choć nie o wszystkich impresjonistycznych, a i poimpresjonistycznych manifestacjach, które zjawiałyby się przed oczami Matejki, można by to powiedzieć. Są dokumentarnie stwierdzone wypowiedzi Matejki o próbach młodych polskich malarzy, na których był widoczny wpływ ówczesnie awangardowych tendencji malarstwa francuskiego (na przykład w pamiętnikach Włodzimierza Tetmajera). Z zacytowanych tam słów Matejki wynika, że umiał on życzliwym okiem spojrzeć na próby impresjonistyczne. Ale Cézanne wydałby się mu na pewno nie do przyjęcia. A teraz porównajmy losy obu mistrzów, tak niewspółmiernych z sobą. Cézanne za życia nie zdobył najmniejszego „oficjalnego” uznania. Po śmierci, od roku 1906, światowa sława jego wciąż rośnie, ceny jego obrazów, które on sam często rzucał do śmieci jako odpadki, osiągają dziś na rynkach sztuki astronomiczne wyżyny. Matejko staje się na świecie, jak dotychczas, coraz mniej znany, nawet szczegółowe podręczniki historii malarstwa XIX wieku najczęściej nawet jego nazwiska nie wymieniają, a w każdym razie rzadziej niż np. Munkácsy’ego, Węgra, który jako malarz nie sięga Matejce do pięt. A cóż dopiero mówić o malarzach rosyjskich, których nimb pokrywa potęga carskiej, jak i bolszewickiej Rosji, która od czasów istotnie znakomitych ikon od XV po XVII wiek, nie dała ani jednego malarza, zasługującego na poczesne miejsce w historii malarstwa na miarę światową.

Czy jest niesprawiedliwość w stosunku do Cézanne’a w znaczeniu wygórowania opinii o nim, i czy jest niesprawiedliwość względem Matejki w znaczeniu zniżania opinii o nim? Nie i tak. Cézanne pozostanie w historii sztuki jako jeden z przełomowych twórców rozszerzających horyzonty pojmowania zagadnień malarstwa. Natomiast jeżeli istnieje sprawiedliwość (a myślę, że ciąg opinii o artystach w przebiegu wieków dąży do stwierdzeń coraz bardziej wyrównujących się i „sprawiedliwych”) – Matejko musi być uznany i wymieniany jako jeden z największych potencjałów twórczych w malarstwie, który nie mieścił się jednak w rodzących się prądach epoki, w której żył. Był on z czasów późnego gotyku, z czasów Wita Stwosza, twórca zagubiony dziwnie w prądach ostatnich sześćdziesięciu pięciu lat XIX wieku, przewyższający te prądy w pierwszej połowie tego okresu i zupełnie negujący twórczą rewolucyjność tych prądów w drugiej, końcowej części tego okresu. Dla swego narodu, dla Polski, znaczenie Matejki może być tylko porównane z rolą naszych wieszczów w literaturze. I przychyliam się do opinii często wypowiedzianych w Polsce przedwojennej – że miejscem właściwym wiecznego spoczynku dla Matejki jest Wawel.

My Polacy, jesteśmy dumni, że ten piewca chwały Rzeczypospolitej Obojga Narodów mógł powstać wśród nas i zasługuje, aby imię jego było znane całej ludzkości.

Wierzymy, że się to stanie w przyszłości.

„Wiadomości” 1977 nr 50-51 (1655-1656)

WYSTAWA PIĘCIU RZEŹBIARZY

Rzadko się zdarza, aby wystawa kilku artystów ze znanego środowiska była rewelacją¹²⁸. Otóż była nią listopadowa wystawa w galerii POSK-u pięciu rzeźbiarzy: Andrzeja Bobrowskiego, Mariana Kościałkowskiego, Jerzego Stockiego, Aleksandra Wernera i Tadeusza Zielińskiego. Była to bodaj pierwsza wystawa wyłącznie rzeźbiarska w naszym polskim środowisku londyńskim, a gdyby dołączyli do niej jeszcze dwaj wybitni nasi twórcy na tym polu, rzeźbiarze ceramicy: Adam Kossowski (jeden z najmonumentalniejszych w tym zakresie, w skali światowej) i Józef Piwowar – byłyby reprezentowana pełnia polskiej rzeźby w Londynie.

Nazwałem ten pokaz rewelacją – bo, mimo że param się przeciw wizją polskiej plastyki w Anglii od wielu lat – nie zdawałem sobie przedtem sprawy, jak świetny zespół rzeźbiarski mamy wśród nas.

Wszyscy oni są w pełni rozwoju sił twórczych (nieodżałowany – Marian Kościałkowski, urodzony w Wilnie w roku 1918, zmarł kilka tygodni przed wystawą, której był jednym z głównych inicjatorów). Prace ich znałem przedtem, jak mi się zdawało, doskonale, a przecież byłem zaskoczony siłą inwencji, znakomitością rzemiosła i wyjątkowym smakiem tego pokazu, który uczynił z małej salki wystawowej POSK-u galerię, jakiej nie powstydziliby się czołowy artystyczny londyński West End, ani jakiegokolwiek środowisko sztuki światowej.

Andrzej Bobrowski, po odbyciu studiów artystycznych w szkołach polskich, włoskich i angielskich, prawie od razu pokazał siłę swego talentu i wybitnej wrażliwości zarówno w rysunku, jak i w rzeźbie. Od szeregu lat głównym tworzywem są metale (przeważnie żelazo), obrabiane ogniem i kuciem. Wydaje się, że ta twarda materia śpiewa pod batutą mistrza. Ogień, właściwie kierowany, wyciąga z żelaza miękkie formy abstrakcyjne i cieszy manifestacją nowo urodzonych kształtów, kształtów nieznanymi, które dziwią i radują zarazem. Obecnie rodzą się coraz częściej w wizji Bobrowskiego twory niemal realistyczne, na przykład ciała kobiece, których miękkość wyłoniła ogniem trawiona stal. Skrzydlaty Ikar, jedna z najwspanialszych prac na tej wystawie, tak świetnie siedzi w metalu wytopionym ogniem, jak płomienną była idea w duszy poety zrodzona w micie greckim przed wiekami.

Znaliśmy Mariana Kościałkowskiego jako świetnego malarza i rysownika – tu, niemal po raz pierwszy, po odejściu, poznajemy go jako wspaniałego rzeźbiarza¹²⁹. Marian i Lidia Kościałkowscy kupili willę koło Carrary, we Włoszech. Marmury kararyjskie, w których tak wyżywał się Michał Anioł – uwiodły zapewne twórczą imaginację Mariana w stronę rzeźby. Zarówno „Macierzyństwo”, jak i drugi motyw

¹²⁸ 20 listopada–3 grudnia 1977, POSK Gallery, 238–246 King Street, Londyn. Wystawa pięciu polskich rzeźbiarzy „Five Sculptors”, – zob.: *Five Sculptors, POSK Gallery* [folder]. Londyn 1977, [4] p.

¹²⁹ W lutym roku następnego odbyła się wystawa indywidualna M. Kościałkowskiego: 12 lutego–4 marca 1978, POSK Gallery, Londyn. Wystawa przedwcześnie zmarłego malarza i rzeźbiarza Mariana Kościałkowskiego. Jego rzeźby były pokazane wcześniej na wystawie pięciu rzeźbiarzy. Ostatnia wystawa objęła jego olejne prace malarskie. Z noty prasowej: „Kościałkowski urodził się w r.1918, studiował sztukę w Warszawie i w Paryżu. W czasie wojny był uwięziony w sowieckim obozie pracy przymusowej. Zmarł po ciężkiej chorobie ku końcowi r.1977. Pozostawił ponad 500 prac olejnych i tysiące akwarel, rysunków, prac graficznych. Pracował ostatnio albo w Londynie albo w Carrarze. Kościałkowski dążył do komunikacji ze środowiskiem, w tym kierunku rozwijała się jego sztuka, i to jego dążenie realizuje wystawa, urządzona z pietyzmem przez żonę, Lidie, dając okazję do zbliżenia się do tej oryginalnej i pięknej twórczości”. – zob.: *Kronika, Dwie pośmiertne wystawy*, w 1978 nr 15 (1671) s. 4.

rzeźbiarski, oparty na akcie kobiecym, są, w małych wymiarach, doskonałymi przykładami zupełnego opanowania bryły; wydają się wprost monumentalne. Ale innym tworzywem Mariana jest drzewo. Tu buduje on formy w pełni abstrakcyjne o wyjątkowym uroku, których prostota idzie o lepsze z pomysłowością i znakomitym wyczuciem materiału. Poezja rzeźbiarska. W najbliższych miesiącach tego roku odbędzie się w tej samej galerii pośmiertna wystawa tego znakomitego artysty – i wtedy postaram się szerzej omówić jego twórczość – jako malarza, rysownika i rzeźbiarza.

Jerzy Stocki jest wybitnym przedstawicielem tendencji w wizji dzisiejszej, starających się rozszerzyć materiały, którymi posługuje się artysta – daleko poza konwencje obowiązujące w sztuce ubiegłych stuleci. Pracuje głównie w metalu. Ale nie sam metal jako masa jest jego tworzywem. Elementami kompozycji Stockiego są przedmioty, lub ich części, poprzednio uformowane dla różnych celów. Mogą to być części maszyn, naczyń, metalowych przyrządów toaletowych, nożyczek, pilników, naporstków; inwencja poszukiwacza artysty, zbierającego kawałki realizacyjne dla tworów swojej wyobraźni – jest wprost nieskończona. I oto powstaje z tych nieprawdopodobnych ułamków – wspaniała kompozycja – „Królowa”, „Król”, „Muzykant”, „Martwa natura” – rzeczy urzekająco piękne, niespodziewane – tryumf syntetyzującej pomysłowości. Takie kolaże przestrzenne robił z przedmiotów usidlanych przypadkiem – Picasso; przypomnijmy jego „Małpę”, „Kozę” lub „Głowę byka” (ta ostatnia urodzona z siodełka rowerowego). Ale Stocki nie ustępuje tu wielkiemu rewolucjonście w sztuce naszych czasów. Trzeba podkreślić w jego dokonaniach wyjątkowy smak – to rzeczy piękne.

Aleksander Werner znany jest do lat kilkunastu jako jeden z czołowych grafików polskich – i nie tylko na uchodźstwie. Jest też tęgim malarzem i rysownikiem. Ale ostatnio twórczość jego zaczyna się koncentrować głównie na rzeźbie z pogranicza ceramiki – bo tworzywem jego jest teraz niemal wyłącznie szkło, kształtowane temperaturami bliskimi ośmiuset stopni Celsjusza. Spośród wszystkich tu wystawców – Werner jest najbardziej abstrakcyjny, niefiguracywny. Ale tajemnicą jego sztuki – jest dramatyczność form, które pozbawione wszelkiej anegdoty – budzą w nas emocje, jak czyni to często muzyka oderwana od „rzeczywistości świata realnego”. Ogień kształtuje twory Wernerowego szkliva. I to, co wydaje się tu przypadkiem – materii ogniem wprawionej w ruch i zastygłej – jest w rzeczywistości mistrzowskim panowaniem artysty nad żywiołem kipiącego szkła. Niedawno pokazywałem moim słuchaczom w londyńskim muzeum geologicznym – jakie zdumiewające w swym pięknie twory buduje „martwa” przyroda. W sztuce Wenera jest analogia z tamtymi przypadkowymi wariacjami materii. Ale jest też i widoczna różnica; wyczuwa się tu, jak świadoma wola twórcza kształtuje materię i daje jej wizję: manifestację ducha.

Tadeusz Zieliński jest najszerzej znany polskiej społeczności londyńskiej jako twórca figury Chrystusa w ołtarzu kościoła św. Andrzeja Boboli. Trzeba stwierdzić ogromne rozszerzenie i pogłębienie wizji tego artysty w ostatnich latach. Coraz bardziej zbliża się on do monumentalności. Dużo tworzył w lanych metalach. Coraz częściej widzimy teraz mocne jego kreacje w drzewie, gdzie figuracywność łączy się z abstrakcyjną grą materii. Gładko obrabiane drzewo kontrastuje Zieliński szorpatymi partiami kory. Dwa posągi pozostałe po wystawie w przedsionku POSK – mają prawdziwą siłę dekoracyjną.

Ta świetna wystawa jest też podkreśleniem, że w nazwie Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny – końcowy przymiotnik nie jest pustym dźwiękiem.

„Wiadomości” 1978 nr 9 (1665)

SZTUKA JÓZEFA PIWOWARA

Kilka lat temu napisałem artykuł na ten sam temat („Wiadomości” 29 marca 1970). Jeżeli chodzi o zakres i jakość opisywanego zjawiska należałoby moją poprzednią wypowiedź udziiesięciokrotnie. A gdy się uwzględni fakt, że artysta omawiany urodził się w roku 1904, niewiarygodność takiej erupcji twórczej też się potęguje: mało wypadków zna historia sztuki, gdy artysta osiąga apogeum twórczości – jakościowo i ilościowo – po siedemdziesiątce. Siedzę w tej chwili w domu Piwowara i mam przed sobą, a i po za mną, przeszło setkę jego prac ceramicznych i dziesiątkę malarskich. Orgia, ale zdyscyplinowana (jeżeli taką być może) – form i barw, przede wszystkim w ceramice. Prawie wszystkie kształty to twórcze deformacje tworów natury – zwierząt, ptaków i człowieka; koń w wyobraźni Piwowara dominuje; czysta abstrakcja dekoracyjna występuje tu chyba tylko w talerzach, tacach i popielniczkach, i czaruje inwencją rytmów i szlachetnością barw. Zbiór dzieł pokazanych w tym pokoju należy pomnożyć przez dziesięć – gdy mowa o całości mieszkania Waci i Józefa Piwowarów. Konie Piwowarskie to stado o niewiarogodnym bogactwie rodzajów. Są dumne, niejako królewskie, o kształtach wysublimowanych oczywiście z wizji natury, ale i takie, które krzyżują się w wyobraźni artysty z ptakami, np. z kogutem lub jakimś baśniowym bazyliżkiem, a często z jakąś formą geometryczną, która, ożeniona z tułowiem i nogami prawie końskimi – żyje w świecie Piwowarowym własnym życiem. Na koniu-kogucie siedzi uwielokrotniony Twardowski. Niektóre konie – to rycerskie rumaki bajkowe, niektóre – to biedne – a do dna serca wzruszające szkapy. Są chude i tłuste, wydłużone i krępe, dziurawe jak Moore’a i wybrzuszone pełną formą, a czasem wklęsłe. A zawsze rzą prawdą sztuki! Nie powtarza się nic – a wszystko na niewątpliwe piętno tej samej ręki i myśli twórczej. Jest też świat wazonów, garnków, kubków i innych naczyń Piwowara – to znowu formy abstrakcyjne, o których zapomniałem wspomnieć powyżej, a każdy z tych kształtów ma tę cechę, że patrząc nań, ma się pewność, że się czegoś podobnego przedtem nie widziało... Są tam też majstersztyki popisów technicznych; np. wazon tak wysmukły a wysoki, że chyba nie mógł być wylepiony w glinie, pod grozą łatwego pęknięcia – a okazuje się, że jest w pełni trwały. Mistrzostwo techniczne Piwowara jest równe jego pomysłowości.

Ale są tu też ekspresje twórcze do niczego niepodobne, a każące wierzyć, że istnieje świat, do którego należą. Ni to człowiek, ni to zwierzę, ni to roślina – jakaś manifestacja snu surrealistycznego, której by nie wymyślił żaden Salvador Dali, a twór ten żyje prawdą sztuki!

Gdy się patrzy na zalew współczesnego manieryzmu w plastyce naszego globu, słysząc niejako wrzask – „wszystko i byle co – byle nowe” – taka autentyczna twórczość jak Piwowara, która właśnie jest zupełnie nowa i przy tym wprost przekonywująca i zrozumiała dla każdego, kto ma oczy dla sztuki otwarte – jest rzeczą bezcenną i możemy być dumni, że należy ona do innych autentycznych przejawów naszej polskiej inwencji twórczej w plastyce na obczyźnie.

Józef Piwowar jest przede wszystkim ceramikiem rzeźbiarzem. W malarstwie, szczególnie w ostatnich latach, i na tym polu stworzył szereg form nowych o silnej ekspresji i oryginalności. Są to zawsze deformacje kształtów, zapłodnionych przez naturę, najczęściej z humorem, ale czasem nasyconych swoistym liryzmem. Artysta świetnie rozumie płaskość obrazu, a kolor staje się coraz subtelniejszy.

Twórczość Józefa Piwowara należy do czołowych osiągnięć artystów polskich na obczyźnie.

„Wiadomości” 1978 nr 50-51 (1706-1707)

TRZY MALARKI

Karolina Borchartt, Irena Jakubowska, Eugenia Lenczycka – miały wspólną wystawę w POSK-u, w lutym b.r. Poziomem i oryginalnością pokaz ten zasługuje na głębsze omówienie. Nasuwa też ogólniejsze uwagi o twórczości kobiet w dzisiejszej epoce w sztukach plastycznych. Trudno negować, że prawie do połowy XVIII wieku o twórczości kobiecej w tej dziedzinie nie było słyhać; pierwszą kobietą o rozgłosie europejskim w malarstwie była chyba Madame Vigée le Brun. Już w pierwszej połowie XIX wieku słyszeliśmy o Angelice Kauffmann, a później autentycznym blaskiem twórczym zajaśniały nazwiska Berthy Morisot, Suzanne Valodon i naszej gwiazdy kobiecej w malarstwie – Olgi Boznańskiej. Wiek XX obalił całkowicie przesąd o nieprodukcyjności kobiet we wszystkich rodzajach sztuk plastycznych i można by tu zacytować dziesiątki, a nawet setki nazwisk kobiet w licznych krajach, obalających wspomniany przesąd... Polska może tu być cytowana jako przykład klasyczny... I w malarstwie, w rzeźbie, w grafice, w zdobnictwie i nawet w architekturze. A jeżeli popatrzymy na nasze środowisko uchodźcze, to stwierdzimy że nie tylko ilością, ale i inwencją siły twórcze kobiece nie ustępują męskim.

Omawiana wystawa „Trzech malarek” jest właśnie doskonałym przykładem autentycznych, twórczych talentów kobiecych malarskich w naszym środowisku. Z dumą stwierdzam, że wszystkie one są dyplomantkami Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego, które stało się w tym roku organiczną częścią Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie. Prawdziwe malarstwo jest zawsze sztuką „koloru”. (Termin trudny w pojęciu – i jeszcze trudniejszy w sformułowaniu; coraz częściej lekceważony w kryzysie i chaosie dzisiejszej epoki – a więc i w dziedzinie nauczania w sztuce.) Ponieważ omawiane malarki nazwałem autentycznymi talentami – w myśl wyżej określonych moich poglądów – są one kolorystkami. Ich typ twórczy wiąże się w różnym natężeniu z prądami dzisiejszej abstrakcji. Najbardziej abstrakcyjna jest tu wypowiedź Eugenii Lenczyckiej. Stosunkowo najmniej Ireny Jakubowskiej, która jest najbliższą postimpresjonizmu. Najbliższą postawy ekspresyjnej w dzisiejszym pojęciu (deformacja) jest Karolina Borchartt. Ale żadna z tych artystek nie jest epigonką jakiejś mocniejszej indywidualności – wszystkie są oryginalne i zupełnie do siebie niepodobne. O Karolinie Borchartt ukazała się dwa lata temu monografia z wnikliwym wstępem wybitnego krytyka, Pierre Rouvea. Odsyłam czytelników mojego artykułu do tej monografii, bo z jej tezami zgadzam się zasadniczo. Podkreślam silną tendencję rytmizowania w pracach Borcharttowej, która to cecha wiąże się u niej z kładzeniem pigmentów barwnych za pomocą specjalnych noży i żyłek. A ponieważ te „uderzenia” są robione zawsze z wyczuciem – nie ma w wyniku manieri – ale najczęściej – styl.

Irena Jakubowska jest obdarzona zupełnie wyjątkową wrażliwością kolorystyczną. Zjawisko to w malarstwie jest odpowiednikiem „absolutnego słuchu” w muzyce. Wszystkie zestawienia barw w pracach tej malarki są nie tylko wytworne, ale zdumiewająco śmiałe, a równocześnie harmonijne, jak zestawienia słów u wybitnych poetów.

Czasem bierze ona podniety dla swych prac bezpośrednio z natury, prawie nie deformując kształtów, a robią one wrażenie wprost bajkowe – właśnie dzięki działaniu barw; czasem buduje najczystsze abstrakcje z form geometrycznych, a powstają symfonie istic liryczne. Na tej wystawie Irena pokazała przeważnie pastele, technika, w której jest mistrzem, ale ma ona w dorobku i świetne prace olejne lub gwaszowe o większych wymiarach, które tutaj nie były wystawione. Jest prawdziwą stratą dla naszej sztuki, że ta świetna artystka tak rzadko pokazuje swój dorobek twórczy.

Eugenia Lenczycka jest przykładem wielkiego talentu, prawdziwej oryginalności i kultury malarskiej – a równocześnie ogromnie nikłej produktywności (w znaczeniu ilościowym). Znam kilkanaście jej prac, których by się nie powstydział żaden zbiór sztuki dzisiejszej – i te dzieła są całym jej dorobkiem. Jak wspomniałem, są to abstrakcje, ale o dziwo! obdarzone ogromną ekspresją uczuciową i wiązane wspaniałym kolorem. Jest w tych pracach dynamiczna energia – i można się dziwić, że stworzyła je kobieta.

Pokaz prac tych trzech artystek był jednym z ciekawszych i wartościowszych w dużym już dorobku małej galerii w POSK-u.

„Wiadomości” 1979 nr 19-20 (1728-29)

DWAJ LAUREACI „KULTURY”

Zygmunt Turkiewicz i Marian Kościakowski wśród artystów polskich na obczyźnie należeli niewątpliwie do najwybitniejszych wcielen energii twórczych i obaj zmarli za wcześnie, w okresie pełnej dojrzałości tych energii.

Dawniej odeszli od nas Piotr Tadeusz Potworowski i Zygmunt Kloś, ostatnio Tadeusz Orłowicz – wszyscy o porównywalnym potencjale. Spośród nich tylko Kloś rozpoczął marsz na drodze sztuki w późniejszym wieku – po pięćdziesiątce – i po wybuchowej erupcji wyjątkowego talentu – odszedł przed skończeniem sześćdziesięciu lat. Turkiewicz i tamci inni odbyli studia akademickie bezpośrednio przed drugą wojną światową, a najstarszy z nich, Potworowski – jeszcze w latach dwudziestych.

Osobowość malarska Turkiewicza (1913–1973) zaczęła się kształtować w najtrudniejszych chyba warunkach, w obozach zsyłki, takich jak Kozielsk... Prawdziwe iskry spod młota. Ukradnę tu zdanie z recenzji Jana Bielatowicza pod tytułem *Don Kiszot malarskiej formy* – „...Więzienia i łagry sowieckie przeżyła garstka polskich malarzy, skupiając się po zwolnieniu pod namiotami odrodzonej Armii Polskiej. Nad tym plutonem objął dowództwo Turkiewicz. Oprócz – pozał się Boże – prób pracy artystycznej, w okresie tym mogli się przyjrzeć malarze ludowej sztuce uzbeckiej i starej kulturze Buchary”. Zdanie to daje klucz do dekoracyjnego stylu Turkiewicza, który doszedł do pełnego wyrazu dopiero w pierwszych latach siedemdziesiątych naszego wieku, a więc przed samą śmiercią, to jest po trzydziestu latach twórczego zapłodnienia, o którym mówił Bielatowicz. Chcę tu podkreślić dwa zasadnicze wpływy na sztukę Turkiewicza: wymieniony ostatnio wpływ tamtych regionów Wschodu – i tkactwo, które artysta studiował w Akademii warszawskiej pod kierunkiem profesora Czajkowskiego. Sam lubił mówić o sobie: „Jestem przede wszystkim tkaczem”. Ja bym go nazwał – przede wszystkim mistrzem wynajdywanych przez siebie tworzyw materialnych malarskich, których tkackie włókna są w pewnym sensie częścią. Gdy spotkałem się z Zygmuntem po raz pierwszy, w Rzymie, przechodził on

oczywiście przez okres wpływów Szkoły Paryskiej – Bonnard i Matisse’a (pierwszego w malarstwie – drugiego w rysunku). Wpływy te przeważały w pierwszych latach przyjazdu do Anglii, zwłaszcza w czasie pobytu w „obozach przysposobieni” w Sadbury a później w Kingwood Common, koło Reading. Był to też okres „figuralności” artysty – i wtedy powstały tak świetne kompozycje, jak np. „Don Kiszot” (dziś własność wybitnego grafika – Jana Kępińskiego). Ostatnie dziesięć lat twórczości Turkiewicza to wyżywanie się w pełnej abstrakcji, której zasadniczą cechą jest wynajdywanie nowych materialnych tworzyw dla swej wizji malarskiej i niejako lepienie z tych wątków świata własnej wyobraźni. Był znakomitym kolorystą. Czasem operował najśmielszymi kontrastami zestawień tonów ciepłych i zimnych, czasem grał ściszonymi gamami wytwornych szarości. Gęsta i szorstka, skamieniała faktura wielkich rozmiarami (a i wagą!) kompozycji wyczarowywała jakby mapy surrealistycznych kontynentów, wyśnionych przez artystę. O twórczości Turkiewicza napisałem dłuższy artykuł w „Kulturze” (nr 3/185 z 1963 roku) – i treść tej wypowiedzi wydaje mi się aktualna i dziś.

Zygmunt Turkiewicz był niewątpliwie również wybitnym krytykiem w zakresie sztuk plastycznych. Artykuły krytyczne i recenzje, które pisywał w latach pięćdziesiątych w londyńskim „Życiu”, a później w „Kulturze”, należą – w znaczeniu kompetencji i oryginalności i w pięknie języka – do najlepszych przykładów naszej prozy krytycznej.

Duchowa postawa artysty w latach ostatnich to niewątpliwie mistycyzm. Wydaje mi się, że wielkie abstrakcje pokazane na wystawie pośmiertnej w galerii POSK-u w Londynie, w styczniu 1978 roku¹³⁰, są wyrazem tej atmosfery duchowej i dopiero teraz zaczynam głębiej rozumieć zjawisko sztuki Zygmunta Turkiewicza – głębiej niż gdy pisałem o nim piętnaście lat temu.

O Marianie Kościalkowskim pisałem również obszerniej w „Kulturze” (nr 1/207–2/208, rok 1965). Myślę, że istotną jest wypowiedź artysty o własnej postawie twórczej, którą streścił przed śmiercią: „Muszę stwierdzić, że dzisiejsze malarstwo straciło kontakt z publicznością i stało się sprawą prywatną artysty. Ja natomiast chcę wystawiać moje obrazy i chcę, oczywiście, aby one były rozumiane przez odbiorców i dawały im przeżycie. A przecież spotykam się z zupełnym niezrozumieniem i obojętnością. Czy znaczy to, że przyjąłem niesłuszną postawę twórczą i że muszę ją zmienić? Jak być równocześnie nowoczesnym w sztuce i być rozumianym? Wybrałem dla mojej wizji malarskiej najprostsze przedmioty. I zacząłem przede wszystkim rysować te przedmioty, bo rysunek jest moją najsilniejszą stroną i muszę to wykorzystać. Więc postanowiłem przekształcić te przedmioty w sposób najbardziej mocny i precyzyjny. Leger malował robotników, cyrkowców i martwe natury. Ja maluję też martwe natury, poszczególne figury ludzkie i ich grupy. Muszę również malować domy,

¹³⁰ 8–28 stycznia 1978, POSK Gallery, Londyn. Pośmiertna wystawa malarstwa Zygmunta Turkiewicza, na której zaprezentowano 26 obrazów. Turkiewicz, urodzony w r. 1913, zmarł w r. 1973, pozostawiając duży dorobek artystyczny. Za życia miał kilkanaście własnych wystaw, poczynając od Jerozolimy, poprzez Kair, Teheran, Rzym, Florencję, kończąc na Londynie. Brał również udział w zbiorowych pokazach artystów polskich i międzynarodowych. W Galerii POSK można było umieścić zaledwie niewielką część prac Turkiewicza (26 obrazów olejnych oraz tekę piękných kartonów). Pokaz obejmował prace wcześniejsze o charakterze tematycznym (zwracał uwagę mocny autoportret) oraz obrazy abstrakcyjne o grubej fakturze. Wszystkie świadczyły o doskonałym opanowaniu techniki malarskiej i wrażliwości na kolor, – zob.: *Zygmunt Turkiewicz, POSK Gallery 8 I–28 i 1978*. POSK Gallery. London 1978; *Kronika, Dwie pośmiertne wystawy*, W 1978 nr 15 (1671) s. 4.

publiczne, nowoczesne budynki, życie miejskie, maszyny, wehikuly. Powiniennem odrzucić atmosferę pompy i gestu, bo to fałsz. Oglądałem za dużo wielkich płócien Delacroix, Rubensa, Davida, etc. Moja straszliwa choroba zmusza mnie do rezygnacji z ambitnych projektów, ale nie może mi przecież przeszkodzić w tworzeniu prac delikatnych, subtelných..." (Tłumaczenie wypowiedzi Artysty w angielskim katalogu jego ostatniej wystawy w POSK-u, 12.02.–4.03.1978).

Wzruszająca – jakże głęboka – wypowiedź artysty przeczuwającego odejście, a równocześnie dająca najlepszy komentarz i do twórczości w ostatnim okresie i do jego struktury duchowej. Dla mnie, który znałem i podziwiałem sztukę Mariana w ciągu przeszło lat trzydziestu, ten ostatni okres mówi o zdumiewającej ewolucji, która się dokonała w jego stosunku do sztuki, a i w cechach jego charakteru. W okresie rzymskim, a i w pierwszych latach w Wielkiej Brytanii, Marian był typowym artystą-rewolucjonistą, pogardzającym wszystkimi autorytetami, wierzącym w nadrzędność własnej wypowiedzi. Było w tym coś naiwnego, a przecież była wokół niego taka aura szczerości, osobistego uroku i autentyczności arcyzmu, że nie sposób było go nie lubić, nie cenić; było zaś koniecznością przyjmować z humorem wybuchy jego temperamentu i nieposkromionej indywidualności.

Po przyjeździe do Anglii w końcu roku 1946 pęd twórczy Mariana, nie słabnąc ani na chwilę, przechodził przez różne fazy, które scharakteryzowałem we wspomnianym wyżej artykule, umieszczonym w „Kulturze” z okazji przyznania mu nagrody. Był to moment pierwszego groźnego kryzysu w zdrowiu artysty. Następny, już śmiertelny, miał nastąpić dwanaście lat później (1977). Zaszła teraz ogromna zmiana, jeżeli nie w zasadniczym charakterze jego wypowiedzi twórczej – to niewątpliwie w uzewnętrznieniu swego stosunku do otoczenia. Marian stał się bardziej łagodny, daleko mniej agresywny i nawet tolerancyjny. Kto go znał głębiej i dawniej, mógł stwierdzić zasadniczą, ukrytą skromność artysty w stosunku do własnych osiągnięć, ale teraz ta skromność była ujawniana wyraźnie i przejawiała się zarówno w ocenie prac własnych, jak i kolegów. Nie poufałił się dość często, ale miał też i wybranych przyjaciół. Za wielki zaszczyt i przywilej uważam, że jednym z tych przyjaciół stałem się i ja, co dość mocno kontrastowało z jego dawniejszą, z czasów rzymskich, postawą w stosunku do mnie jako pogardzanego „akademika” (z mocnym niecenzuralnym epitetem). Jakże byłem wzruszony, gdy w przedśmiertnych słowach do żony wymienił tylko mnie i jedną ze starszych koleżanek jako tych, których by chciał widzieć przy ostatniej oddawanej mu posłudze.

Niespodziewanym wzbogaceniem wizji Mariana Kościalkowskiego w ostatnim okresie twórczości stała się rzeźba. W marmurze i drzewie. I zdumiewające: Marianowe formy w tych tworzywach były od razu tak dojrzałe i oryginalne, jakby rozprawiał się z nimi od początku swej wypowiedzi! Były też od razu dwojakie: figuratywne (akty) i abstrakcyjne. Od razu świetne, nowe, wyrafinowane koncepcyjnie i technicznie. Pozostawił setki prac, przede wszystkim rysunków i dzieł malarskich w oleju, temperze, gwaszach i pastelach, kilkadziesiąt rzeźb.

Artykuł ten o dwóch wybitnych twórcach jest zbyt krótki i powierzchowny. Trudno mi było powtarzać tu zasadnicze tezy wartościujące, na które powołuję się wyżej. Obaj artyści liczą się w historii naszej sztuki i powinni ukazać się o nich pełne monografie.

„Kultura” 1979 nr 4 (379)

SZTUKA KAZIMIERY WAŃKOWICZOWEJ

Sto lat temu przeciętny „inteligent” i nie tylko w Polsce, nie wyobrażał sobie, że może istnieć inna sztuka jak akademicka. Nie tylko rewolucja, którą zainicjował impresjonizm w ostatnich dekadach XIX wieku, rewolucja w dziedzinie malarstwa i w ogóle w plastyce artystycznej, ale przede wszystkim rewelacyjny przewrót w psychologii naukowej, zapoczątkowany przez Freuda na początku naszego wieku, rzucił zupełnie nowe światło na twórczość człowieka w sztuce. Przedtem twórczość prymitywa, dziecka, dzikusa, czy też jednostki „niedouczonej” mogła budzić zainteresowanie badacza jako charakterystyka indywidualium ludzkiego lub środowiska, ale nigdy nie była widziana i odczuwana jako autentyczny akt twórczy, ważny estetycznie niejako sam dla siebie. Po wspomnianym przewrocie, a więc dziś, nie tylko zostaliśmy porwani sztuką ludów pierwotnych i wzbogaca ona nas duchowo nie mniej niż sztuka okresów najwyższych cywilizacji – ale znaleźliśmy wspaniałe źródło emocji artystycznych np. w twórczości plastycznej dziecka lub w dokonaniach ludzi dorosłych, którzy nigdy nie przeszli przez studia akademickie lub zawodowe. W ostatniej dziedzinie można odróżnić kilka grup typowych. Jedną z nich jest sztuka ludowa, która w ocenie znalazła dziś swoje apogeum – np. polska dawna rzeźba ludowa. Drugą grupą jest „niezręczna” koncepcyjnie i technicznie sztuka amatorów, a jednak o wielkich walorach inwencyjnych; może ona być wytworem ludzi niewykształconych lub nawet bardzo wyrobionych intelektualnie, ale bez przygotowania zawodowego, wreszcie do grupy specjalnej należy twórczość plastyczna chorych umysłowo, która może mieć wysokie walory artystyczne w dzisiejszym pojęciu. Do jakiej grupy zaliczymy rysunki, które staram się tu omówić Kazimierzy Wańkowiczowej? z krwi należy do rodziny Römerów¹³¹, znanej w Rzeczypospolitej Obojga Narodów z wielkich zdolności w zakresie plastyki (najbardziej znany Alfred z tej rodziny). Otóż określenie grupy twórczej, do której należą rysunki Pani Kazimierzy – nie jest rzeczą łatwą! – Jest to niewątpliwy realizm, nawet naturalizm, ale zważywszy, że autorka tych prac jest zupełnym samoukiem – trudno uwierzyć, że te realizacje, nie będąc akademickimi – są tak akademicko poprawne! Czytelnik gotów by wyczytać w tym moim stwierdzeniu ukryty krytycyzm: „akademizm” w krytyce dzisiejszej łączy się najczęściej z tezą o małej oryginalności i braku twórczej deformacji w rozprawie z naturą. Otóż rysunki Wańkowiczowej, mimo zupełnej dokładności proporcji w charakteryzowaniu przede wszystkim koni, ludzi i perspektyw pejzażowych, mają tak silne zabarwienie indywidualnej obserwacji, że można tu mówić o prawdziwym stylu. Są to wizje przeszłości, która na kliszy duchowej artystki odbija się, nie tracąc siły bezpośredniej obserwacji sprzed kilkudziesięciu lat. Fenomen. Chłopak na koniu prowadzi luzaka. I dwa konie i ten chłopak stajenny, oczywisty Białorus z gęby i ubrania, wtopiony jest w kresowy rytm pejzażu z precyzją prawdziwego majstra, a nie zdolnego dyletanta. To samo da się powiedzieć o tej samej trójce istot (dwa konie i parobek), które przechodzą w następnym stadium bytowania przez płytka rzeczukę i artystka potrafiła te same oczywiście istoty zamknąć w ich charakterze, chociaż ruch i otoczenie jest inne. Taka zdolność obserwacji – niezaburzonej przez nowe studia ruchu – jest czymś zdumiewająco nowym.

¹³¹ Kazimierza Ludwika Teresa Johanna Kunegunda Wańkowicz (z d. Römer h. Laski) (1899–1989).

Pani Kazimiera Wańkowiczowa jest duchową córką czasów swojej młodości – przelomu ostatnich wieków. Środowisko, z którego wyszła, kochało wizję Juliusza Kossaka z jego idealizacją konia, chyba głównej inspiracji naszego malarstwa z tamtego okresu. Jest ciśnienie Kossakowskie w jej sztuce. Ale jest to ciśnienie tak przeżycone działaniem bezpośredniej obserwacji natury, że nie może być mowy o manierycznym naśladownictwie. Zjawisko to winno być zanotowane – i z radością to czynię.

Ogromny ilościowo dorobek rysunkowy Pani Kazimiery – cały okres od roku 1909 (gdy autorka miała dziesięć lat) do katastrofy 1939 roku – zaginął bez śladu. Wszystkie prace tu reprodukowane są z roku 1945.

„Wiadomości” 1980 nr 7 (1768)

RYSUNKI MISTRZÓW EUROPEJSKICH ZE ZBIORÓW POLSKICH

Myślę, że od czasu wystawy „Tysiąc lat sztuki w Polsce”, która odbywała się dziesięć lat temu w Royal Academy w Londynie – nie było głębszej manifestacji naszej kultury w dziedzinie plastyki artystycznej jak obecna wystawa w Galerii Heim w Londynie¹³². Czy nie grozi mi zarzut przesady? Przecież nie jest tu mowa o sztuce polskiej, ale o zbiorach prac artystów obcych najczęściej nawet w Polsce niepracujących, a tylko znajdujących się w naszych zbiorach. Otóż o kulturze narodu świadczy nie tylko to, co ten naród wytwarza, ale prawie równoznacznie i to także, jak się ten naród ustosunkowuje do kultury zachodniej – a wystawa w galerii Heim dobitnie podkreśla w oczach cudzoziemców słusność tych naszych ambicji. Słusność tego twierdzenia tym bardziej jest oczywista dla kogoś, kto zna dzieje Polski, w szczególności od czasu rozbiorów, gdy winowajcy tej zbrodni czynili wszystko, aby w opinii świata obniżyć nasz dorobek kulturalny, a bezprzykładnym apogeum tej działalności było bestialstwo Niemców hitlerowskich w okresie ostatniej okupacji, gdy oficjalnie i programowo niszczone wszystko, co mogło być zaliczone do poziomu kulturalnego naszego kraju.

Katalog wystawy od razu podkreśla jej klasę. Artykuły profesorów Stanisława Lorentza i Jana Białostockiego, znakomitych historyków sztuki i dr Marii Mrozińskiej, kuratora działu druków i rysunków cudzoziemskich w Muzeum Narodowym w Warszawie, w bezbłędnej angielszczyźnie wprowadzają do tematu, w znaczeniu ogólnym (*O ważności rysunku* prof. Białostocki) i organizacyjnym (we „wstępie” – prof. Lorentz), zaś dr Mrozińska podaje informacje o kolekcjach rysunków artystów cudzoziemskich w Polsce, informacje, które dla mnie np., który interesuję się tym tematem niejako zawodowo od dawna – mają wartość wprost rewelacyjną. Dowiadujemy się, jakie kolekcje rycin mieli nasi królowie i jakie zbiory były w posiadaniu rodów możnowładczych, a przede wszystkim, ile z tego rozgrabiono i bezpowrotnie przepadło. A jednak ta mała część – sto rysunków – tu pokazana, wybrana z nadzwyczajną kompetencją, na pewno z wielkim udziałem wytrawnego znawcy, dyrektora galerii Heim, dra Andrzeja Ciechanowieckiego – świadczy jak wielkie, ilością i poziomem, były te kolekcje artystyczne w Rzeczypospolitej przedrozbiorowej, niedające się unicestwić w późniejszych tragicznych okresach.

¹³² *100 of the Finest Drawings from Polish Collections. Jan.–Feb. [1980].* Text by Stanisław Lorentz, Jan Białostocki, Maria Mrozinska, London: Heim Gallery, 1980.

Graficznie i w przejrzystości układu, katalog jest bez zarzutu. A informacje historyczne, często waloryzujące, pod każdą ilustracją (zdjęcia bardzo dobre) czynią z tego wydawnictwa mały podręcznik pomocniczy z zakresu sztuki.

Wśród pokazanych prac nie ma ani jednej bez znaczenia, ale pragnę podkreślić kilka, które mnie wyjątkowo zainteresowały. Tu należy rysunek Belotta – „Dwaj husarze”. Zajmowałem się dużo twórczością tego Włocha, który unieśmiertelnił wizję Warszawy czasów Stanisława Augusta, wiedziałem że umie ostro charakteryzować postać ludzką nie gorzej od kamienicy, ale że go było stać na tak świetną syntezę rysunkową, taką oszczędność kreski, której mógłby pozazdrościć najlepszy majster współczesny – to jest rewelacja. Portret rysunkowy, bodaj Marii Stuart, ręki Cloueta, nawet w Luwrze, w nieporównanej kolekcji rysunków tego mistrza, należałby do wybitnych arcydzieł. To samo można by powiedzieć o rysunkach Rembrandta. Sepia Rubensa „Odpoczynek Rodziny św. w drodze do Egiptu” ma przy świeżości kreski precyzję jego najbardziej wykończonych obrazów. Nie wiedziałem dotąd prawie nic o Carlo Cignanim, którego akt kobiecy, rysowany sangwiną, objawia go jako majstra pierwszej klasy; cudowne związanie figury ludzkiej z tłem. Tylko dwaj tutaj artyści cudzoziemscy należą organicznie do sztuki polskiej: wspomniany wyżej Bellotto i Norblin de la Gourdain. Obaj są tu reprezentowani trzema pracami; ten ostatni, niewątpliwie wielki mistrz, może mógłby być pokazany świetniej. Natomiast Greuze, którego liczni historycy sztuki skłonni są uważać za słodkawego manierystę – w pokazanym tutaj rysunku głowy dziewczynki, wykazuje niespodziewanie mocną formę. Ale, powtarzam – cała ta kolekcja może być uważana za wzór świetnego, metodycznie opracowanego pokazu.

Wystawa otwarta w Londynie 15 lutego trwała do końca tego miesiąca, po czym miała być przeniesiona do Birmingham (City Museum and Art Gallery, od 7 marca do 8 kwietnia), następnie do Dublinu (National Gallery of Ireland, 14 kwietnia do 11 maja), do Cambridge (Fitzwilliam Museum od 16 maja do 18 czerwca), na koniec od 29 czerwca do 30 lipca – do Cardiff.

I wprost kategorycznie nasuwa się myśl: czy nie dałoby się zorganizować równie doskonałe, w tych samych, a może i w innych miejscach w Anglii, wystaw rysunków mistrzów polskich? Zagranica nie zdaje sobie sprawy, jak znakomity mógłby być taki pokaz!

Rysunki: Orłowskiego, Michałowskiego, Grottgera, Matejki (na pewno jednego z największych rysowników w Europie XIX wieku), Juliusza Kossaka, obu Gierymskich, Malczewskiego, Wyspiańskiego, Noakowskiego, Waliszewskiego, Czapskiego i wielu innych.

Gdyby wystawa, oprócz rysunków odręcznych, zawierała dzieła graficzne – stać nas tutaj na jedną z czołowych pozycji europejskich, ale może byłaby to impreza za duża.

Zespół uczonych, który zorganizował tu omówione dokonanie, daje gwarancję pełnego sukcesu w realizacji tej nowej idei.

„Wiadomości” 1980 nr 12 (1773)

DZIWNÓŚĆ SZTUKI

Wśród twórczych poczynań człowieka – nie ma chyba dziedziny, która by narzucała więcej nieporozumień niż sztuka. Bo też ma ona cechy nie spotykane na innych

polach działalności ludzkiej. W technice, w przemyśle, w nauce, nawet w rozwoju urządzeń społecznych widzimy wyraźny postęp w biegu wieków, w sztuce go nie ma.

To twierdzenie wymaga głębszych wyjaśnień. W ubiegłym roku miałem przyjemność bezpośredniego oglądania monumentalnych dzieł sztuki egipskiej z okresu tak zwanego „starego państwa”, a więc w czasach odległych od nas o przeszło cztery tysiące lat. Jeżeli w całych dziejach sztuki ogólnoludzkiej są dokonania o równych potencjalach twórczych — np. w V i VI wieku przed Chrystusem w Grecji, czy kilkanaście stuleci później w katedrach romańsko-gotyckich, czy w okresie szczytowym renesansu zachodniej Europy, to na pewno są to tryumfy ducha ludzkiego nic większej miary niż tamte dokonania egipskie sprzed tysiącleci. Proszę postawić posąg Dżesera znaleziony przy piramidzie schodkowej z okresu trzeciej dynastii (2890–2686 przed narodzinami Chrystusa), a więc przeszło 4600 lat temu, a obok rzeźbę Praksytelesa, albo postać gotycką z katedry w Chartres, czy jednego z „Niewolników” Michała Anioła, czy z bliskich nam czasów szczytowe dzieło Rodina lub Henry Moora — każdy widz wrażliwy na wymowę rzeźb powie, że to są wszystko przejawy twórcze nie tylko o porównywalnej sile ducha ludzkiego, ale i o równej doskonałości realizacyjnej. Najdoskonalszy wóz, na którym Ramzes II gromił swoich nieprzyjaciół — jako dzieło sztuki może przerastać, i na pewno przerasta, dzisiejszego rolls royce’a — ale też na pewno jako dzieło sprawności technicznej nie da się porównać z samochodem. Również matematyczny traktat Archimedesesa, choć może da się porównać w znaczeniu genialności z traktatem o teorii względności Einsteina — nie nasunie wątpliwości, że treść tych obu dzieł naukowych mówi wyraźnie o postępie nauki w ciągu wieków. Oczywiście, ten „brak postępu w sztuce” musi być rozumiany jako stwierdzony fakt, gdy rzucamy wzrok na cały trakt dziejów ludzkości i ich manifestacji w sztuce; w tej dziedzinie widzimy, że są tam wznoszenia („wzloty”) i wgłębienia („upadki”) w biegu wieków, ale szczyty wznoszeń są mniej więcej na tej samej wysokości do linii poziomu.

W innych dziedzinach, np. w nauce czy technice, linia rozwojowa, chociaż też wykaże falowania poziome (okresy wzlotów i zniżeń) — jednak w stosunku do poziomu, który charakteryzuje czas — ta linia falująca będzie się wznosiła.

Dlaczego tak jest? Wydaje mi się, że wytłumaczenie jest oczywiste. — Sztuką, w wielkiej przewadze, kierują te siły ducha człowieka, które nazywamy intuicją, zaś nauką i techniką — siły dyskursywno-intelektualne. Pierwsze siły — intuicyjne — są związane z organiczną strukturą ludzką, która rozwija się w tempie nie stuleci, czy nawet kilku tysiącleci, ale w tempie setek tysięcy lat. Gdybyśmy przeciętne dziecko egipskie z czasów Ramzesa II oddali do dzisiejszego przedszkola, rozwijałoby się ono zapewne jak każde normalne dziecko dzisiejsze. Jego czaszka i wszystkie narządy fizyczne nie różniłyby się od naszych dzieci — a z tym i jego zdolności psychiczne. Inaczej by było, gdybyśmy tu umieścili dziecko ludzkie sprzed stu tysięcy lat... Ponieważ historyczne dzieje ludzkości nie przekraczają dziesięciu tysięcy lat (np. piśmiennictwo nawet sześć tysięcy lat), a zabytki sztuk plastycznych na pewno czterdziestu tysięcy lat i to z wielką chyba przesadą, nie dziwnym się, że np. na skałach Altamiry czy Lascaux są rysunki pierwotnego człowieka sprzed kilkunastu tysięcy lat, które swoim potencjałem artystycznym nie są prześcignięte przez mistrzów późniejszych.

Naturalnie pojęcie „postępu”, o którym tu mówimy, dotyczy ciągu dziejów, a nie poszczególnych epok, czy też etapów twórczości poszczególnych artystów, u których postęp (czy degradacja) jest zjawiskiem nagminnym i oczywistym. Warto też podać

próbę definicji „postępu”. Postępem nazywamy ciąg stanów, wyłaniających się organicznie każdy z poprzedniego i w którym stwierdzamy, że stan następny lub dostatecznie odległy jest, z jakiegoś punktu widzenia, doskonalszy od poprzedniego. Np. jeżeli przyjmiemy za punkt osądu w postępie szybkość pojazdu — to stwierdzimy niewątpliwie postęp między wozami z czasów Ramzesa II a dzisiejszymi samochodami. Ale istnieje inne pojęcie — aktualne w naszych rozważaniach o sztuce: ewolucja. Otóż każdy postęp jest ewolucją, ale nie każda ewolucja jest postępem — oczywiście! Może być i bywa ewolucja regresywna, degenerująca. W sztuce człowieka, w pochodzie wieków, jest zawsze ewolucja. I jeżeli postęp w sztuce „nie obowiązuje” — to ewolucja obowiązuje tutaj zawsze. A jeżeli ewolucji nie ma, jeżeli formy sztuki są w następnych epokach takie same — to mówimy o epigonizmie, a nie o siłach twórczych. Właściwie to ostatnie zjawisko w całej pełni nigdy nie istnieje, bo dzięki strukturze ludzkiej, dążącej do zmian w biegu czasu — zawsze nowa epoka niesie nową wizję. Czasem ta nowa wizja jest degenerująca w stosunku do poprzedniej. Natomiast wolno twierdzić, że prawdziwa sztuka epoki jest zawsze nowa; i daje tej epoce właściwy wyraz. Na przykład nasza epoka, która jest oczywistym tryumfem człowieka w dziedzinie nauki i techniki, jest równocześnie globalnym chaosem ideologicznym w dziedzinach duchowych, jak np. moralność czy ład społeczny — i ta jej cecha odbija się w dzisiejszej sztuce z siłą przemożną.

Jeżeli jest jakieś niezachwiane kryterium wartościujące w dziedzinie sztuki to jest nim — świadomość; naśladowanie form przeszłych, epigonizm — jest śmiercią prawdziwej sztuki. Przy czym należy umieć stwierdzać, że czym innym jest naśladowanie, a czym innym uleganie wpływom dokonań dawnych i uczenie się z dawnych dokonań; to ostatnie jest konieczne i jest warunkiem ewolucji twórczej także i w sztuce.

Otóż odróżnianie epigonizmu od twórczego ulegania wpływom jest warunkiem każdej prawdziwej i owocnej krytyki dzieł sztuki. Taka prawdziwa, kompetentna krytyka jest rzeczą trudną, choć możliwą: wymaga kultury, gruntownego wykształcenia i fachowej wiedzy i nawet te cechy mogą nie wystarczać; potrzebna jest jeszcze wrażliwość, np. w malarstwie specjalna wrażliwość na kolor. Zdarza się, że nawet wielki artysta jest prymitywem i człowiekiem niewykształconym (najlepszym przykładem jest tu chyba Henri Douanier Rousseau, i nieporównani twórcy przedhistorycznych fresków jaskiniowych); nie może nim być nigdy krytyk. Toteż wielcy krytycy w sztuce są jeszcze bardziej rzadcy niż wielcy artyści. Dziś, w okresie „przewartościowywania wszystkich wartości”, w okresie znacznie bardziej chaotycznym, a więc i trudniejszym do definiowania niż w czasach Nietzschego, krytyk z prawdziwego zdarzenia, rozumiejący swoją epokę i widzący jasno drogę dla swej myśli, jest równie bezcenny jak rzadki. Mnie się wydaje, że do takich należeli w niedawnym wczoraj Malraux i Venturi, a w naszym najbliższym otoczeniu — Stefania Zahorska.

Zniżając diapazon tych rozważań, warto zaznaczyć, że te dziwne cechy sztuki, tak różne od innych dziedzin wypowiedzi człowieka, powodują mnóstwo nieporozumień w konkretnym życiu. Na przykład, jeżeli jakiś produkt przemysłowy jest pokupny — ubranie, samochód, towary żywnościowe — prawie na pewno ma on konkretne zalety i jego cena, podobnie jak i pokupność, jest bezpośrednią funkcją jego rzeczywistej wartości. W sztuce jest inaczej. Przeciętny widz patrzy na dzieło sztuki w atmosferze swoich przyzwyczajzeń, a że sztuka prawdziwa jest zawsze nowa, jest on, zgodnie ze swoim konserwatyzmem, oporny na jej przyjęcie. I epigonizm, oparty na naśladowaniu tego, co było — zawsze pobije pokupnością prawdziwą oryginalność. A trudność polega też i na tym, że trzeba umieć odróżnić prawdziwą oryginalność.

nalność od silenia się na nią. To ostatnie równie zabija istotę sztuki, jak i epigonizm. Tak samo jak mędrkowanie jest gorsze nawet od nieuctwa, a pseudooryginalność i wysilanie się na nią jest gorsze nawet od impotencji twórczej.

Na marginesie odpowiadam na często słyszany zarzut, gdy mówię o braku postępu w sztuce, że przecież był okres, gdy do wielkich odkryć zaliczano w sztuce poznanie poprawnej matematycznej perspektywy i anatomii ludzkiej (w czasach odrodzenia). Jest to nieporozumienie: gdy te dyscypliny były poznawane przez artystów jako odkrycia *in statu nascendi* – były one właściwie twórczymi dokonaniem i łączyły się organicznie z inwencją artystyczną. Z tą chwilą, gdy powstały kompetentne traktaty naukowe o tych przedmiotach i każdy mógł je opanować studiując – i perspektywa i anatomia przestały być odkryciami twórczymi i mogąc łączyć się z procesem twórczym przestały wpływać na siłę inwencyjną tego procesu. Peter Cornelius czy Kaulbach, podrzędni artyści niemieccy w XIX wieku, znali anatomie i perspektywę na pewno nie gorzej (nawet na pewno lepiej) niż Michał Anioł czy Leonardo, a rzemyska u trzewików tych ostatnich nie byli godni rozwiązać. Cézanne nie potrzebował znać ani anatomii, ani perspektywy, aby być jednym z największych malarzy, jakich wydało ostatnie dwustolecie. Ciekawym wkładem do zrozumienia procesów twórczych w sztuce, a więc nadrzędnej roli intuicji w jej przejawach, jest docenienie w dzisiejszej wizji wartości artystycznej prymitywu, czy to u ludów pierwotnych, czy u ludzi niewykształconych, czy u dzieci, czy nawet u obłąkanych.

„Wiadomości” 1980 nr 29 (1790)

TWÓRCZOŚĆ HALINY SUKIENNICKIEJ

W swej wspaniałej książce *Les Metamorphoses des Dieux*, na samym jej wstępie, Andre Malraux twierdzi, że rok 1860 może być uważany za początek przewrotu europejskiego poglądu na sztukę. Od tej chwili przestajemy w niej widzieć tylko upiększenie życia, jak się wydawało wielu pokoleniom następujących po sobie estetyków. Przewrotu tego dokonała rewelacyjna myśl krytyczna Baudelaire’a. On pierwszy bodaj rozprawił się z akademizmem jako dyscypliną hamującą polot twórczy artystów w formach coraz bardziej kosztujących i kurczących zakres sztuki w rozprawie człowieka z sobą i ze światem zewnętrznym. A tą rozprawą ONA, SZTUKA, właśnie i przede wszystkim – jest...

Lecz mimo tak radykalnie rozszerzającego poglądu na twórczość artystyczną w krytycznej myśli Baudelaire’a – nie mógł on przewidzieć, czego dokona rewolucja w tej dziedzinie po stu trzydziestu trzech latach od jego śmierci, to jest do naszych dni... My jesteśmy bogaczami, którym darowano bilet do muzeum ogarniającego epoki minionych kultur ludzkości, o których nie śniło się nie tylko naszym pradziadom, ale często nawet naszym ojcom. Ponadto pokazano nam fakt prawie niewiarygodny, że prymityw: dziecko, człowiek niepiśmienny, dzikus lub nawet „inteligent”, ale kompletnie nieuczony w dziedzinie plastyki artystycznej, może czasem tworzyć rzeczy nie tylko w pewnych wypadkach dorastające do „kompetentnych” wypowiedzi, ale często je przerastające.

W czasach Baudelaire’a więc nie tak dawnych, taka wystawa jak Haliny Sukiennickiej, pokazana w jej własnym domu, byłaby nie do wyobrażenia¹³³. Bo

¹³³ Październik 1980, mieszkanie Haliny Sukiennickiej, Londyn. Wystawa prac Haliny

wypadek, aby człowiek zdobył wyższe wykształcenie, wybitne stanowisko społeczne, w gwarze niewybrednej, „zrobił karierę” w jakimś wziętym fachu, a potem, po takich sukcesach miodem życia opływających, przeżywszy połowę istnienia, przetrzucił się na sztukę, która zaiste w znaczeniu „życiowym” częściej karmi piolunem niż miodem – to dziś zdarza się bardzo rzadko, a wczoraj nie zdarzało się prawie nigdy. Jeżeli dodamy do tych okoliczności wyraźne zamiłowanie w dawnym zawodzie, a w nowym sukces świetny, w wielu wypadkach prześcigający zawodowych majstrów, którzy od młodości nic innego poza tym ostatnim zawodem nie uprawiali, to wolno takie zjawisko nazwać fenomenem – co też czynię.

Sztuka Haliny Sukiennickiej jest właśnie rozprawą z sobą i ze światem zewnętrznym, podjęta w połowie życia. Rozprawę z sobą widzimy w reminiscencjach z dawnego zawodu, gdy była prawnikiem, przede wszystkim obrońcą, jako absolwentka Uniwersytetu Wileńskiego, uwieńczona bezpośrednio potem doktoratem Sorbony paryskiej. Te reminiscencje przejawiają się w tematach jej obrazów. W tych ostatnich występują też najmocniej tendencje ekspresyjne. Np. „Oskarżony” – obraz, gdzie artystka wyraźnie podkreśla tragizm bezradności podsądnego wobec despotycznej przewagi sądu, lub „Maski” – jako symbol ślepoty Temidy. Kilkakrotnie, już w początkach jej dojrzałej twórczości, która następuje po jakichś sześciu latach pracy w Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego w Londynie (początek tej pracy sięga roku 1953), artystka maluje motywy sądownicze lub trącające martyrologią, jak np. mocną kompozycję „Za drutami”. Uderza już w tych dziełach zupełna samodzielność form i brak wpływów otoczenia, co zauważyła najwybitniejsza chyba krytyczka polska naszego środowiska tamtych czasów, Stefania Zahorska.

Jest w sztuce Sukiennickiej cecha, jedna z najtypowszych dla wizji dzisiejszej chęć stwarzania przedmiotów własnej wyobraźni, a nie kopii nawet dalekich ze świata realnego. Ma też prace zupełnie abstrakcyjne, jak wielka kompozycja pt. „Spokój” („Tranquility”) z roku 1967, rzeczywiście dająca wrażenie wizualnego spokoju mimo roju oderwanych arabesk o szlachetnym wydzwiku barwnym, rozsianych na pięknej czerni (laikowi termin „piękna czern” może się wydać naciągnięty, nawet śmieszny, a przecież w języku malarskim jest w pełni konkretny i często używany; mówi się: czernie wytworne, banalne, nudne i wulgarne...).

W ostatnim okresie twórczości powstał cykl kompozycji pt. „Żywe kamienie” – nazwa świetnie dobrana do obrazów, bo rzeczywiście dają wrażenie życia w, zdawałoby się, kształtach abstrakcyjnych. Do tego samego okresu należy cykl kompozycji o motywach muzycznych, gdzie odpowiednio zdeformowane sylwety skrzypiec, trąb, klawiszy czy linii nutowych są tak powiązane tonacjami barwnymi, że w konkretnym wypadku stają się symbolem „słuchania muzyki”. Wszystkie te prace są wyrażone w bogatej i różnolitej technice olejnej. Są ich setki, tematy kompozycji trudne do zliczenia i wymienienia, często figuratywne, jak np. zakupiona już kompo-

Sukiennickiej, na której malarka pokazała oleje, pastele, gwasze, akwarele i rysunki w kilku cyklach tworzonych od lat 1950. Alicja Drwęska zasugerowała inną ocenę: „Zgadzam się w zupełności z (M.B.-S.) zdaniem o bezwzględności kryteriów sztuki, ale mam zastrzeżenia co do określenia pani Sukiennickiej jako świetnej malarki. [...] Posiada ona oryginalną wyobraźnię i koncepcję, ciekawą, często pełną ekspresji formę i piękne ciemnowe kolorystyczne gamy, lecz wiele jej prac na wystawie w jej domu (zbyt może wielkiej i niedostatecznie wyselekcjonowanej) grzeszy brakami i w kompozycji i w układzie barwy i w jakości faktury – są po prostu niedociągnięte”, – zob.: A. Drwęska, *Wystawy polskich malarzy w Londynie*, TP 1980 nr 47 s. 7.

zycja na często opracowywany przez malarzy samograj, a tutaj naprawdę do żadnej poprzedniej nie podobna realizacja „Don Kichot” z Dulcyneą, Rosynantem i Sancho Pansem o oryginalnej, ziarnistej olejnej fakturze, prawie w żadnej innej kompozycji przez artystkę nie używanej.

O ogromnej sile kolorystycznej są kartony Sukiennickiej w różnych technikach, często i olejnej, ale dużo jest pasteli, gwaszów i akwarel, oczywiście całe serie rysunków, np. kilkanaście wydanych w tece w opracowaniu graficznym Stanisława Gliwy (świątym! rok 1968), do której wstęp napisał autor tego artykułu. Znakomita jest seria pejzaży pastelowych z Egalier w południowej Francji (1972). W roku 1978 została też wydana w Oficynie Jana Sadowego, odrębną techniką litograficzną, barwna teka prac naszej artystki.

Twórczość Haliny Sukiennickiej odznacza się wyjątkowym bogactwem pomysłów, nie znosi ona żadnych analogii we własnych kreacjach, co jest tym bardziej znamienne, że jej styl i odrębność są najmocniej zdeterminowane. Zjawia się problem zasadniczy. Jeżeli stwierdzamy, że od Baudelaire’a poglądy na sztukę uległy w naszej kulturze zasadniczej zmianie, jak jest z kryteriami wartościowania w tej dziedzinie? Czy również zasadniczo się zmieniły? Czy zresztą w ogóle kiedykolwiek były sprecyzowane, a jeżeli tak, czy były uważane za względne i w jakim zakresie terytorialnym i czasowym dla różnych kultur? A nas przede wszystkim interesuje, jakie zmiany nastąpiły w tym zagadnieniu właśnie w okresie wymienionej tu rewolucji.

Oczywiście zagadnienie jest tak ogromne, że przerasta możliwy zakres i objętość tej wypowiedzi i nawet zakres kompetencji autora tego artykułu. Tu trzeba by odpowiedzi obejmującej tom. A właściwą i najlepszą odpowiedź chyba można by znaleźć w *Historii filozofii* profesora Władysława Tatarkiewicza (trzy tomy) i w innych dalszych jego dziełach: *Dzieje sześciu pojęć (Sztuka, Piękno, Forma, Twórczość, Odtwórczość, Przeżycie estetyczne)* i tego samego autora *Droga przez estetykę*. Natomiast zaznaczam, że niewątpliwie istnieją z punktu filozoficznego dwie zasadnicze, ogólne postawy: postawa absolutystyczna, wierząca, że istnieją w ogóle bezwzględne prawdy (np. zajmuje ją człowiek wierzący w Objawienie chrześcijańskie, a i ludzie innych metafizycznych wyznań natury religijnej), i postawa relatywistyczna (np. postawa dialektyków materialistycznych), która twierdzi, że zasadnicze kryteria wartościowania są funkcją czasu i miejsca w układach kultur, a i samych kultur.

Osobiście zajmując postawę absolutystyczną, wiem, że niektóre kryteria wartościowania, nawet w etyce, a nie tylko w estetyce, zależą od czasu i od miejsca, i od kultury. Ale wierzę, że np. w plastyce, jak i w innych dziedzinach artystycznych, bezwzględnym kryterium jest podporządkowanie szczegółów całości, jedność stylu, oryginalność koncepcji i wykonania. Sądzę, że tych trzech kryteriów żaden człowiek, mający czynną i odbiorczą kulturę w sztuce, negować nie może. I omawiana epoka dzisiejsza ich nie neguje, odrzuca natomiast uznawane w pewnych kołach akademickich bezwzględne posłuszeństwo wobec natury, chociaż nie ma chyba i dziś żadnego poważnego środowiska twórczego w sztuce, które by nie zalecało głębokiego studium natury. To trudny prawie paradoks, bliski sławnego powiedzenia Oscara Wilde’a: „Natura naśladuje sztukę”.

Znowu uwaga osobista. Uważam (ale wiem, że są ludzie względnie kompetentni, a na pewno kulturalni z poniższym się nie zgadzający), że malarstwo jest wypowiedzią w kolorze i człowiek niewrażliwy na kolor (jak bez muzycznego słuchu w muzyce) ani tworzyć, ani reagować prawidłowo w malarstwie nie może. A że istnieją tu zasadnicze nieporozumienia, oto dowód: odbywa się właśnie w Londynie, w Royal Academy, wystawa niezującego już Stanley Spencera, którego wielu ludzi,

szczególnie Anglików, nawet krytyków i tak zwanych znawców, uznaje za wielkiego malarza i wielkiego artystę. Z ostatnim tytułem mogę się zgodzić, bo miał olbrzymią pomysłowość kształtu, był człowiekiem ogromnej, wprost monumentalnej pracy, a malarzem był tylko dlatego, że używał jako tworzywa farby (zresztą nieciekawie), będąc poza tym całkowicie niewrażliwy na kolor. Był też wyjątkowo dobrym i szlachetnym człowiekiem. Malarzem dla mnie nie był. Halina Sukiennicka jest świetnym malarzem *par excellence* współczesnym w świetle trzech wyżej wymienionych kryteriów i pięknie a oryginalnie wyczuwanego koloru.

„Tydzień Polski” 1980 nr 44

MALARSTWO IRENY JAKUBOWSKIEJ

Irena Jakubowska jest wilnianką o litewskim nazwisku Czepulonis. Jest wychowanką Uniwersytetu Stefana Batorego na wydziale humanistycznym w zakresie polonistyki (lata studiów – 1931–1935, a więc częściowo pokrywające się ze studiami Czesława Miłosza i obecnych profesorów Józefa Bujnowskiego i Zbigniewa Folejewskiego). W roku 1964, po czteroletnich studiach, Irena otrzymała dyplom Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej USB w Londynie z wynikiem celującym. Ale już na początku jej pracy w naszej szkole poznałem, że mam do czynienia z wyjątkowym talentem malarskim, z tak zwanym absolutnym poczuciem koloru, odpowiedniku „słuchu absolutnego” w muzyce. Irena jest żoną Andrzeja Jakubowskiego, również uzdolnionego malarza i świetnego dekoratora, z którym łączy mnie przyjaźń z czasów wspólnego pobytu w niewoli niemieckiej w kilku Oflagach. Obecna indywidualna wystawa Ireny Jakubowskiej w POSK-u, najpełniejsza i moim zdaniem najdonioślejsza wśród licznych pokazów jej prac w Londynie, winna być uznana za prawdziwą rewelację¹³⁴. Rzadko się dziś spotyka manifestację tak dojrzałego talentu malarskiego, o tak doskonałym i oryginalnym wyczuciu koloru i jednolitym, a niepowtarzającym się stylu. Główne techniki Jakubowskiej: oleje i pastele.

Po wejściu na wystawę na ścianie przed nami – seria pastelii: osiem wnętrza i jeden pejzaż. Srebrzyste tonacje o wyrafinowaniu zaiste godnym Bonnarda. Mimo wyraźnych zapłodnień wizją natury – zupełnie nowoczesna tendencja stworzenia przedmiotu tylko własnej wyobraźni, co zresztą przenika całą wizję malarki.

Ścianę na prawo nazwałbym „ekspresyjną”. I chyba najbardziej kontrastową. Prawoskrzydłowy obraz, o potężnych dominantach czerwieni gorącego, wykrzywionego kubka i zimnego różowego okna, przeciwstawionych dziwnym zieleniom lewego tła – uważam za jeden z najsilniejszych eksponatów tej wystawy, a prac słabych w ogóle tu nie ma.

Ściana przeciwstawna do frontowej zawiera obraz największy tu rozmiarami, który jest typową abstrakcją ekspresjonistyczną. Autorka nazywa go „Moim zmaganiem wewnętrznym”; z takim twierdzeniem subiektywnym nie można dyskutować, ale krytyk ma prawo stwierdzić, że reakcja form i kolorów tej kompozycji manifestuje doskonale „zmaganie” wizualne, niewywołujące żadnego przykrego dysonansu. Pozostałe prace tej ściany są abstrakcjami, manifestującymi dobitnie już wyżej wspomnianą pasję dzisiejszą tworzenia nieznanego świata. Ten własny świat Ireny prze-

¹³⁴ Marzec 1981, Galeria POSK, 238–240 King Street, Londyn. Wystawa indywidualna malarstwa Ireny Jakubowskiej.

konuje swoistą harmonią. Na „cegłanej” ścianie jest kilka kompozycji uczących nas, że bogactwo inwencyjne tej artystki jest niewyczerpane i niedające się ująć w upraszczające schematy. Poczucie harmonii nigdy tu nie zawodzi. To samo przychodzi na myśl przy oglądaniu prac w westybulu wystawy, należących do najwcześniejszych prac artystki. Są one przejawem tej samej wrażliwości malarskiej, ale może mniejszej śmiałości kompozycyjnej. Znaczy to, że wielki talent Ireny Jakubowskiej, manifestując się od razu, nabierał z latami tylko rozpędu, a nigdy manieri.

Refleksje po wystawie Ireny Jakubowskiej: istnieją w naszej społeczności emigracyjnej wybitne talenty plastyczne, podobnie jak i w innych dziedzinach działalności twórczej. Ale chyba w żadnej innej dziedzinie jak właśnie w plastyce jest taka olbrzymia luka między wartością osiągnięć, a zrozumieniem tych osiągnięć przez publiczność. Wystarczy porównać, jaką pokupnością cieszą się wystawy naszych wybitnych, autentycznych twórców, a dyletanckich amatorów produkujących słodką tandetę, naśladującą dawno przebrzmiałe realizacje, które sto lat temu uważane były za trzeciorzędne usiłowania, a dziś są kiczami ośmieszającymi w kompetentnych oczach zarówno swoich wykonawców, a jeszcze mocniej odbiorców. Taka wystawa jak dzisiejsza Ireny Jakubowskiej w POSK-u nadaje się doskonale na przykład, co to jest autentyczna twórczość.

„Tydzień Polski” 1981 nr 13

TWÓRCZOŚĆ MARKA ŻUŁAWSKIEGO

Nazwisko Żuławski nabrało barwy w mojej świadomości w pierwszych latach dwudziestych naszego wieku, gdy zafascynowała mnie trylogia Jerzego Żuławskiego, ojca Marka, Juliusza i pogrobowca Wawrzyńca. Ale dopiero w tym roku (1981), gdy czytałem ostatnią książkę Marka (*Studium do autoportretu*) z cytatami zdań jego ojca ze *Starej Ziemi* (trzecia część trylogii) stwierdzającymi, że Jerzy Żuławski potrafił przewidzieć w 1911 roku koszmar Hiroszimy (1945), a więc stwierdzenie możliwości samounicestwienia ludzkości, oceniłem – zaiste błąsk geniuszu pisarza-filozofa, który skoczył myślą o przeszło trzydzieści lat naprzód...¹³⁵ w latach 1939–1945 Juliusz Żuławski, młodszy brat Marka, mój serdeczny przyjaciel i kolega w niewoli, w oflagach niemieckich, ożywił nazwisko Żuławski nową treścią – niejako symbolem ogromnej inteligencji, najwyższych zalet charakteru, inwencji twórczej w literaturze i siły krytyczno-odbiorczej w sztukach plastycznych. Z Markiem Żuławskim, jako już znanym i wybitnym malarzem na terenie brytyjskim, zetknąłem się po raz pierwszy w Londynie w 1947 roku. Przez powiązanie z Juliuszem wiedzieliśmy trochę o sobie, ale mimo oczywistej życzliwości, rzecz dziwna, nie znalazła się okazja głębszego zbliżenia między nami, choć bywałem na wystawach Marka w okresie trzydziesto-kilkuletniego życia w Londynie, a on na przykład dał recenzję o publikacji mojej teki rysunków w latach pięćdziesiątych w BBC, gdzie pracował. I nagle stało się coś w nas, coś irracjonalnego a przecież wprost koniecznego, aby się zbliżyć obopólnie. Ja poszedłem do jego pracowni, on do mojej i do Hospicjum św. Krzysztofa, gdzie

¹³⁵ 3 kwietnia 1981, Ognisko Polskie, Londyn. Wieczór autorski Marka Żuławskiego z okazji wydania w Polsce dwóch książek: *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem* oraz *Studium do autoportretu*, zorganizowany przez Zrzeszenie Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii. – zob.: *Zaproszenie*. AE, Kolekcja M. Żuławski.

jest główna seria moich prac. I nagle zjawiała się obopólna rewelacja; jesteśmy sobie bliscy, jesteśmy przyjaciółmi, jesteśmy sobie potrzebni. Chwila naszego wzajemnego znalezienia się w lutym 1981 roku nastąpiła w chwili wielkiej dla Marka (nie wiem, czy on to sobie uzmysławiał). Gdy przyszedłem do jego pracowni po zobaczeniu jego ostatnich, oczywiście bardzo tęgich prac, gdy miałem już wyjść – zatrzymał mnie nagle, jakby odruchowo: „Słuchaj, pokażę ci jeszcze coś”. I zaczął rozkładać na podłodze kartony dzieła na pół-malarskiego, na pół-graficznego, pt. „Gilgamesz”. Jest to imię mitycznego bohatera kultury sumeryjskiej, najstarszej spośród kultur Mezopotamii, poznanych przez współczesną archeologię (i badanych coraz głębiej do dziś) dopiero od drugiej połowy XIX wieku. Legendy te natchnęły Marka Żuławskiego do stworzenia jednego z najwspanialszych dzieł plastyki dzisiejszej, jakie zdarzyło mi się widzieć. Olśniewający w sile i subtelności kolor został wydobyty niewiarygodnie małą ilością barwników, a wymowa form wyrafinowanych i rewelacyjnie nowych osiągnięta zespołami linii krzywych i prostych, które głoszą chwałę ekonomii środków wobec świetności osiągnięć.

Są dwie przeciwstawne metody dążące do syntezy wrażeniowej w plastycznym dziele sztuki. Metoda analityczna, która stara się ujawniać w skończonym dziele stadia, jakie praca techniczna na tym dziele zostawiała. Na przykład w malarstwie nawarstwianie się faktury przy kładzeniu barwników jedno na drugie. Metoda syntetyczna pragnie raczej ukryć stadia przejściowe, podkreślając końcowy efekt i nie demaskując zabiegów, które ten efekt osiągnęły. Żadna z tych metod nie jest lepsza lub gorsza od drugiej, a jest charakterystyczna dla danej struktury twórczej artysty. Marek jest typowym przedstawicielem tej drugiej, syntetycznej tendencji. W „Gilgameszu” osiągnął szczyt tej postawy.

Książki Marka – *Studium do autoportretu* (ostatnia, 1980 i poprzednia *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem* (1975) – świadczą, że jest nie tylko świetnym artystą-plastykiem (przede wszystkim malarzem, ale i grafikiem i rzeźbiarzem, np. doskonały rzeźbiarski portret jego zmarłej żony Haliny), ale i talentem pisarskim, jako krytyk i narrator.

Studium do autoportretu jest właściwie zbiorem świetnych nowel, związanych przeżyciami jednego człowieka-autora. Pierwsze kilkanaście stron tej książki to syntetyczna wizja Warszawy, odradzającej się po katastrofie ostatniej wojny: „Warszawa to ruiny ożywione, trup, który odmówił zejścia w mogiłę, otworzył puste oczodoły, dźwignął pogruchotane kołem kości, rozpostarł palce powyłamywane obcęgami kata” – nie znam lepszego obrazu w słowach i rysunkach tamtego eposu Warszawy – zarówno jej pogruchotanych ścian, tętniących gwarem odradzającego się życia, jak i charakteru ludzi, którzy przeszli przez piekło, nie tracąc mimo fizycznego inwalidztwa pełnego wigoru i sił do nowego „dziś”. I zaraz jako kontrast do zmartwychwstałej Warszawy opisuje Marek powojenny Paryż, którego nikt nie burzył w okresie gehenny wojennej, a którego sztuka, będąca przecież przed wojną awangardą myśli twórczej, teraz jest odzwierciedleniem naszej epoki, upadku godności ludzkiej. Malarstwo paryskie jest dziś antyhumanistyczne. Są też rozdziały – eseje charakteryzujące Londyn lub Paryż nie mniej celnie jak wypowiedzi o Warszawie. W 1961 roku pyta: „Co to jest Sztuka?”. Za każdym razem znajduje inną odpowiedź... A tutaj: „Jeżeli sztuka jest w ogóle czymkolwiek poza biologiczną potrzebą pewnych jednostek, które nazywamy artystami – to chyba jest próbą organizowania chaosu w buncie przeciwko rzeczywistości!” i daje wyznanie wiary: „Moje malarstwo jest pełne iluzji. Ma na celu tworzenie nastroju, klimatu, atmosfery, która zmusza widza do refleksji. Pragnę, aby obraz był czymś więcej niż arytmetyczną

sumą swoich elementów, żeby był symbolem albo wizualną interpretacją przeżycia. Chodzi mi o wyrażenie swojego stosunku do świata, o powiedzenie środkami malarskimi czegoś, co w inny sposób nie da się powiedzieć". A potem daje zaiste syntetyczny opis dokonań artysty, którego uważa za szczytowego malarza polskiego w naszym pokoleniu – Potworowskiego. I nie znam głębszego i bardziej trafnego scharakteryzowania tej twórczości. Jest w tej książce opis – wprost samodzielna nowela o kormoranach – ptaka uratowanego z topieli tłuszczowej, a który po uratowaniu i umyciu stracił potrzebę życia... Zginął, bo właśnie już żyć mu się nie chciało. Zaiste – majstersztyk literacki. I w całej książce są ustępy z intymnych przeżyć autora. Czytelnik pyta siebie, czy nie dałoby się tu, dla oceny tych miejsc, przyjąć za punkt wyjścia motto Mickiewiczowskie: „Są prawdy, które mędrzec mówi swemu narodowi, są takie, które mówi przyjaciółom domu – i takie, których nigdy nic mówi nikomu” ... Ale zaraz przychodzi refleksja: jednak wykreślenie tych miejsc zubożyłoby urok książki, która jest przecież zatytułowana *Studium do autoportretu*. Są rozdziały, które czynią nam bliskim najmłodszego z braci Żuławskich, Wawrzyńca, który zginął pod lawiną w Alpach jako taternik w czterdziestym drugim roku życia. Był wyjątkowo piękny – duchowo i fizycznie. Muzyk, kompozytor, pianista, również zapowiadający się poważnie pisarz...

I znowu odwrót od przeżyć intymno-osobistych, aby zobrazować tak różne kraje Wschodu, jak Egipt i Izrael. Pierwszy kraj znalazł właściwe pióro, aby w skrócie mogły być uwidocznione nadludzkie w swej potędze i doskonałości dokonania przedhistoryczne. O drugim kraju pisze Marek: „Siedziałem w cieniu drzew i patrząc na wyiskrzoną jasność nieba i ziemi radowałem się w duszy, że dano temu narodowi znowu prawo do życia i że zwrócono mu godność”.

Książka kończy się jakby hymnem na cześć życia, który rodzi się nad mogiłą przyjaciela: „Słuchaj, przyjacielu, z którym razem przemierzaliśmy skaliste wyżyny i nocowali na deskach szalasu – śnieg skrzył się pod naszymi nartami, kiedy w niebieskie południe zusowaliśmy z Kasprowego – słuchaj, umarły przyjacielu młodości – JA ŻYJĘ...” A to ma znaczyć: „I TY ŻYJESZ, MIMO ŻE NAM SIĘ ZDAJE, ŻEŚ UMARŁ...”.

Druga książka Żuławskiego pt. *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem* – zbiór jego esejów o sztuce bieżącej, które wygłaszał w sekcji polskiej brytyjskiego radia, wydana również w kraju, jest tak obszerna i ma tak duże znaczenie jako wyjątkowo kompetentna rozprawa z tym, co dzieje się dziś na polu plastyki artystycznej, że musi być omówiona osobno.

„Tydzień Polski” 1981 nr 17

MALARSTWO WŁADYSŁAWA FUSKA-FOROSIEWICZA

Pisałem o tym wybitnym zjawisku w „Wiadomościach” przed kilku latami. Obecna wystawa retrospektywna w POSK-u nasuwa potrzebę uzupełnień¹³⁶. Jest tu do-

¹³⁶ 22 listopada-5 grudnia 1981, POSK Gallery, Londyn. Wystawa indywidualna 22 prac malarskich Władysława Fuska-Forosiewiczza. Wystawie towarzyszył folder: *W. Fusek-Forosiewicz*

robek artysty, który od przeszło pięćdziesięciu lat walczy o swój wyraz w sztuce. Władysław Fusek-Forosiewicz, mój serdeczny przyjaciel, był moim młodszym kolegą w Akademii Krakowskiej, którą ukończył w roku 1931. Głównie uczeń wybitnego pejzażysty Kamockiego, fascynował swoim złotym humorem całą szkołę i był nie tylko ulubieńcem kolegów, ale i wielu wykładowców.

Po latach akademickich nie widziałem go aż do spotkania w Rzymie w sierpniu 1945 roku. Ja po przebyciu pięciu i pół lat niewoli w oflagach niemieckich — on po ucieczce ze zniewolonego kraju, gdzie bił się jako porucznik AK z okupantami. Prace malarskie, które Władek malował wtedy (głównie portrety i akty), dowodziły dużej sprawności typu akademickiego; na festiwalu wojsk alianckich w Rzymie — porucznik Władysław Fusek-Forosiewicz otrzymał w dziale malarstwa pierwszą nagrodę — właśnie za „Akt” kobiety. Spędziliśmy piętnaście miesięcy we Włoszech, jak tylko można sobie wyobrazić, w takim Raju Sztuki i w warunkach materialnie znakomych jako pełnoprawni oficerowie alianccy. Warto by o tym napisać pamiętniki, jak myślisz, Władku?

Potem spotkaliśmy się w roku 1946 w Wielkiej Brytanii, w Anglii i w Szkocji. Władek tam znalazł wielu przyjaciół (jak zwykle), często lekarzy, i w wyniku tych znajomości malował portrety i inne obrazy nawet w egzotycznych krajach afrykańskich, zapraszany do przyjaciół, którzy aż tam praktykowali swój zawód... W tym okresie nasze serdeczne stosunki osobiste nie zmieniły temperatury, ale mój sąd o twórczości malarskiej Władka też pozostał niezmienny: duża sprawność ożeniona z wiedzą akademicką, brak oryginalnego stylu, syntezy twórczej; chociaż często widziałem portret jego pędzla, jak np. ten na obecnej wystawie — małego Rysia Jędrusza, syna naszego wspólnego przyjaciela (nr 19) — realizacja ponad przeciętność.

I nagle, jakieś piętnaście lat temu, zaraz po ożenieniu się Władka z jego obecną żoną Ireną, wówczas początkową malarką, a dziś artystką na serio, zacząłem widzieć w malarstwie Władkowym zupełnie nowe elementy, które wydały mi się manifestacją własnego odrębnego stylu. Nie omyliłem się, obraz „W kuchni”, który powstawał w ciągu kilku lat, jest dziełem współczesnego realizmu w malarstwie; jest dziełem, z którego może być dumne każde muzeum.

Jak wiadomo czytelnikom moich licznych artykułów o malarstwie, dziele zjawiska w sztukach plastycznych na trzy grupy: realizm (i naturalizm), ekspresjonizm i formizm (w dzisiejszym wydaniu — abstrakcjonizm). Każda z tych postaw miała swoich przedstawicieli w różnych okresach historii sztuki i każda miała inny wyraz w danym okresie. I Rembrandt, i Vermeer van Delft byli realistami bliskimi sobie w czasie (a tak bardzo różni). Byli też bliskimi sobie w czasie i Edward Manet, i bracia Gierymscy, różni stylem, a przecież oczywiście należący do tej samej epoki. Charaktery ludzkie wszystkich epok też można podzielić według schematu średniowiecznego na choleryków, sangwiników, flegmatyków i melancholików, chociaż ich reprezentanci w każdej epoce będą mieli jej odrębny stygmat.

Fusek-Forosiewicz jest realistą z krwi i kości malarskich. A dopiero po sześćdziesiątce znalazł swój własny styl. Wśród „rodzajowych” jego obrazów dwie „Kuchnie” rywalizują o lepsze, pierwsza monumentalniejsza, a druga równa jej jakością. Znaleźć taką poezję malarską w materii rondli na płycie kuchennej w dużej „Kuchni” umieliby może Holendrzy lub Jean Simeon Chardin u Francuzów, ale jakże ich materia malarska różni się od dzisiejszej Fuskowej — nie gorszej! w tej „Kuchni” jest namalo-

wana od tyłu kucharka – pani domu z tak świetną charakterystyką, że może służyć jako karta wizytowa dla Fуска portrecisty. Tę doskonałą opinię potwierdzają trzy pozostałe koncepcje portretowe: autoportret, portret żony i duża jej sylwetka od tyłu, z kotem obok, na tle okna. Bardzo ciekawy i udany jest portret naszej znakomitej artystki, Janiny Baranowskiej. Siedzi na fotelu z pieskiem na kolanach, na tle dużego okna z widokiem na ogród. Twarz o rysach prawie niewidocznych, a przecież sylwetka i ruch są tak ostro scharakteryzowane, a przede wszystkim spięte kolorem, że obraz należy do skończonych dzieł Fuskowych.

Pejzaże w malarstwie Fуска należą obok portretów do najczęstszych jego realizacji. Wszystkie są tu świetne. Do pejzaży należy zaliczyć kompozycje malowane na dachu willi Fusków w Hiszpanii z sylwetką pławiącej się w słońcu Ireny i dziwnie skomponowanych form dekoracyjno-architektonicznych – oba obrazy – (nr 5 i 6) to śliczne syntezы malarskie. To samo można powiedzieć o wizji Notre Dame w Paryżu, namalowanej w wytwornej szaro-zielonkawej gamie.

W mojej recenzji sprzed laty o której wspomniałem na początku tego artykułu, było zdanie końcowe wzięte z Mickiewicza: „Lećmy nigdy nie zniżając lotu”.

Mimo ciężkiego wypadku samochodowego, który blisko dwa lata temu spotkał ich oboje, Władysław Fusek-Forosiewicz nie zniżył lotu.

„Tydzień Polski” 1981 nr 50

POETA Z ŻELAZA

Jest nim Jerzy Stocki, mający obecnie swoją wystawę w Drian Gallery¹³⁷. Ma on ciągoty typowe i modne dla dzisiejszej wizji w plastyce – poszukiwanie nowych tworzyw i niespodziewane ich kojarzenie w niespodziewane układy z posmaczkami literacko-anegdotycznymi. Roi się od takich prób na obu półkulach, które już zaczynają męczyć swoim natrętnym banałem; jeżeli więc tę recenzję o twórczości Stockiego obdarzam zaszczytnym epitetem poezji – musi ta twórczość posiadać jakieś wyjątkowe cechy, które ją odróżniają od pustych usiłowań „epatowania” laików.

Oczywiście, przyjęcie żelaza i stali za główne tworzywo wypowiedzi twórczej w kształtowaniu plastycznym nie jest nowością w historii sztuki. Najczęściej były te tworzywa używane przez topienie w wysokich temperaturach, że wspomnę chyba szczytowego majstra tutaj, jakim był w czasie odrodzenia Benvenuto Cellini; ale i kucie tych metali, a i innych, prawie we wszystkich epokach starożytnych, w średniowieczu i w wizji nowożytnej było używane dla dzieł figuratywnych i zdobniczych w „czystej sztuce”, jak i rzemiośle dekoracyjnym; w tym ostatnim trzeba podkreślić wspaniałe osiągnięcia w wytwarzaniu zbroi i różnych rodzajów broni (np. dział, rusznic, pistoletów i mieczów czy szabel, które osiągały do czasów późnego średniowiecza i wczesnej ery nowożytnej poziom autentycznych dzieł sztuki).

Ale Stocki wytwarza w metalach twory, które chciałbym nazwać plastycznymi sonetami. Taki „Król” – oczywisty twórczo zdeformowany Henryk VIII, albo uogólniona „Królowa” – to przedmioty tak pełne smaku i uroku, że mają prawo do miana dzieł sztuki, budzą w nas radość, a równocześnie demonstrowują oczywistą inwencję

¹³⁷ 18 listopada–5 grudnia 1981, Drian Galleries, Londyn. Wystawa rzeźb i instalacji Jerzego Stockiego z folderem: *George Stocki: sculptures and assemblages, 18 Nov. - 5 Dec. 1981, Drian Galleries, London 1981, [4] p. : ill.*

dzisiejszą, odkrywczą. Moda dzisiejsza wytwarza olbrzymie kreacje metalowe, które nie mają żadnych celów użytkowych, np. technicznych, a tylko pretensje rzekomo dekoracyjne. Przykładem trudnym do pobicia jest to monstrum na peryferiach gmachów nowoczesnego ośrodka zabawowo-kulturalnego nad Tamizą, w pobliżu mostu Waterloo. Jest to gigantyczna, zdeformowana ślimacznicza ze świecącego aluminium, psująca w sposób nieprześcigniony całe swoje otoczenie i mająca tę jedynie zaletę, że jest absurdem dekoracyjnym.

Większość przedmiotów metalowych, skleconych przez Stockiego, dają – jak powiedziałem – radość estetyczną. Dlaczego – „większość” a nie wszystkie? – Bo ośobiście nie cieszę mnie te literackie „kolaże” np. z pseudoporcelanowymi czaszkami, z naturalistycznymi symbolami idei, które rodzą się w mózgach ludzkich (w czaszkach). Nie jestem też porwany tymi niespodziewanymi zespołami drobnych przedmiotów, które mają nas cieszyć właśnie dekoracyjnymi niespodziankami. To są igraszki – a Sztuka na serio Stockiego ma dość w sobie poezji – właśnie na serio.

Artysta został zaszczytnie wyróżniony na Konkursie ogólnopolskim za dzieło plastyczne, obrazujące epos AK (Armii Krajowej). Wystawa Jerzego Stockiego w Drian Gallery, placówki stworzonej i prowadzonej tak ofiarnie i nieustrudzenie od dwudziestu pięciu lat przez Halimę Nałęcz, jest jeszcze jednym przykładem jej wyjątkowych zasług dla Sztuki w ogóle, a dla polskiej Sztuki w szczególności.

„Tydzień Polski” 1981 nr 51

KIERUNKI W MALARSTWIE

Pytanie: „dlaczego istnieją różne kierunki w sztuce?”, jest analogiczne do innego: „dlaczego istnieją różne charaktery ludzkie?”. Każdy istotny kierunek w sztuce jest odpowiednikiem dyspozycji twórczej, charakterystycznej dla danej jednostki lub dla środowiska, lub dla epoki. Zazwyczaj, wymieniając taki kierunek, musimy zdawać sobie sprawę, czy nazwę jego rozumiemy w znaczeniu węższym, czy też szerszym; np. impresjonizm możemy rozumieć jako kierunek stworzony we Francji w początkach drugiego pięćdziesięciolecia wieku XIX, kierunek, którego twórcami byli Manet, Monet, Sisley, Pissarro i inni. Ale nazwę „impresjonizm” możemy przyporządkować w znaczeniu szerszym pewnej dyspozycji twórczej artystów (postaramy się ją zdefiniować poniżej), niezależnie od okresu, w jakim tworzyli. W tym szerszym znaczeniu do impresjonistów możemy zaliczyć i Tycjana, i Rembrandta, i Delacroix, nigdy Mantegnę, Dürera, lub Ingresa.

W celu uporządkowania naszych rozważań podzielmy wszystkie kierunki artystyczne na trzy zasadnicze grupy: 1) naturalizm, 2) ekspresjonizm, 3) formizm. Oczywiście podział taki jest jednym z możliwych, a nie „obowiązujących” ujęć klasyfikacyjnych.

Dla uniknięcia nieporozumień, zaznaczam, że problematyka kierunków w malarstwie sprowadza się do formy wypowiedzi plastycznej, a nie do jej tematu; „jak” (dzieło zostało wykonane) mówi w plastyce nieskończenie więcej o istotnej treści dzieła, o osobowości twórcy, niż słowo „co” (dane dzieło przedstawia). Istnieją artyści, których tematyka różni się zasadniczo, a jednak należący do pokrewnych organizacji twórczych. Są inni, wypowiadający się dziełami o podobnej tematyce – a jednak antypodalnie różni treściami wewnętrznymi, determinującymi formę wypowiedzi.

Do grupy naturalistycznej zaliczamy wszystkie tendencje twórczo-artystyczne, przyjmujące zasadę kształtowania swej wizji w myśl dyktanda świata zewnętrznego. W tym znaczeniu impresjonizm jest chyba najskrajniej pojętym kierunkiem naturalistycznym.

Ekspresjonizmem nazwiemy postawę wręcz przeciwną. Wizja ekspresjonistyczna jest rzutowaniem własnych dyspozycji uczuciowych na świat zewnętrzny. Jest deformowaniem wrażeń, otrzymanych z zewnątrz, w myśl dyktanda własnego „ja”.

Formizm będziemy uważali za postawę najbardziej odzęgnującą się od podporządkowania praw swego kształtowania nakazom natury; ambicją jego jest tworzenie niezależnych praw wizji twórczej. Formizm, kierunek najbardziej refleksyjny, wierzy w możliwość tworzenia koncepcji artystycznych, zbudowanych tylko twórczym aktem ducha ludzkiego, bez oparcia się na prawach świata zewnętrznego.

Lapidarnie: w kształtowaniu wizji w sztuce naturalizm podporządkowuje się prawom natury; ekspresjonizm deformuje te prawa w myśl nakazów uczucia; formizm rezygnuje z nich i stwarza własne prawa treści wizualnych.

Oczywiście tak samo trudno natknąć się na kierunek twórczości artystycznej, który idealnie da się zakwalifikować jako czysty „naturalizm” lub „ekspresjonizm”, lub „formizm”, jak trudno spotkać charakter ludzki, bez domieszki, idealnie odpowiadający typowi „choleryka” lub „sangwinika”, lub „melancholika”, lub „flegmatyka”. To samo zachodzi przy klasyfikowaniu typów twórczych poszczególnych epok kultury artystycznej świata. Np. sztukę średniowiecza europejskiego w takiej klasyfikacji ujmijemy jako sztukę ekspresjonistyczną z elementami naturalizmu; w sztuce współczesnej doszukamy się przede wszystkim tendencji formistycznych z domieszkami i ekspresjonizmu i naturalizmu.

A oto próba sklasyfikowania twórczości trzech wybitnych malarzy z drugiej połowy wieku XIX, wyrosłych z impresjonizmu: Cézanne’a, Van Gogha i Gauguina. Typ twórczy pierwszego jest syntezą naturalizmu i formizmu, rozdzielonych w równej mierze. Twórczość Van Gogha jest syntezą ekspresjonizmu i naturalizmu, z przewagą postawy pierwszej. Twórczość Gauguina określiłbym jako syntezę elementów ekspresjonistycznych, formistycznych i naturalistycznych w równej mierze, (dla współczesnych element pierwszy jego wypowiedzi twórczej – ekspresjonizm – wydawał się najbardziej charakterystyczny). Cały wiek XIX i przełom wieku XIX na XX były okresem chyba największego w dziejach nasilenia dążności klasyfikowania i analitycznego wyodrębniania zjawisk. W sztuce te tendencje znalazły swój wyraz w orgii przeróżnych „izmów”, określających poszczególne postawy i grupy twórcze.

Większość spośród tych kierunków, nazwanych po raz pierwszy, istniała odwiecznie tak, jak istnieją, powtarzamy, odrębne, a charakterystyczne typy charakterów ludzkich.

Pochód „izmów” rozpoczął, jak wiadomo, impresjonizm w latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia. W malarstwie był on protestem przeciwko zmanierowanej wizji akademików, którzy w zatęchłych pracowniach mozolnie wypracowywali obrazy, podporządkowując swoją wizję, technicznie i koncepcyjnie, istniejącym konwensom i zboczeniom; tym ostatnim, a najbardziej destrukcyjnym, było np. nieodróżnianie różnic jakościowych w miejscach zacienionych obrazu (zaraza, której bakcyle zaczęła rozsiewać na Europę w początkach wieku XVII Akademia Bolońska). Impresjonizm wywietrzył zatęchłe miazmaty z pracowni pseudoakademickich przez otwarcie okien na drgający kolorem i światłem *plein-air*, i rozpylił doktrynerskie schematy budowania obrazów przez bezkompromisowe (aż zbyt bezkompromisowe)

podporządkowane swoich realizacji nakazom natury, bezpośrednio chwytanej na gorącym uczynku przypadkowości. Jakby szukając kontrastu dla statycznego bezwładu malarskich kolubryn akademików – impresjonizm głosił chwałę dynamiki wizji, wibrację światła i koloru, radość fragmentu życia, wyrwanego na chybił trafił z tragicznej konsekwencji następstwa zjawisk.

Ta „kinetyka” impresjonizmu wymagała nowych metod technicznych i znalazła ją w dywizjonizmie, polegającym na rozbiciu masy barwnej na drobne elementy kolorów dopełniających, które w oku widza mają zlać się w drgającą całość obrazu. W historii rozwoju myśli plastycznej świata nie było kierunku, który by bardziej zażył podkreślał konieczność bezpośredniej reakcji na podniety natury. I dlatego, powtarzam, impresjonizm dziewiętnastowieczny jest przykładem najskrajniejszej postawy naturalistycznej, jaką, wśród poważnych i twórczych kierunków malarstwa, dotąd zanotowano.

Jedną z gałęzi postawy naturalistycznej jest w malarstwie – realizm. Wypowiedź realistyczna również opiera swoje kształtowanie na formach i prawach podyktowanych przez naturę, ale nie polega ona na bezpośrednim notowaniu podniety natury, lecz na ich przemyślanym porządkowaniu. Jak wyżej zaznaczono, o realizacjach wypowiedzi plastycznej decyduje raczej forma, a nie tematyka; Jacek Malczewski np. w swoich obrazkach symbolicznych jest bardziej zdecydowanym realistą niż jego syn, Rafał, malujący pejzaże, o frazie raczej abstrakcyjnej. Zarówno zalety dziewiętnastowiecznej rewolucji impresjonistycznej w malarstwie (wyplenienie maniery widzenia przez oczyszczające działanie pokornej obserwacji natury, kult i analiza koloru, zasadniczego elementu malarstwa), jak i wady (przypadkowość kompozycji, rozbicie statyki obrazu dewaluacja kształtu) – twórczo podziały na rozwój malarstwa. Zalety – otworzyły zupełnie niespodziewane perspektywy w realizacjach koloru u wszystkich poważnych twórców w okresie postimpresjonistycznym; wady – przez swoją skrajność – wywołały bezpośrednią reakcję tak potężnych indywidualności jak Cézanne (przede wszystkim!), Van Gogh i Gauguin. Z Cézanne’a (patrz mój artykuł o nim w nr. 4/135 „Życia”) wyrasta nie tylko cały postimpresjonizm, ale i wszystkie kierunki późniejsze są przepełnione elementami jego wizji plastycznej.

Van Gogha razem z Gauguinem uważa się, zdaje się, słusznie za ojców ekspresjonizmu współczesnego (nazwa powstała w roku 1910 w Niemczech); głównymi jego przedstawicielami byli wtedy Nolde, Kokoschka i Norweg – Munch).

M. Bohusz-Szyszko, *O sztuce*, Londyn 1982

KATEDRA W COVENTRY – SYMBOL ZMARTWYCHWSTANIA SYMBOLIKA CHRZEŚCIJAŃSKA W ODERWANIU OD TRADYCYJNYCH SUGESTII FORMALNYCH

„Coventry – w proszku” – czytaliśmy w prasie niemieckiej, my jeńcy „Offlagu” w listopadzie 1940 roku. A więc prawie dwadzieścia dwa lata upłynęły od chwili, gdy dowiedziałem się o rozwaleniu przez bomby hitlerowskie czternastowiecznego tumu w Coventry, aż do pięknego dnia, gdy zobaczyłem te ruiny tak organicznie połączone we wspinałą całość z nową budowlą Sir Basila Spence’a.

Położone dziewięćdziesiąt mil na północo-zachód od Londynu, w hrabstwie Warwick, trzystutysięczne miasto Coventry jest swoistym połączeniem wielkiego

ośrodka nowoczesnego przemysłu z tradycjami *Old England*. Piękne domy z okresu Tudorów, świecące ciepło-białawą szarością murów poprzecinanych konstrukcjami z drewna, są gęsto wplecione w nowoczesne klatki żelbetonowe, odbijające światło na masach szkła i metalowych żebrowań. Ten wprost brutalny kontrast jest łagodzony przez mnóstwo zieleni pojedynczych drzew, parków, ogrodów, ogródków i cmentarzy...

Rdzeniem tego pięknego miasta jest zespół katedralny z czternastowieczną, jedną z najwyższych w Anglii (trzysta trzy stopy), wieżą gotycką. Użyłem słowa „zespół”, bo podwójna katedra św. Michała, tj. ruiny starej, wplecione w jedność konstrukcyjną z budowlą dzisiejszą, tworzy całość nierozdzielalną z pagórkami, na którym jest położona, z drzewami, cmentarzem i domami.

To otoczenie jest tak urocze, że nie czuło się udręki półtoragodzinnego dreptania w czterystumetrowym ogonku (dzień powszedni!), aby nareszcie znaleźć się w tumie, który jest słuszną dumą nowoczesnej sztuki angielskiej.

Zresztą ostatnie kilkadziesiąt kroków przed progiem nowej katedry zwiedzający stawia w nastroju, który narzucają mu uporządkowane ruiny dawnej świątyni, wiążące się konstrukcyjnie z nową jako oczywisty symbol Zmartwychwstania. Myślę, że ten pośredni fragment architektoniczny, złożony ze słupów i poprzecznych powiązań żelbetonowych, w którego lukach umieszczono dwa duże, proste drewniane krzyże, jest rozwiązaniem wybitnie udanym. Olbrzymia przezroczysta ściana szklana, o cienkim żebrowaniu stalowym (trudno to nazwać oknem), zamykająca katedrę od zachodu, jest pokryta naciętymi na szkle rysunkami aniołów i świętych angielskich, dzieło Johna Huttona, tworząc zupełnie różne efekty dla widza z zewnątrz i dla kogoś, kto patrzy na nią z wnętrza nawy.

Pierwsze wrażenie po przekroczeniu progu świątyni jest bardzo duże. Konstrukcja uderza przejrzystością i monumentalną prostotą, mimo zaskakującej oryginalności. Widać tylko jeden olbrzymi witraż po prawej stronie, jarzący się nasyceniem szafirów, złota, czerwieni i potęgający ogólny efekt światła, które przenika katedrę ze ściany zachodniej i z ośmiu dalszych witraży ustawionych w takim skosie, aby nie krzyżować jedyne go zasadniczego efektu u wejścia — prawościenne go witrażu Johna Bipera.

Na ścianie centralnej nad ołtarzem, postać Zbawiciela w Chwale, otoczona symbolami czterech Ewangelii, jest widoczna od wejścia w całej sile. Kompozycja Grahama Sutherlanda — niewątpliwie największego dzisiaj malarza Anglii. Olbrzymia ta tkanina (22 × 12 m) została wykonana w warsztatach tkackich pod Aubusson we Francji. Konceptyjnie jest chyba najpotężniejszym dziełem Sutherlanda, łączącym przejrzystość wizji z jej oryginalnością.

Twarz Chrystusa jest pełna pogody i wszystko obejmującego miłosierdzia; rysunek całego układu, szczególnie symbolów Ewangelii, jest energiczny i jednolity w wyrazie stylu. Koloryt, oparty na kontraście ciepłej zieleni z szarawym fioletem tła obejmującego postać Chrystusa i czerwonymi akcentami w figurach ewangelicznych, składa się na harmonię na razie zaskakującą; widz oswaja się z nią, po krótkim oporze, na dobre: to jest w stylu tej architektury!

Po przejściu połowy nawy zaczynają się wyjawiać witraże dalszej jej części, rzucające blaski na prezbiterium. Te osiem okien witrażowych, po cztery z każdej strony, symbolizujących koncepcją kolorów i form objawioną prawdę o Bogu i człowieku — są najmonumentalniejszym i artystycznie najgłębszym dokonaniem w zakresie sztuki szkieł kolorowych chyba od XV wieku. Były one zaprojektowane i wykonane przez zespół trzech artystów: Lawrence'a Lee, Geoffreya Clarke i Keitha New w warsztatach Royal College of Art w Londynie.

Myślę, że pracownia witraży w tej uczelni, pod kierunkiem jednego z twórców tego wielkiego dzieła, profesora Lawrence'a Lee, należy do czołowych na świecie i, podobnie jak nazwisko Henry Moore'a w rzeźbie, Grahama Sutherlanda w malarstwie, symbolizuje odrodzenie sztuk plastycznych w Anglii dzisiejszej.

Ołtarz, kazalnica, tron biskupi i organy są popisem wyrafinowanej pomysłowości, starającej się oderwać od sugestii formalnych narzuconych przez tradycje, a mimo to zachowujących symbolikę chrześcijańską. Rytm formalny wiąże się tu zawsze z właściwościami nowych tworzyw i środków technicznych, bo katedra chce mówić jak najdobitniej o zdobyczach nowych czasów i udowodniać, że nie zabiły one uczuć i myśli chrześcijańskich.

Nie wszystko jest oczywiście udane w budowlu tak eksperymentalnej. Np. kaplica poświęcona Chrystusowi z Getsemani, częściowo zaprojektowana przez Sir Basila Spence'a, naczelnego architekta katedry, i malarza Stevena Sykesa (mozaika anioła z kielichem Krwi Ofiarnej), robi wrażenie raczej sztuczne i zbliżone do manieryzmu secesji wiedeńskiej. Takich chybionych fragmentów można by podać więcej; ale nie bądźmy pedantami.

Przed wszystkim należy podkreślić silnie wzruszający fragment: oryginalna skała z Betlejem, umieszczona w baptysterium pod witrażem Pipera i skąpana w przepysznych blaskach bijących z tego okna.

Tablice z wersetami Nowego Testamentu wokół nawy, gdzie w świątyni katolickiej byłyby stacje Drogi Krzyżowej, są równie pięknie rozwiązane w swej prostocie i niewymuszonym liternictwie (Ralph Beyer).

Barwne refleksy światła witrażowych podkreślają świetność lśniącej kamiennieo-marmurowej posadzki, wypełnionej w różnych strefach pomysłowymi emblematami.

Rytmika pięknych żebrowań sufitu należy też do najbardziej udanych efektów tej budowli.

Główne dojście do katedry jest od strony południowej, skąd widać zasadniczy charakter całej konstrukcji w jej aspekcie zewnętrznym, uderzającym surową, geometryczną prostotą. Z tymi spokojnymi masami dobrze kontrastuje dynamiczna, wykonana w brązie rzeźba Epsteina — św. Michał, patron katedry, nad powalonym szatanem.

A przecież uderza zwiedzającego — i nie tylko katolika — jakiś zasadniczy brak.

Zapytana o ogólne wrażenie, jedna z uczestniczek naszej wycieczki, anglikanka, odpowiedziała: „I do not know. There is something theatrical here...” (Nie wiem. Jest tu coś teatralnego).

Myślę, że istotna odpowiedź streści się w zdaniu, które się narzuca przez nastrój przy zwiedzaniu anglikańskiej świątyni: brak ducha ciągłości apostołskiej i istotnej treści życia nadprzyrodzonego w gałęzi oderwanej od Kościoła Powszechnego.

Czuje się jednak tutaj tak dużo najlepszej woli, aby dać czynny wyraz myśli, że chrześcijaństwo jest prawie od dwóch tysięcy lat najcenniejszym dziedzictwem ludzkości i że dla symbolów tę treść wyrażających trzeba oddać najpiękniejsze plody talentu, najcenniejsze wyniki myśli konstrukcyjnej i akty twórczego działania... i katolikowi, który zwiedza tę nową katedrę anglikańską w roku Synodu Powszechnego, poświęconego przecież idei przewodniej — jedności całego chrześcijaństwa, przychodzi na myśl, że może specjalnie głęboką, symboliczną treść posiada fakt, że ta katedra łączy się z gruzami dawnej, konsekrowanej przed wiekami w jedności z Kościołem i że dobra wola, ujawniona w podniesieniu tej świątyni z gruzów, może dać Łaskę Oświecenia i Zjednoczenia.

Znamiennie: przecież tak wybitni współtwórcy tej katedry – Graham Sutherland jest katolikiem (konwertytą), zaś Jakub Epstein był Żydem.

M. Bohusz-Szysko, *O sztuce*, Londyn 1982

MECHANOMANIA

Raczej – bzdurotwórstwo w jej, „mechanomanii” ramach. Nie potrafię znaleźć innego syntezującego określenia dla wystawy Paolozziego, mającej ostatnio miejsce w Tate Gallery. Oczekuję pytania: więc po co o tym pisać? – Odpowiadam: bo jest metoda w tym szaleństwie; bo jedna z czołowych galerii Zachodu, podobnie zresztą jak i inne galerie tej samej rangi i tego samego obszaru cywilizacyjnego, w serii ostatnich pokazów, jak Claes Oldenburga, Lichtensteina, Andy Warhola (tylko kreska przy „1” i będzie nomen-omen), a teraz Paolozziego propaguje dehumanizację i gilotynowanie sztuki.

Czy można przypuścić, aby człowiek dzisiejszy, podziwiający cudowne osiągnięcia techniki, patrzący na olśniewające maszyny, samochody, samoloty, siedzący w swoim pokoju, a oglądający lądowanie astronautów ma księżycu i przysłuchujący się ich rozmowom prowadzonym w miejscach przestrzeni kosmicznej, odległych o setki tysięcy kilometrów – aby ten człowiek mógł się interesować bezsensownymi kamuflażami maszyn, ich niedołężnymi karykaturami, mającymi jedyny przywilej bezcelowości i najgorszego smaku? Ponadto twory Paolozziego, będące istnym tryumfem bezsensu, zajmują często ponad kilka metrów sześciennych! „Po co to, komu lub czemu to służy?” – pytali osłupiali moi słuchacze w czasie jednej z ostatnich wycieczek do galerii londyńskich, które prowadzimy systematycznie od dwudziestu czterech lat. Zaiste, po co i na co? Może jest to manifestacja tezy, że sztuka się skończyła, że jest człowiekowi współczesnemu niepotrzebna, że trzeba jej sens, jej treść wewnętrzną ośmieszyć – bo Gabinet Okropności pani Tussaud więcej może dać przeżyć emocjonalnych niż takie wystawy, a poziomem od nich się nie różni. Poprzednik Paolozziego Warhol twierdził bez ogródek, że jego ideałem twórczym jest stać się maszyną: dawał też wyraz swej ideologii, biorąc fotografię głowy Marilyn Monroe, rozkawałkowując ją ordynarnymi kolorami drukarskimi i potem powtarzając to osiągnięcie, bez zmian, kilkaset razy obok siebie. Drugą wariacją tego dzieła było operowanie nie głową, ale tylko ustami aktorki z tej samej fotografii; powtórzenie tego motywu – powiedzmy, tysiąc razy – złożyło się na inne twórcze dokonanie. Dalsze wykorzystanie rewelacyjnego wynalazku – to powtórzenie takiej procedury z fotografią (czy rysunkiem – nie pamiętam) głowy byka...

Dość prawd, które wyglądają na kpiny, a, niestety, kpinami nie są. Można tu jednak zrobić komentarz na serio. Epoka dzisiejsza to tryumf myśli dyskursywnej. Może przyczyną tych niepojętych zdarzeń w dzisiejszej sztuce są zwycięstwa metody dyskursywnej, które tak olśniły ludzi współczesnych, że chcą oni metodę przerzucić i do twórczości artystycznej. Tymczasem sztuka, choć nie musi zawsze odżegnywać się od logiki, będącej właśnie podstawą dyskursywnego działania, jego synonimem, jest dziedziną rządzoną przez inne siły, które w skrócie nazywamy „intuicją” i które leżą często w warstwach podświadomości. Artyści dziś tryumfujących rynków (a to nie znaczy dzisiejszej autentycznej sztuki, bo trwa ona i trwać będzie zawsze) zapomnieli, że istnieje wrażliwość, siła zasadnicza zarówno dla twórcy, jak i odbiorcy, wierzą zaś, że jedyną siłą kształtującą sens w dokonaniu artystycznym jest NOWOŚĆ. O tyle

mają rację, że istotnie nowość jest koniecznym atrybutem prawdziwego tworzenia, ale nie jest warunkiem dostatecznym, a ponadto podlega jeszcze testowi kwalifikacyjnemu: JAKA NOWOŚĆ? Otóż w sztuce te dodatkowe warunki kwalifikacyjne określa wyżej wspomniana, tajemnicza cecha natury ludzkiej – wrażliwość. Ponieważ własność ta nie da się ani ujawnić, ani zdefiniować na drodze dyskursywnej, będzie zawsze podlegała zakwestionowaniu przez tych, którzy jej nie mają; jest to równie pewne jak i to, że ci, co są nią obdarzeni, nigdy naprawdę w istnieniu jej nie wątpią.

Większość klęsk na dzisiejszych rynkach i terenach kwalifikowania sztuki wynika stąd, że właściciele, dyrektorzy galerii i kwalifikujący krytycy mają możliwość stwierdzenia „nowości” i „aktualności” (jak im się zdaje) ale nie mają możliwości stwierdzenia „jakości”, bo właśnie brak im WRAŻLIWOŚCI, której ani wykształcenie, ani nawet doświadczenie, ani dobra wola zastąpić nie może.

Nie znaczy to, że nie istnieją wartościowe dokonania w sztuce, mające charakter pozornej mechanizacji czy też geometryzacji. Najwybitniejszym przykładem tutaj jest chyba twórczość Mondriana (w malarstwie; w rzeźbie – wielu konstruktywistów); styl Légera należy do podobnej kategorii, chociaż jest mniej abstrahujący od przedmiotu w naturze. Spośród twórców dziś żyjących chyba geometryzujące malarstwo Bena Nicholsona dowodzi najlepiej, że i w ten sposób można dawać wyraz bogactwom wewnętrznym człowieka. Ale wszyscy ci twórcy, mimo pozornej metody analityczno-dyskursywnej, są obdarzeni wrażliwością, siłą intuicyjną.

Nowotwór słowny – „mechanomania”, który wybrałam jako tytuł niniejszego artykułu, stara się określić tendencje mechanizacyjne w wielu przejawach, np. u wspomnianego Warhola; w mniej karykaturalnej, ale nie mniej bezsensownej formie występuje to u Lichtensteina, który dzięki kultowi manieryzmu, panoszącemu się na dzisiejszych rynkach „sztuki” zdobył, razem z innymi efemerycznymi nicościami, pewien rozgłos. Lichtenstein produkuje kolosalne płótna (jedno z nich, zakupione za sześć tysięcy funtów wisi w Tate Gallery), które można uważać za odpowiedniki ordynarnych plakatów, reklamujących awanturnicze filmy. Linie i kreski na tych bzduramazach są kreślone mechanicznie za pomocą liniałów i krzywików, aby pozbawić wynik „twórczy” wszelkiej osobowości, wszelkiej intymności działania ręki artysty. Jest to oczywiście zaprzeczeniem zasadniczych cech w procesie twórczym w plastyce wszystkich wieków, wyjąławianiem z niej treści duchowych i indywidualnych, przejawianych przez formę o bezpośrednim dotyku twórcy.

Dla takich wycopin jak Paolozziego, może inny nowotwór słowny: „machinomania” byłby trafniejszy.

Na poprzedniej wystawie ostatnich darów „rzeźbiarskich” ofiarowanych dla Tate Gallery wśród innych nie lepszych dziwolągów, była autentyczna szyna kolejowa, postawiona sztorcem na jakiejś podstawie i pomalowana ordynarną farbą olejną, zabezpieczającą zapewne dzieło od rdzy, której by mogło podlec w ciągu przyszłych wieków.

To przeraźliwe, ale jeszcze względnie niewinne przykłady bezsensu. Na wystawie prac studentów sztuki wielu oficjalnych szkół brytyjskich (odbyła się ona w Alexandra Palace w Londynie) oprócz olbrzymiej izby, której podłoga była zarzucona setkami starych butów „jak popadło”, i której mroki oświetlało kilka choinkowych lampek kolorowych, wtłoczonych w te buty – głównymi eksponatami były rysunki pornograficzne i slogany mogące iść w zawody o lepsze z tymi, jakie można oglądać na ścianach w odpowiednich ubikacjach. Wstęp dwadzieścia pięć nowych pensów, egida instytucji naukowych... Publiczność niefachowa, która była skłonna rzucać zgniłymi jajami na dzieła impresjonistów w Paryżu sto lat temu, oglą-

da to wszystko zbaraniałymi oczami, nie zdając sobie chyba sprawy, że mamy do czynienia z prowokacjami, uderzającymi nie tylko w sens i dorobek cywilizacji, ale wprost w godność ludzką. Na razie słyszę tylko przyjemne echo młotka, który rozbił szyby w Hayward Gallery, mającej pokazywać artystyczny i rytualny ubój prądem elektrycznym setek egzotycznych rybek dostarczonych za grube pieniądze z Ameryki (pieniądze podatników brytyjskich, którymi dysponuje Art Council...), a które miały być spożyte w czasie sympozjonu członków Institute of Contemporary Art...

Ogromnie łatwo o nieporozumienie na temat wyżej powiedzianego. Niedawno, w gronie ludzi wyrobionych myślowo, ale nieartystów, wypowiadałem te same co i tutaj poglądy. „Chyba nie ma człowieka, który bardziej przyczynił się do chaosu, o którym pan mówi, niż Picasso” — padła replika. Tymczasem wielka i rewolucyjna sztuka tego artysty, mimo pozornego obrazoburstwa wobec wszystkiego, co było przed nim — jest właśnie manifestacją najautentyczniejszej wrażliwości wizualnej, cechującej wszystkich wielkich twórców w sztukach plastycznych. Jeżeli chodzi o wizualny balans obrazu czy rzeźby, Picasso może być nazwany klasykiem. Wszystkie jego deformacje, wyglądające na prowokacyjne dziwactwa, nigdy nie przeczą wizualnej logice, którą determinuje nieomylna wrażliwość twórcza, a zawsze potrafi odczytać autentyczna wrażliwość odbiorcza. Trudna to sprawa do wytłumaczenia; proponuje czytelnikowi, aby spróbował znaleźć potwierdzenie powyższej tezy w rozprawie z tak trudnym odbiorczo obrazem Picassa jak słynne „Les Femmes d'Alger (O. J.)”.
Stale grozi nam pytanie, nam, atakującym zjawiska rynkowej wizji współczesnej: — „A skąd wiesz (wiecie), że to, co wam wydaje się bzdurą, nie okaże się w przyszłości rewelacyjną twórczą nowością, której dziś, dzięki twojej (waszej) zaskorupiałości nie jesteś (jesteście) w stanie dostrzec? Przecież dosyć było przykładów miazdzących krytyk w niedalekiej przeszłości w stosunku do twórców, którzy okazali się rewelacjami, jak impresjoniści, Cézanne!”, Znowu trudna do rozwikłania gmatwanina, mająca pozory słuszności. Poszukajmy analogii w dziedzinach odległych od sztuki. Któż rozsądny wątpi w słuszność zdania: „Wolność należy do najcenniejszych przywilejów człowieka”. Przypuśćmy jednak, że wyrostek przejął się tą prawdą i napluł do czyjejsz szklanki. Spotkawszy się z oburzeniem i bolesnymi dla siebie reakcjami, powołuje się na powyższą wzniosłą maksymę... „Wolność Tomku w swoim domku” — radośnie usposabiająca maksyma i mająca niewątpliwie załączki liberalnej sprawiedliwości — zawodzi w konfrontacji Pawła z Gawłem... Otóż i w sztuce WOLNOŚĆ jest wielkim prawem, ale i tu nie da się obalić truizmu, że nie ma wolności bez dyscypliny, a więc i bez ograniczeń. Akademickie reguły, które zagnieździły się w sztuce europejskiej od XVII wieku, były jak tyrania w analogii do zjawisk polityczno-społecznych, a więc były złem. Korumpowały i krępowały artystów, ale jeszcze bardziej korumpowały i krępowały gust odbiorców — laików i krytyków. Druga połowa XIX wieku, to okres rewolucji w sztuce (prawie sto lat później od rewolucji polityczno-społecznej) ze świętym hasłem obalenia tyranii akademizmu, ale nie odwiecznych praw sztuki. Podobnie jak obalenie tyranii polityczno-społecznej, nie jest równoznaczne z obaleniem praw człowieka, ale jest właśnie tych praw czynnym zmanifestowaniem. W teorii. W praktyce — wskutek ułomności ludzkiej — widzieliśmy i wspaniałe realizacje haseł o niewątpliwiej słuszności, i najokropniejszą ich degenerację. Odwieczna bitwa Ormuzda z Arymanem.

Wynika z powyższych wypowiedzi, że ich autor wierzy i w istnienie nadrzędnych praw człowieka, i w istnienie nadrzędnych praw sztuki — a dodam, i nadrzędnych praw bytu. Przez termin „nadrzędnych” rozumiem — „transcendentalnych” w stosunku do człowieka, a więc nie tylko zdeterminowanych przez jego, człowieka,

widzimisię. To dość prowokacyjnie powiedziane i sprzeczne z dzisiejszym egzystencjalizmem (przy głębszej interpretacji, z niektórymi jego gałęziami) bo przecież w ramach tej filozofii człowiek jest i miarą i wytwórcą każdej postawy. Powyższe zdania umieściłem celowo, aby zaznaczyć wyraźnie moje stanowisko. Oczywiście, nie mam danych, aby twierdzić, że jest ono obiektywnie słuszne. Chcę tylko, aby następne wywody tego artykułu (a i poprzednie myśli nie grzeszyły brakiem konsekwencji w stosunku do postawy wyjściowej). Jednym z zasadniczych praw sztuki jest, że twór jej nigdy nie jest martwą imitacją przedmiotu, lecz zawsze jego interpretacją. Że np. wisielca można interpretować w materii malarskiej czy rzeźbiarskiej, to jasne, ale uważanie wisielca samego przez się za dzieło sztuki, to oczywisty absurd. Chyba nie ma sprzeciwu? Zgoda, ale to nie wystarcza. Twierdzę jeszcze, że interpretacja wisielca, aby być dziełem sztuki, nie może być jego interpretacją iluzoryczną. Że, owszem, może być taką iluzoryczną próbą np. w panopticum pani Tussaud, ale nigdy na wystawie dzieł sztuki. Otóż tu już wchodzę w przeczenie i odrzucenie tego, co dziś na takich pseudowystawach się widzi. A dlatego wybrałem dla przykładu wisielca, a nie np. krzesło czy różę, bo chcę lojalnie nie przeciwstawiać się modzie makabry; modę można tolerować, zasadniczy bezsens w jej ramach — nigdy.

Chcę również zmanifestować, że granice między cyrkiem czy panopticum a salą wystawową dzieł sztuki uważam za nieprzekraczalną, wbrew temu, co się teraz dzieje. Dlatego też wszystkie próby tzw. op-artu wydają mi się nieporozumieniem; miejsce dla nich — to buda jarmarczna, cyrk, a w najlepszym razie laboratorium naukowe, a nie sala wystawowa dzieł sztuki. Niedawno spotkałem się z innym nieporozumieniem. Ktoś zapytał awangardowego kompozytora współczesnego: „Czy panu samemu podoba się pański utwór?“, a on na to: — „Mnie nie, ale moim wnukom zapewne będzie się podobał“. Oto przykład zupełnego niezrozumienia, co to jest proces twórczy w sztuce. Jeżeli ten kompozytor twierdzi, że jego własny utwór nie daje mu przyjemności odbiorczej, że jemu się nie podoba, a może będzie się podobał jego wnukom, to znaczy, że wytwarzał on tę kompozycję tylko mózgowo, tylko dyskursywnie. Tymczasem w sztuce i proces twórczy, i proces odbiorczy jest związany z emocją i intuicją; nie wyobrażam sobie, aby można było stworzyć coś wartościowego, co mnie samemu, twórcy, się nie podoba, ale będzie się podobało moim symbolicznym czy realnym wnukom. Takich absurdów — i wytwórczych i pojęciowych — jest pełno w przejawach chorobowych naszego wieku.

Tymczasem sztuka dni dzisiejszych, sztuka autentyczna, sztuka nowa, dająca wyraz tęsknotom współczesnym i operująca formami nieskostniałymi, a niepotrzebującymi się posługiwać prowokującymi dziwactwami istnieje i można ją widzieć najczęściej w miejscach najskromniejszych i niespodziewanych. Oto przykład. Niedawno zaproszono mnie na pokaz fotograficznych reprodukcji prac rzeźbiarskich Polki, goszczącej na krótko w Londynie, uczennicy mego dawnego kolegi z akademii krakowskiej, Mariana Wnuka. Nie słyszałem dotąd nazwiska Janiny Mireckiej, artystki w średnim wieku, która jest niewątpliwe wybitnym twórcą, mającym wyrobiony własny styl, o wyjątkowo silnej ekspresji i niewątpliwej monumentalności. Indywidualności, nieumywającej się do niej oryginalnością i siłą, mają często dziś międzynarodowy rozgłos, bo umieją go koło siebie wytwarzać. Nie chciałem pokazywać tu reprodukcji żadnego z tych poronień, o których pisałem wyżej jako o przykładach degeneracji. Niech więc te reprodukcje autentycznej i naprawdę twórczej siły polskiej, a wybitnie nowoczesnej w stylu, mówią za siebie.

M. Bohusz-Szyszko, *O sztuce*, Londyn 1982

TEKA IRENY MARLEWSKIEJ

Teka zawiera osiemnaście rysunków. Dwanaście spośród nich są poświęcone pamięci zmarłego męża artystki. Nie waham się nazwać te rysunki dziełem genialnym.

Marlewska przedtem wykazywała w swoich pracach olejnych i rysunkach niewątpliwy talent. Oleje jej, pejzaże i portrety cechowała wrażliwość na kolor, rysunki miały oryginalność i można było powiedzieć, że jest to talent, który wróży piękną przyszłość.

W życiu jej, śmierć męża stała się przełomem. Rysunki jej, które mu poświęciła, stały się rewelacją nowego stylu. Są to rzeczy wyprane całkowicie z realizmu – a przecie, o dziwo, odczytujemy je bez trudu. Wstęp do teki napisała Stefania Zahorska. Oto jej słowa:

„Rysunki Ireny Marlewskiej, zebrane w tej tece są poematem lirycznym. Tematem jego jest «On» i «Ona» i wielka między nimi sprawa śmierci i życia, które minęło.

On» zjawia się jako wspomnienie, jako wizja, poznajemy go po charakterystycznym profilu, zaznaczonym tylko linią czoła, nosa i ust. Niekiedy jest to zamglony zarys głowy lub twarz, jakby już odległa, stężała w powiewie wieczności. Jest nie materialny i ciągle obecny, nieważki i jedynie ważny. Niekiedy oplątują go wspomnienia życia, rysy jego wyzierają spomiędzy pni drzew, wsparte o kąty konarów, przenikające przestrzeń; niekiedy z białej pustki papieru wyciąga się ku tej twarzy ledwie zaznaczona ręka, w łukowym tęsknym geście; albo czarny cień losowej dłoni kładzie się na biel, której zarys jest jego profilem.

«Ja» poznajemy po czole i zarysie głowy, w otoczeniu czarnej plamy; potok spływa ciemną kredową falą ku dwu splecionym postaciom; albo z fantastycznej formy biegnie ku niej spirala dźwięków, jakby zaświatowych, albo u stóp obrazu jest gest klęczenia, zawarty w niskim łuku i kącie zgiętych kolan. Niekiedy głowa jej odchyła się w geście zadumania, między jego profilem a jej głową kładzie się czarny jakby ptak. Albo jest to jej codzienna sylweta, w żakiecie, w kapeluszu na głowie, stoi na tle nieokreślonej linią białości, w pustce. Między nim a nią przebiegają linie, na pozór przypadkowe, zamykają się w trójkąty, lub wybiegają ostrymi kątami, wskazują na tajemnicze rozwiązanie w górze, koliste, zamknięte w sobie”.

Jest to jedna szósta tekstu napisanego przez Zahorską – i wydaje mi się, że w stylu jest doskonałym odpowiednikiem treści wizualnej, którą dała Marlewska...

W stylu podobnym powstały ilustracje do *Boskiej komedii* Dantego, ale nie zostały uwiecznione w tece... Teka ukazała się w roku 1957. Kilka lat później Marlewska wyjechała do Ameryki, do Nowego Jorku, na stałe. Wiem, że stale odwiedza swoje ukochane Włochy – i maluje. Z całego nakładu jej „Teki” sprzedano... kilkanaście egzemplarzy. Reszta butwieje na składzie w drukarni Wacława Maciejewskiego, który wydrukował tekę z dobrego serca, aby przysłużyć się osobie pochodzącej z tej samej dzielnicy, z Wielkopolski. Może po naszej śmierci zjawi się autorytatywny człowiek, który jak Miriam Przesmycki Norwida, odkryje autorkę „Teki” i odda jej sprawiedliwość.

M. Bohusz-Szysko, o *Sztuce*, Londyn 1982

WYSTAWA A. MŁODZIANOWSKIEGO W POSK-U

Wśród wystaw w POSK-u znalazła się wystawa całkowicie odrębna od wszystkich innych¹³⁸. Można ją nazwać „wystawą o wystawach” – bo taki ma właśnie charakter pokaz dzieł Adama Młodzianowskiego, niedawno przybyłego z kraju, znakomitego grafika, który specjalizuje się w organizowaniu wystaw związanych z kulturą plastyczną Polski.

Pisząc ten artykuł, spłacam dług Młodzianowskiemu, bo przecież wystawa znakomita, sprzed kilku laty, poświęcona kulturze plastycznej Polski, która miała miejsce w Royal Academy, a o której pisałem wielokrotnie – była jego dziełem. Dzieło to, tak wybitne, było jednak tylko częścią ciągu wystaw, które organizował Młodzianowski.

Wśród dwudziestu pięciu fotografii mi nadesłanych, pierwszą była wystawa ceramiki chińskiej jeszcze z roku 1954, a następne dotyczyły różnych środowisk polskich, w różnych wiekach, a wszystkie odznaczały się wybitnym smakiem pokazu, doskonałym rozplanowaniem i kulturą wyboru, cechy które są rzadkie i łączą się z natchnieniem twórczym.

Na wystawie w POSK-u, którą cechują te same zalety, są jeszcze dopełnieniem pokazu rytmicznie rozłożone indywidualne prace samego autora, który jest przecież wybitnym artystą-grafikiem. Są to zręcznie ułożone przedmioty z różnych tworzyw, podkreślające nowoczesne tendencje wystawcy, a również jego nieomylny smak.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 9.10.1984

JÓZEF PIWOWAR

Mój przyjaciel, Józef Piwowar, był jednym z najwybitniejszych plastyków w naszym środowisku emigracyjnym; był przede wszystkim rzeźbiarzem, a również i malarzem.

Wybrał się z żoną samochodem do kraju i tam niespodziewanie dostał ataku serca i umarł 23 lipca 1987 roku¹³⁹, przeżywszy siedemdziesiąt cztery lata. Jest pochowany w małym miasteczku Ciemnowko, na Mazowszu. Żona jego, po powrocie do Londynu, zebrała kilkadziesiąt prac męża i zawiozła je do Kraju, gdzie są wystawione w Galerii w Ciechanowie.

Przed dostaniem się do Anglii Piwowar był kierownikiem szkoły powszechnej w Pińsku. W Londynie uczęszczał w ciągu trzech lat do mojej szkoły i gdy uważałem, że nic więcej mu dać nie mogłem, otrzymał dyplom z malarstwa ze stopniem bardzo dobrym.

Dorobek jego w rzeźbie i malarstwie w ciągu następnych lat był imponujący. Glina pod ciśnieniem jego rąk przekształcała się w formy niespodziewane, zadziwiające, a przecież mówiące nieomylnie – że żyje on życiem sztuki... Takich plastyków są setki!

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 9.11.1990

¹³⁸ Wrzesień-październik 1984, Galeria POSK, Londyn. Wystawa 25 fotografii – fotogramów Adama Młodzianowskiego, ukazujących różne wystawy organizowane w polskich muzeach, – zob.: A. Młodzianowski, *Wystawa o wystawach*, DPDŻ, 13.09.1984 s. 7

¹³⁹ Józef Piwowar (1904–1987).

INDEKS NAZWISK

A

Axentowicz Teodor 80, 105, 247, 254
Adamowicz Zbigniew 15, 33, 50, 188, 189, 219, 280
Adler Jankiel 40, 84-86, 112, 126, 178
Ajdukiewicz Tadeusz 278
Albert, książę Wielkiej Brytanii 288
Albrecht Hohenzollern, Albrecht von
Brandenburg-Ansbach 77, 159, 160, 297
Aleksander Macedoński 59, 205
Aleksandrowicz Konstanty 250
Algardi Alessandro 50
Amenhotep III, faraon 260
Anna Jagiellonka, królowa Polski 249
Anders Irena Renata, pseud. Bogdańska Renata 213
Anders Władysław, gen. 12, 14, 15, 24, 255, 272, 274
Appel Karel 149
Archimedes z Syrakuz 134, 310
Archipienko Alexander Porfiryevich 101
Arct Eugeniusz 138
Armitage Kenneth 149
Arp Hans 101, 186
Arvay Adam 18, 173, 175-177
Arvay Stefan 12, 23, 81, 152, 154, 174
Asnyk Adam, pseud. Stożek Jan, El...y 128

B

Babińska I.70
Bacciarelli Marcello 93, 250
Bach Johann Sebastian 38, 39, 176, 220
Bacon Francis 120, 156, 157, 179, 199, 227, 244, 245, 269, 270
Badowski Zygmunt 291
Balla Giacomo 65
Baliński Stanisław 130
Balzac Honoré, de 195
Bambois Camille 69

Baranowska Janina 15, 17, 143, 144, 146-148, 150, 185-187, 190, 196, 219, 237, 238, 268, 269, 279-281, 320
Baranowski Pierre-Edouard 65
Barcz Bolesław 222
Barnaba da Modena 36
Barta Laci 70
Bartłomiejczyk Edmund Ludwik 254
Bassano Jacopo, właśc. Dal Ponte Jacopo 81
Bauchant André 69
Baudelaire Charles 125, 312, 314
Baudouin de Courtenay
Ehrenkreutzowa Jędrzejewiczowa Cezaria Anna 9, 10
Bazaine Jean (Bazin Jean) 70
Beaudin André 69, 70
Bednarczyk Czesław 23, 98
Bellini Giovanni 49, 119, 154, 172
Bellotto Bernardo, zw. Canaletto 250, 309
Benci Ginevry, de, zw. La Bencina 99
Bercat Paul 70
Berger John Peter 148
Bergson Henri 259, 285, 293
Bernheim Ernst 29
Bernini Giovanni Lorenzo 50, 52
Beutlich Tadeusz 15, 17, 33, 36, 50, 144, 162, 180, 181, 196, 219, 227, 281
Bevan Olivier 199
Beyer Ralph 325
Białecki Hubert 183
Białostocki Jan 308
Bicci di Lorenzo 37
Bielatowicz Jan 72, 73, 304
Bierut Bolesław 61, 88
Biper John 27, 324
Bissier Julius 171
Black-Błachowski Roman 145, 196, 219
Blanchard María Gutiérrez 69

Blasiak Władysław 34
Blum Aleksander 10, 23
Bobola Andrzej, misjonarz 273
Bobrowski Andrzej 15, 17, 34, 36, 50,
196, 272, 281, 300
Boccaccio Giovanni 63
Boccioni Umberto 66
Bodoni Giambattista 223
Böcklin Arnold 140, 289
Bogucki Janusz 91
Bohusz-Szysko Zygmunt, gen. 7
Bomberg David 44, 82
Bona Sforza d' Aragona, królowa Polski 158
Bonington Richard Parkers 46, 81, 105, 278
Bonnard Pierre 21, 29, 30, 32, 38, 41, 47,
59, 60, 61, 67, 68, 101, 102, 106, 123, 124,
142, 172, 176, 197, 212, 241, 243, 283, 305,
315
Borchardt Karolina 196, 281, 303
Bores Francisco 69
Borowski Waclaw 80
Bosch Hieronim 74 , 108, 109
Boty Pauline 179
Boucher François 42, 50
Boudin Eugène 37, 44, 51, 82, 128
Bouguereau William-Adolphe 245
Bourdelle Antoine, właśc. Bourdelle
Émile Antoine 101
Bowen Denis 164
Boy-Żeleński Tadeusz 215
Boznańska Olga 27, 28, 93, 106, 247, 252,
278, 303
Bór-Komorowski Tadeusz, gen. 14, 272
Branchon Maurice 69
Brâncuși Constantin 101
Brandt Józef 278, 279
Brangwyn Frank William 77, 111
Braque Georges 29, 37, 67, 68, 101, 123,
124, 139, 142, 152, 266
Brauner Victor 70
Breker Arno 62
Bruegel Pieter 106
Brodowski Józef 278
Brown Philip 33, 34
Bruce Thomas, 7. hrabia Elgin,
dyplomata 146
Brun Madame Vigée, le, właśc. Brun
Élisabeth-Louise Vigée, Le 303
Brzeziński Jerzy, patrz: Dunin-

Brzeziński Jerzy 71
Buchardt Małgorzata 34
Buczyńska Ewa 165
Bührle Emil Georg 142
Bujnowski Józef 10, 19, 23, 315
Bułhak Jan Brunon 175
Bylina Michał 291

C

Calder Alexander 101, 204
Campigli Massimo 66, 69, 101
Capelle Jan, van de 77, 111
Caro Anthony 245
Carpaccio Vittore 119
Carracci Agostino 48
Carracci Annibale 48
Carrà Carlo 66
Carrière Eugène 27
Casorati Felice 66
Cassel-Kokczyński Antoni, właściciel
galerii 180, 184, 187
Cassou Jean 70
Cellini Benvenuto 320
Cézanne Paul 21, 29, 31, 32, 37, 38, 41,
43, 44, 47-51, 54, 56, 58-63, 82, 83, 101,
106, 119, 139, 142, 154, 196, 197, 211, 212,
245, 264, 298, 299, 312, 322, 323, 328
Chagall Marc 69, 101, 137, 140, 238, 240,
241, 267, 292
Chalon Henry Bernard 82
Chapman Max 51
Charbonnier Pierre 69
Chardin Jean, właśc. Chardin Jean-
Baptiste Siméon 53, 117, 128, 129, 319
Charkiewicz Walerian, dr 9, 11, 23
Chavannes Pierre Puvis, de 140, 265
Chodowiecki Daniel Mikołaj 249
Chełmoński Józef 73, 247, 251, 277-279,
291
Chilecki Andrzej Jarosław 249
Chirico Giorgio, de 66, 68, 140
Chojko Mieczysław 17
Chopin Fryderyk 38, 161, 204, 287
Christensen Finn 141
Chrostowska Halina 132, 254
Chrzanowski Andrzej 196
Churchill Winston 104, 290
Ciechanowiecki Andrzej Stanisław 308

Cieszkowski Tadeusz 224
Cieślewski Tadeusz (syn) 254
Cignani Carlo 142, 309
Cione Nardo, właśc. Cione Leonardo,
di 81
Cipriani Giorgio 31, 32
Clarke Geoffrey 324
Clouet François 41, 309
Clough Prunella 82
Coldstream William 12
Condillac Étienne Bonnot, de 128
Constable John 46, 105, 278
Copping Brad 237
Corbusier Le, właśc. Charles-Édouard
Jeanneret-Gris 79, 101, 203
Cork Richard 248, 250
Cornelius Peter, von 75, 77, 156, 241,
296, 312
Corot Jean-Baptiste-Camille 41, 42, 44,
51, 81, 142
Correggio, właśc. Antonio Allegri, da 51
Courbet Gustave 41-43, 47, 51, 81, 82,
128, 142
Coutaud Lucien 69
Croce Benedetto 118
Crozier William 141
Cuyp Aelbert Jacobszoon 73, 77, 108,
111
Cybis Jan 73, 211, 243, 253
Cybisowa-Rudzka Hanna 211
Czachórski Władysław 129
Czajkowski Stanisław, prof. 170, 304
Czapski Józef 45, 98, 210-212, 214, 265,
274, 309
Czechowska Lunia, właśc. Czechowska-
Choroszczo Ludwika 65
Czekirska 70
Czermański Zdzisław 204, 208
Czuchnowski Marian 98
Czyżewski Tytus 31, 45, 121, 138, 161, 219

D

Daguerre Louis Jacques 209
Dalbor Edmund 206
Dalí Salvador 101, 140, 302
Damski Stefan 148, 132
Danilewicz Zielińska Maria 138, 249, 263
Danilewicz Ludomir 263

Dante Alighieri 133, 237, 330
Daubigny Charles-François 42
Daumier Honoré 30, 31, 51, 124, 125,
137, 158, 183, 270
David Jacques-Louis 205, 207, 306
Davie Alan 183
Dawski Stanisław 131, 132
Dąbkowska Halina 132
Degas Edgar 30, 37, 44, 82, 98, 142, 158
Delacroix Eugène 42, 47, 50, 59, 81, 142,
172, 250, 306, 321
Delaroche Paul 56, 75, 77, 156, 159, 205,
241, 251, 278, 296
Delaunay Robert 68, 69
Dell'Abbate Niccolo 41
Delmar Irena 16
Demel Ryszard 15, 17, 34, 50, 133, 134,
148, 219
Derain André 30, 37, 41, 51, 63, 68, 142
Descartes René (Kartezjusz) 259
Desnoyer François 69
Despiau Charles 29, 101
Diagilew Siergiej 125, 259
Díaz Narcisse Virgilio 51
Dickson Jennifer 148
Dienstl-Dąbrowa Marian 46
Dietl Józef 75, 295
Długosz Alfons 253
Dobek Czesław 170
Dobrowolski Antoni 15, 17, 18, 36, 50,
148, 196, 281
Dobrowolski Tadeusz 91
Dobson Mary 148
Domaniewska Katarzyna 10
Domínguez Óskar 70
Dominik Tadeusz 149, 179, 184
Dongen Kees, van, właśc. Cornelis
Theodorus Maria van Dongen 68
Donini Antonio 83
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 73
Draus Jan 23
Drozd Stanisław 8
Drwęska Alicja 10-12, 23, 32, 80, 103,
107, 214, 236, 268-270, 313
Duchamp Marcel, właśc. Duchamp
Henri-Robert-Marcel 69
Duchamp-Villon Raymond, właśc.
Duchamp Pierre-Maurice-Raymond 101
Dubuffet Jean 149, 152, 178

Dürer Albrecht 321
Dufy Raoul 29, 69, 82, 230
Dunikowski Xawery (Ksawery), prof. 6, 33, 97, 105, 207, 249, 252
Dunoyer de Segonzac André 69, 101
Dutkiewicz Józef Edward 91
Dyck van Antoon 220
Dziewanowski Władysław 290
Dźwig Kazimierz 15, 17, 18, 34, 36, 145, 196, 281

E

Eardley Joan 171
Eiböl Krystyna 166
Eichler Janusz 15, 34, 36, 50
Einstein Albert 130, 134, 310
Ejbisz Eugeniusz 88, 253
Ejsmond Stanisław 161
El Greco, właśc. Domenicos Theotokopulos 48, 56, 124, 238
Engels Friedrich 60, 89
Ensor James Sidney 269
Epstein Jacob 51, 82, 325, 326
Ernst Max 69, 70, 140
Estève Maurice 70, 152
Eurydyka 41

F

Faczyński Jerzy 70, 80, 202, 203
Faczyński Marian, właśc. Faczyński Marian Franciszek 80
Falkiewicz Adam 165
Fałat Julian 80, 105, 247, 252, 291
Fangor Wojciech 88
Fautrier Jean 69
Faworski Józef 250
Felchnerowski Klem 165
Felsztyński Stefan 114
Fernández Luis 69
Fidiasz 21, 146
Fijałkowski Stanisław 254
Fiorentino Pier Francesco 81
Flechnerowski Klem 189
Florczak Zbigniew 60
Folejewski Zbigniew 315
Folkierski Władysław, prof. 14
Forain Jean-Louis 51

Foujino Paul Shusaku 137
Fra Angelico, Fiestole Jan, właśc. Mugello Guido di Pietro, da 166
Fragonard Jean-Honoré 42
Franaszczuk T. 70
Francesca Pierro, Della 172
Francis Sam 128
Franciszek Józef I, cesarz 286, 294
Frenkiel Stanisław 5, 6, 13, 21-23, 34, 138, 143, 144, 147, 148, 162, 164, 168, 181, 185, 187, 192, 196, 199, 200, 219, 227, 228, 237, 269-271, 274, 279, 281
Freud Zygmunt 235, 307
Friesz Othon 68, 69
Frink Elizabeth 183
Funi Achille 67
Fusek-Forsiewicz Irena 15, 283, 319
Fusek-Forsiewicz Władysław 6, 281, 282, 283, 318, 319, 320

G

Gabo Naum, właśc. Pevsner Naum 101, 186
Gabrysiak Walenty 165
Gainsborough Thomas 63, 220
Gaj Jacek 254
Gajusz Juliusz Cezar, wódz i polityk rzymski 205
Galuk J. 34
Gałkowski Stefan 254
Gauguin Paul 37, 43, 44, 61, 139, 142, 240, 265, 322, 323
Gawalewicz Marian 70, 216, 287
Gella Aleksander 179
Gąsiewicz Zbigniew 16
Georg Édouard 80
Géricault Théodore 250
Gerson Wojciech 93, 278
Ghirlandaio Domenico 296
Giacometti Alberto 69, 101
Giedroyc Jerzy 22
Gielniak Józef 254
Giercuskiewicz Danuta 70, 113, 114
Gierymski Aleksander 73, 91, 93, 129, 177, 251, 278, 286, 309, 319
Gierymski Maksymilian 73, 251, 278, 286, 291, 309, 319
Giorgione, właśc. Giorgio Barbarelli da

Castelfranco 67
Giotto di Bondone 38, 48, 51, 83, 135,
154, 196
Girs Anatol 222
Gischia Léon 70
Gliwa Stanisław 11, 98, 221-226, 314
Głuchowska Danuta 145, 219
Gniatczyński Wojciech 237, 240
Goerg Édouard 69
Goethe Johann Wolfgang, von 197, 292
Gogh, Vincent van 43, 47, 57-59, 61, 80,
101, 111, 139, 142, 211, 227, 240, 322, 323
Gorgolewski Bogusław 196, 219
Gorzkowski Marian 298
Gosiewski Wincenty Korwin, hetman
250
Gostomski Zbigniew 185, 186
Gotlib Henryk 6, 21, 44, 82, 83
Gottlieb Leopold 208
Gottlieb Maurycy 251, 264
Goya Francisco 48, 137, 168, 195, 199,
245, 269, 270
Goyen Jan, van 76, 77, 110, 111
Grabinska Wanda 10
Grabowski Ambroży 20
Grabowski Józef 91, 247
Grabowski Mateusz 149, 190, 218, 228
Grabowski Zygmunt 207
Grassi Józef Maria 250
Greaves Walter 51
Greuze Jean-Baptiste 56, 309
Gris Juan, właśc. González-Pérez José
Victoriano Carmelo Carlos 68
Gromaire Marcel 69
Grottger Artur 279, 309
Grodyński Tadeusz 23
Gropplerowa Ludwika 183
Gruber Francis 69
Grydzewski Mieczysław 20, 23
Guagnini Alessandro 226
Gustaw Karol X Wittelsbach, król
Szwecji 210
Guitet James 171
Guys Constantin 30, 51, 137, 158, 297

H

Haardt Georges, van, właśc. Brodnicki
Kazimierz Jerzy 127, 129, 130, 131

Hals Frans 73, 76, 77, 108, 110, 111
Halski Czesław, prof. 16
Hartung Hans, właśc. Hartung Hans
Heinrich Ernst 70
Habsburg Maria Antonina 207, 220
Heaton-Potworowska Doreen 171, 172
Heine Christian Johann Heinrich, właśc.
Heine Harry Chaim 205
Hélion Jean 70
Hemar Marian 216
Henryk VII, król Anglii 36
Henryk VIII, król Anglii 320
Hepworth Barbara 136
Herling-Grudzińska Krystyna 82, 83, 98
Herman Józef 82, 148
Heron Patrick 82, 119, 120, 136
Hill James 221, 222
Hill Jim, drukarz 224
Hitler Adolf 62
Hobbema Meindert 73, 76, 77, 108, 110,
111
Hodgkins Frances, właśc. Hodgkins
Frances Mary 106, 119
Hofman Wlastimil, właśc. Vlastimil
Hofmann 60
Hogarth William 46, 105
Holbein Hans 52, 67, 249
Holt Henri Friso 148
Homer 217
Hooch Pieter, de 74, 77, 108, 111
Horowicz Artur 70
Horrocks Nancy 137
Hubert Robert 42
Hugo Victor 205
Humphrey J. 44
Hunt William Holman 63,
Husarski Wacław Teofil 206
Husserl Edmund 285
Hutton John 324

I

Illicki Tadeusz 100, 113, 115, 196-198,
281
Ingarden Roman Witold 131, 140, 285
Ingres Jean-Auguste-Dominique 41, 142,
197, 297, 321
Innocenty X, papież, właśc. Pamfilii
Giovanni Battista 157

Ionesco Eugène 204
Ionides Alexander Constantine 81
Iwaniuk Waclaw 98, 194

J

Jakubowska Irena 219, 281, 303, 304, 315, 316
Jakubowski Andrzej 281, 315
Jan II Kazimierz Waza, król Polski 89
Jan III Sobieski, król Polski 94
Jany, lord 75, 109
Jarema Józef 211
Jarema Maria 164, 253
Jarnuszkiewicz Czesław 208
Jarocki Władysław, prof. 6, 59, 247, 281
Jarry Alfred 179
Jasieński Feliks, pseud. Manggha, Felix, Globtrotter, Szczęsny Dołęga 216, 286, 287
Jastrzębowski Wojciech 8, 208
Jeśman Czesław 187, 188
Jędrasz Rysio 324, 365
John Augustus, właśc. John Augustus Edwin 105, 141
John Gwen 105, 106
Jones W. Robert, drukarz 221, 222, 224, 225
Jończyk Leon, prof. 16
Jundziłł Zygmunt, prof. 9, 19, 70
Jurgielewicz Mieczysław 131, 132

K

Kałucki Jerzy 149
Kamińska Christine 44
Kamińska-Czerwińska Mila 98
Kamocki Stanisław 319
Kandinsky Wassily, właśc. Kandinsky Wasilij Wasiljewicz 30, 68, 70, 101, 117, 129, 164
Kanelba Rajmund 6, 44
Kanonowicz Zenon 142, 143
Kant Immanuel 240, 284
Karczewska Olga 146, 196, 219, 281
Karłowski Stanisława de 82
Karnicki Waclaw, dr 9
Karny Alfons 207
Karol V Habsburg 205

Karren Tamara 185
Karska-Kryśka Halina 213-215
Karwowski T. 70
Katsushika Hokusai 77
Kauffmann Angelica 303
Kaufman Filip 15
Kaulbach Wilhelm, von 75, 156, 241, 251, 296, 312
Kączkowski C. J. 70
Kelly Gerald, Sir 70, 105
Kennedy John Fitzgerald 194, 195
Kędzierski Apoloniusz 291
Kędzierski Jerzy Zdzisław, pseud.
Klonowski Tadeusz 213
Kępiński Jan-grafik 305
Khokhlova Olga 266
Kielanowski Leopold 16
Kielczyńska B. 70
Kiersnowski Tadeusz 9
Kilaczycka Jadwiga 190, 191, 196
Klaczko Julian 278
Klecki, inż. 273
Klee Paul 85, 140, 178, 241, 242
Klein Yves 152
Klemensiewicz K., właśc.
Klemensiewicz Zygmunt 83
Kłoś (Kłóś) Zygmunt Eustachy 189, 190, 221, 234, 235, 281, 304
Knapp Stefan 33, 34, 70, 111, 112
Kober Marcin 249
Kochanowski Jan 73
Kokoschka Oskar 323
Kokoszko Edward 90, 207
Kolczyński Antoni 218
Kolle Helmut 69
Kolumb Krzysztof 242
Kołosowski Napoleon 15
Kopański Stanisław, gen. 14
Komarnicki Waclaw 9
Konrad Mazowiecki 249
Kooning Willem, de 227
Koper Tadeusz 70
Kopernik Mikołaj 161, 249, 298
Korn-Żuławska Halina 70, 82, 83, 148, 190, 191, 317
Korpała Józef 92
Kossak Jerzy 291
Kossak Juliusz 279, 291, 308, 309
Kossak Wojciech 208, 264

- Kossowski Adam 6, 103, 104, 272, 274, 300
 Kostynowicz K. 23
 Kościałkowska-Kruszyńska Lidia 300
 Kościałkowski Marian Jan, ps. Marian 8, 17, 98, 143, 194-197, 203, 204, 281, 300, 301, 304-306
 Kościałkowski Stanisław 8, 9
 Kościelecki Jan 158
 Kościelski 75, 297
 Kościuszko Tadeusz 297
 Kotarbiński Mieczysław 6
 Kotsis Aleksander 73, 252
 Kowalewski Zygmunt 143, 194
 Kowalik Jan 8, 24
 Kowarski Felicjan Szczęsny 73, 170, 207, 252
 Kowarski Feliks 6
 Kozerska Kinga 219
 Kozieł-Poklewski Antoni 6
 Kozieł-Poklewski Stanisława 6
 Koźmiński Jarosław 23
 Krajewska Helena 89
 Krajewski Alfred 64
 Krajewski Julian 88
 Krajewski Juliusz, prof. 88, 89, 96, 97
 Kramsztyk Roman 80, 184
 Krasicki Ignacy 73
 Krasieński Edward 185, 186
 Krasieński Zygmunt 47, 271
 Krasnodębska-Gradowska Bogna 254
 Kratochwil Marian 274
 Krynicki Nikifor, właśc. Dworniak Epifanisz 214
 Krzyżanowski Konrad 71, 73, 93, 206-208, 273
 Kubica Bronisław 287
 Kucharski Aleksander 220
 Küchenmeister Reiner Maria 149
 Kuglin Jan 221
 Kuhn Andrzej 148, 275
 Kukiel Marian Włodzimierz, generał 272, 290
 Kulisiewicz Tadeusz 73, 91, 94, 97, 254
 Kunz Włodzimierz 165
- L**
- La Fresnaye Roger, de 68
 La Patelliére Amédée, de, właśc. La Patelliére Amédée-Marie-Dominique Dubois, de 69
 Lahote André 69
 Lajzen Aleksander 184, 187
 Lanckorońska Karolina 14, 24, 83
 Lanckoroński Karol Antoni 263, 364
 Lancret Nicolas 50
 Lanskoj André 70
 Lapigne Charles 69
 Laskowska-Idzikowska Janina 32, 33
 Laszczka Konstanty 207
 Łaszlô Philip de 215
 Latour, właśc. Fantin-Latour Henri 30, 35, 63, 81, 172
 Laurencin Marie 69
 Laurens Jean-Paul 101
 Lautrec-Toulouse-Montfa Henri Marie Raymond, de 51, 137, 240, 297
 Laveaux Ludwik, de 64
 Le Moal Jean 70
 Le Nain Ludwik, właśc. Le Nain Louis 50, 81
 Lebenstein Jan 149, 253
 Lechoń Jan, właśc. Serafinowicz Leszek 206, 289, 297
 Lee Lawrence 324, 325
 Léger Fernand, właśc. Léger Joseph Fernand Henri 68, 69, 101, 102, 123, 152, 241, 327
 Legeżyński Stefan Marian 214
 Leighton Frederic 72
 Lenczycka Eugenia 303, 304
 Lenin Włodzimierz, właśc. Uljanow Władimir Iljicz 89
 Leon XIII, papież 215, 294
 Lermontow Michaił Jurewicz 205
 Lesiecki Bolesław 174, 213, 240
 Lewicz 70
 Liberace Władysław Valentino 176
 Lichtenstein Roy 326, 327
 Limcat Jean 69
 Lis J. 138
 Lo Spagnoletto, właśc. Jusepe (lub José) de Ribera 37, 63
 Lorca Federico Garcia 98
 Lorentz Stanisław 308
 Lorrain Claude, właśc. Gallée Claude 41, 44, 111
 Lubaczewska Ewa 34

Lubomirska Anna 249
Lubomirska Krystyna 249
Lund Unni 141
Lutomski Zbigniew 254
Lux Danuta 34

Ł

Łapiński Tadeusz 132, 254
Łączyński Marek 164, 165, 169, 212, 213,
215, 143, 144, 147, 148, 185, 187
Łobodowski Józef 311
Łukaczyński Stefan 15
Łuszczkiewicz Władysław 159, 296

M

Maciąg Ludwig Antoni 184
Maciejewski Waclaw 330
Mackiewicz Stanisław 74
Madejski Jerzy 147
Maes Nicolaes 77, 111
Maeterlinck Maurice 233
Magnelli Alberto 70
Maillol Aristide 30, 51, 101
Makowski Tadeusz 73, 100, 252
Makowski Zbigniew 185, 186, 227
Malczewski Jacek 72, 80, 105, 215, 247,
251, 254, 263, 264, 278, 286, 309, 323
Malczewski Rafał 323
Malewicz Kazimierz 101, 130, 150, 164
Malraux André 243, 311, 312
Mandziara Michał 224
Manet Édouard 27, 43, 51, 142, 240, 319,
321
Mangielowa Irena 90
Mantegna Andrea 321
Manteuffel-Szoegel Edward Antoni 254
Manuzio Aldo (Manucjusz Aldus),
drukarz 225
Manzù Giacomo, pseudonim Manzoni
Giacomo 66
Marat Jean-Paul 205
Marchand André 69
Marconi Bohdan 161
Marcoussis, właśc. Markus Ludwik
Kazimierz 137
Mardersteig Giovanni 256
Maria I Stuart, królowa Szkotów 309

Marinetti Filippo Tommaso 65
Marini Marino 120, 137, 152
Markiewicz J. S., fotograf 263
Marks Karol 60, 89
Marlewska Irena 107, 121, 122, 330
Marquet Albert 11, 69, 124, 142
Marshall Malagola Francis Dunbar 138
Marteau Vincent 147
Martini Arturo 66
Marynowicz Władysław 107
Masefield John Edward 133, 119
Masson André 69, 152
Matejko Jan 10, 17, 21, 56, 73-78, 91, 93,
155-161, 210, 241, 244, 251, 253, 254, 262,
264, 265, 272, 278, 286, 289, 294-299, 309
Matisse Henri 11, 29, 38, 41, 47, 57, 59-
61, 63, 67, 68, 98, 101, 123, 124, 139, 152,
176, 241, 243, 266, 305
Mazur Alojzy 15
Mazurówna Irena 70
Mehoffer Józef 6, 105, 167, 207, 247, 252,
254, 281, 286
Meissonier Jean-Louis-Ernest 77, 129, 205
Melina Marian 132
Mellerowicz-Gella Teresa 179, 180, 184
Menessier Alfred 70
Mengs Anton Raphael 56
Mengs Arthur 211
Meninsky Bernard 44
Meštrović Ivan 207
Metsu Gabriël 77, 111
Meysztowicz Walerian 9, 10
Mianowski Łucjan 254
Michał Anioł, właśc. Michelangelo di
Lodovico Buonarroti Simoni 53, 56, 58,
67, 77, 220, 252, 265, 267, 296, 297, 300,
310, 312
Michałowska Maryla 15
Michałowski Piotr 59, 73, 104, 205, 250,
251, 254, 272, 291, 309
Michałowski Stanisław 88
Michejda Kornel 23
Mickiewicz Adam 47, 59, 73, 93, 161,
252, 271, 283, 318, 320
Mieczysławski-Friedman Witold
Edward 204
Millais John Everest 63,
Miller Karol vel Miller Zaklika 156
Millet Jean-François 43, 51, 81

- Milner Marion 12
 Miłosz Czesław 240, 315
 Minkiewicz A. 290
 Minorski Jan 90
 Mirecka Janina 329
 Miró Joan 69, 117, 118
 Miszewski Antoni 207
 Mleczek Piotr 17, 138, 167, 168, 281
 Młodnicki J. 70
 Młodzianowski Adam 254, 331
 Młodzianowski Kazimierz 208
 Mniszkówna Helena 176, 285
 Modigliani Amedeo 30, 65, 69, 101, 102, 184
 Moebius (Möbius) August Ferdinand 14
 Moholy-Nagy László 186
 Mokwa Marian 7
 Mondrian Piet, właśc. Mondriaan Pieter Cornelis 68, 70, 120, 129, 150, 164, 241, 245, 327
 Monet Claude 27, 29, 37, 43, 47, 48, 82, 116, 142, 321
 Monroe Marilyn 326
 Monti Silvio 234
 Moore Henry 82, 135, 136, 152, 164, 176, 229, 302, 310, 325
 Moore Tomas 105
 Morandi Giorgio 66
 Morawski Stefan 87
 Moreau Gustave 124
 Morisot Berthe 27, 43, 303
 Moskała Katarzyna 24
 Mostaert Jan 108, 109
 Moszyński Piotr 160
 Mrozińska Maria 308
 Mrozek Sławomir 211
 Mrożewski Stefan 254
 Mucha Witty 70
 Munch Edvard 141, 269, 323
 Munch Oscar Andreas 162
 Munings Alfred, właśc. Munings Alfred James, Sir 104, 105
 Munkácsy Mihály 158, 299
 Musiałowicz Henryk 184
 Muszyński L. Tadeusz 15
- N**
- Nałęcz Halina Maria, pseud. Halima 12, 114, 115, 133, 145, 190, 191, 196, 198, 218, 219, 228-230, 268, 281, 321
 Nałkowska Zofia 283
 Napoleon Bonaparte (Napoleon I) 48, 205, 206, 273
 Napper John 51
 Narkiewiczówna 70
 Narutowicz Gabriel 206
 Nash Paul 66
 Neumann-Hiszpańska Maria 132
 Nevelson Louise 183
 New Keith 324
 Newton Eric 12, 104-106, 118, 119, 192, 241
 Nicholson Ben, właśc. Nicholson Benjamin Lauder 46, 105, 164, 327
 Niemczyc Adam 183, 184
 Niesiołowski Tymon 184, 187, 188
 Nietzsche Fryderyk Wilhelm 228, 266, 296, 311
 Niewiadomski Eligiusz Józef 206
 Niewska Olga 207
 Noakowski Stanisław 73, 203, 239, 251, 252, 309
 Nolde Emil, właśc. Hansen Emil 323
 Norblin Jan Piotr, właśc. Norblin de La Gourdain Jean-Pierre 248, 250, 253, 309
 Norwid Cyprian Kamil 6, 10, 50, 73, 74, 93, 253, 271, 330
 Nowakowski Tadeusz 81, 138
 Nowakowski Zygmunt, właśc. Tempka Zygmunt 120
 Nowicki Romuald 8
 Nowosielski Jerzy 184
- O**
- O'Brien Nelly 63
 Oldenburg Claes 326
 Olechowski Jan 98
 Oleski Aleksander 70
 Oleśko-Ferworn Aleksander 64
 Orłowicz Tadeusz 271, 274, 304
 Orłowicz Wanda 271
 Orłowski Aleksander 73, 250, 309
 Ostade Adriaen, van 81
 Ostoja-Ostaszewski Adam 292
 Ostoja-Ostrowski Stanisław 254
 Ostrowska Katarzyna 249
 Ostrowski Jan 17, 24, 236, 237, 257, 263

Otręba Ryszard 254
Owidzki Roman 185, 186

P

Paar Henryk 15, 34, 36, 50
Pacewicz Kazimierz 14, 78, 79, 98, 289-291
Pacewicz Zofia, z Hołubów 290
Pakulski Józef 131, 132
Panek Jerzy 132, 254
Panas Marian 15
Pankiewicz Józef 73, 78, 80, 105, 110, 172, 210, 211, 252, 254, 278, 290
Paolozzi Eduardo 326, 327
Parczewski Alfred, rektor USB 209
Pascin Jules 69
Pasmore Victor, właśc. Pasmore Edwin John Victor 46, 119, 120, 136, 149, 164, 165, 186, 253
Paszkwicz Mieczysław, prof. 16, 247, 263, 264
Pawlikowska Lela 72
Pawlikowski Michał 19
Pawłow Iwan 242
Pawłowska A. 34
Peisner, rzeźbiarz 101
Perykles 148
Peszka Józef 250
Peterson Harold 141
Petrarca Francesco 119
Pękałski Leonard, prof. 170
Piaubert Jean 70
Picabia Francis, właśc. Picabia Francis-Marie Martinez 69
Picasso Pablo 17, 21, 29, 30, 35, 37, 38, 40, 47, 51, 59-61, 63, 66, 67, 82, 86, 101, 102, 119, 123, 124, 138-140, 142, 152, 158, 176, 178, 186, 197, 241, 242, 244, 246, 251, 258, 265-267, 301, 328
Piech Paul Peter 221, 222, 224
Piesowocki Leon 15, 17, 18, 34, 36, 50, 196, 219, 281
Pignon Édouard 69
Pilawski W. 137
Piloty Carl Theodor, von 75, 77, 156, 241, 251
Piłat Poncjusz 197
Piłsudska Aleksandra 290

Piłsudski Józef Klemens 205-210, 272, 273
Piotrowicz Edmund 132, 254
Piper John 164, 325
Pisis Filippo, de, właśc. Tibertelli Luigi 66
Pissarro Camille 27, 30, 43, 47, 51, 142, 321
Pitchforth Roland Vivian 167
Piwocki Ksawery 90
Piwowar Józef 15, 145, 196, 219, 255-257, 281, 300, 302, 303, 331
Piwowar Wacia 257, 302
Platon 284
Plersch Jan Bogumił 250
Płoński Michał 73, 253
Płutyńska Eleonora 254
Pniewska Barbara Elżbieta 185, 186
Podoski Bohdan 9, 10, 24
Podoski Wiktor 254
Poleszuk 79
Poliakoff Serge 70
Pollock Jackson 137
Pompadour, Markiza de, właśc. Jeanne Antoinette Poisson 50
Poniatowski Stanisław August, król Polski 220, 309
Possevino Antonio 76
Potocki de Montalk Geoffrey 223
Potworowski Tadeusz Piotr 31, 32, 44, 45, 51, 82, 83, 171-173, 191, 197, 211, 253, 304, 318
Pougny Jean, właśc. Pugini Giovanni 69
Poussin Nicolas 41, 42, 44, 50, 220
Praksyteles 310
Predis Ambrogio, de, właśc. Predis Giovanni Ambrogio, de 99
Prinsep Anthony 179
Prochaska Franciszek 222
Proctor Patrick 171
Prometeusz 23
Pronaszko Zbigniew 59, 207
Prus Bolesław, właśc. Aleksander Głowacki 285
Pruszkowski Tadeusz, prof. 190, 208
Pruszkowski Witold 93
Przesmycki Zenon Franciszek, ps. Miriam 330
Przybyszewski Stanisław Feliks 194, 195

Przyłuski Bronisław 97
Przytkowski Tadeusz Konrad, bibliofil
221
Puget Jacek 91, 97
Puszkina Aleksander Siergiejewicz 93,
205
Puy Jean 124

R

Raczyński Edward, hr. 11-14
Radziwiłłówna Barbara 294
Radzymińska Józefa 98
Rafael Santi 38, 41, 51, 53, 56, 67, 117,
135, 159, 220, 245, 267
Rago Wiesław 202
Ramzes II, faraon 134, 205, 260, 310, 311
Rapacki Józef 106
Read Herbert, właśc. Read Edward
Herbert, Sir 118-120
Récamier Juliette 205
Redon Odilon 142, 265
Reichardt Jasia 146, 192
Rejchan Stanisław 219
Rembowski Jan Nepomucen 208
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 21,
38, 39, 81, 106, 108-110, 137, 172, 220,
264, 309, 319, 321
Renoir Pierre-Auguste 27, 29, 37, 43, 47,
51, 98, 142
Reynolds Alan Munro 229
Reynolds Joshua 63, 220
Riepin Iłja 158
Riopelle Jean-Paul 152
Robel Jan 157
Rodakowski Henryk 73, 93, 250, 251,
254, 278
Rodin Auguste 51, 155, 158, 310
Roger Suzanne 70
Rojowski Kazimierz 165
Romel J. 70
Römer Alfred 307
Rosai Ottone 67
Rossetti Dante Gabriel 63, 119
Rothenstein Michael 180, 181
Rothko Mark 141
Rouault Georges 21, 37, 38, 47, 51, 59, 61,
67, 69, 101, 103, 123-126, 142, 176, 183,
241, 269, 270

Rousseau Henri, właśc. Rousseau Henri
Julien Félix, znany również jako Le
Douanier 68, 101, 102, 214, 311
Rousseau Théodore 43, 51
Rouve Pierre 303
Rozwadowska Cecylia 291
Rubens Peter Paul 67, 106, 110, 111, 156,
172, 220, 249, 306, 309
Rubinstein Artur 287
Rudziński Andrzej 132, 254
Ruisdael Jacob, van 73, 76, 77, 108, 110,
111
Russell Bertrand 179
Russolo Luigi 65
Ruszczyc Ferdynand 6, 10, 247, 252
Ruszkowski Zdzisław 6, 30, 31, 51, 145,
148, 167-169, 218, 219, 274, 275
Rydz-Śmigły Edward, marszałek 208,
272
Rzecki Stanisław 207

S

Sadowski Jan 314
Sakowski Juliusz 211
Samotyhowa Nela, właśc. Samotyhowa
Aniela, pseud. Konrada Radwan 86-88
Sandle Michael 169
Sargent John Singer 215
Sarnecki Antoni 278
Saunders Cecily 15, 22
Sawicka Magdalena 70, 145, 163, 219,
272, 281
Sawicki Zbigniew 163
Schneider Gerard 70
Scott Paul 143
Scott William 46, 83, 105, 136, 171, 191
Senlis Séraphine, de 69
Serafiński Antoni 160
Serafińska Stanisława 295
Seurat Georges 211
Severini Gino 65
Shakespeare William 106, 176, 220, 231
Shaw George Bernard 51
Sheybal Władysław Rudolf 196
Sichulski Kazimierz 208, 252, 272
Sickert Walter Richard 46, 105
Siemieradzki Henryk Hektor 158
Sienkiewicz Henryk 241, 252

Sienkiewicz Jan Wiktor 5, 24
Signac Paul 163
Sikorski Władysław, gen. 18, 103, 272
Singier Gustave 70
Sironi Mario 66
Sisley Alfred 43, 47, 142, 321
Sjølie Inger 141
Skarga Piotr 76, 160, 294
Skłodowska-Curie Maria Salomea 161
Skoczylas Władysław 73, 93, 131, 254
Sleńdziński Ludomir 207
Słonimski Antoni 35
Słowacki Juliusz 73, 205, 206, 271
Smith Mathew 37, 46, 51
Soffici Ardengo 66
Sokorski Włodzimierz 38, 61, 87, 89, 91, 92, 97
Sokrates 284
Sosnkowski Kazimierz 272
Soulages Pierre 152
Soutine Chaim 12, 69, 211
Spence Basil, Sir 323, 325
Spencer Stanley 66, 106, 168, 314
Spengler Oswald 240
Srzednicki Konrad 254
Stachiewicz Kazimierz 15
Stachiewicz Piotr 216, 287
Stachowicz Michał 250
Stachowicz Stefan 15, 219, 234, 281
Staël de Nicolas, de 120, 152
Staff Leopold 155
Stalin Józef, właśc. Dżugaszwili Iosif
Wissarionowicz 61, 89
Stanisławski Jan 73, 247, 252
Stańczyk Stanisław 116
Starowolski Szymon 210
Starzyński Juliusz Stanisław, prof. 60, 88
Starzyński Stefan 15, 17, 34
Staśko Paweł 122
Stattler Wojciech Korneli 296
Stażewski Henryk 149, 164, 165, 253
Stefan Batory 76, 160, 210, 249, 294
Stermiński Zenon 247
Stevelinck, porucznik 157, 298
Stirner Max 296
Stocki Jerzy, właśc. Stocki-Sosnowski
Jerzy Stanisław 281, 300, 301, 320, 321
Strawińska-Mazur Maria 214
Strawiński Igor 258

Stroński Stanisław, prof. 17, 83
Stryjeńska Zofia 252
Strzalecki Janusz 211
Strzałko Franciszek 17, 24, 247
Strzemiński Władysław 164, 253
Stwosz Wit 87, 90, 160, 248, 249, 299
Styka Adam 215
Styka Jan 72, 215
Styka Tadeusz 177, 215, 286
Styka, rodzina 215, 286
Suberlak Stefan 132, 133, 254
Suchodolski January 278
Suchowski 70, 71
Sugai Kumi 152
Sukiennicka Halina 9, 10, 15, 145, 181-183, 196, 219, 235-239, 276, 277, 281, 292, 293, 312-315
Sukiennicki Wiktor 8, 9, 182
Supruniuk Mirosław Adam 23, 24, 36
Surałło-Gajduczeni Bolesław 161
Sutherland Graham 51, 66, 82, 105, 112, 119, 324-326
Swianiewicz Stanisław, prof. 9, 10
Sykes Steven 325
Sylvester David 105, 120, 244
Szczepkowski Jan 207, 253
Szczygliński Henryk 252
Szejbal Wiesław 113
Szejbal Witold 113, 114, 219
Szeliga Alfred 15
Szermentowski Józef 73, 252
Szeybal Witold 251
Szpakowski Marian 165
Szujski Józef 75, 160
Szydłowski S. 107

Ś

Ślewiński Władysław Ludwig 278
Śliwińska Ewa 132, 254
Śliwińska Helena 196, 201, 202
Śliwiński Robert 93
Śliwiński Leon 149
Świdorski Bolesław 216

T

Tailleux Francis 69
Tajpowski Rafał 70

Tal-Coat Pierre, właśc. Tal-Coat Pierre
Louis Jacob 70
Tamayo Rufino 136, 139
Tamir Moshe 126
Tanguy Yves 69
Tàpies Antoni 178
Tarabuła Janusz 149
Taranczewski Waclaw 211, 253
Tarnowski Stanisław, prof. i rektor UJ
75, 216, 286, 287
Tatarkiewicz Władysław, prof. 314
Tchórzewski Jerzy 184
Teniers David 51
Terborch Gerard, lub Borch Gerard 73,
77, 108, 111
Terlecki Tadeusz 114, 216-218, 274
Terlecki Tymon 11, 24, 70, 83, 98, 138, 285
Terlecki-Sas Tadeusz 217
Tetmajer Włodzimierz 247, 299
Themerson Franciszka 82, 177-179
Tiepolo Giovanni Battista, Tiepolo
Giambattista 81
Tinguely Jean 227
Tintoretto Jacopo, właśc. Robusti Jacopo
48, 49, 67, 77, 81, 106, 172, 296
Tołokoński J. S. 112
Topolski Feliks 6, 70, 71, 82, 83, 184, 272,
274
Torrignano Pietro 36
Tosi Arturo 66
Toulouse-Lautrec Henri, de 37, 124, 142,
158
Toynbee Lawrence 167
Tozzi Mario 67
Triechnikow 150, 151, 215
Trowski Albin 64
Trzcńska-Kamińska Zofia 247
Turkiewicz Zygmunt 12, 21, 98, 144, 169-
171, 178, 189, 196, 199, 304, 305
Turnbull I. 192
Turner William 41, 43, 46, 51, 63, 81, 82,
105, 106, 220, 278
Tussaud Marie 55, 141, 296, 326, 329
Tutenchamon, pierwotnie Tutanchaton,
faraon XVIII dynastii 259-262
Tycjan, właśc. Tiziano Vecelli lub
Vecellio 49, 67, 106, 172, 205, 296, 321
Tyszkiewicz Samuel 221, 222, 226
Tyszyńska H. 70

U

Urbanowicz Bohdan 90
Urbanowicz Danuta 149, 150
Urbanowicz Witold 149
Urbański Alfred 9
Utermohlen William 229
Utrillo Maurice 41, 68, 69, 101, 128, 142,
168, 258

V

Valadon Suzanne, właśc. Valadon Marie
Clémentine 27, 69, 303
Vasari Giorgio 51, 58
Vaughan Keith 229
Velázquez Diego 48, 157
Velde Bram, ven 152
Velde van Geer 70, 152
Velde Willem, van de (młodszy) 73, 77,
108, 111
Venturi Lionello 311
Vermeer Jan, van Delft, właśc. Johannes
Vermeer 53, 108, 111, 129, 319
Verne Jules 242
Veronese Paolo 49, 81, 119, 172
Villon Jacques, pseudonim Duchamp
Gaston Émile 69
Vinci Leonardo, da 67, 83, 84, 98, 99, 102,
125, 154, 155, 177, 312
Vivancos 69
Vivin Louis 69
Vlamnick Maurice, de 41, 51, 63, 68, 69,
142
Vogel Zygmunt, zw. Ptaszkciem 250
Vollard Ambroise 125, 126, 266
Vuillard Édouard 51, 68, 142

W

Walch Charles 69
Waldron Jack 162
Walicka Lena 164
Waliszewski Zygmunt 73, 172, 211, 243,
252, 265, 309
Walker Ethel 106
Wall 250
Wallis N. 147

Wańkowicz Kazimiera (z d. Römer) 307, 308
 Wańkowicz Melchior 60, 196, 203
 Ward Ruth 138
 Warhol Andy 326, 327
 Waroquier Henri, de 69
 Watteau Jean-Antione 42, 44, 53
 Wawro Richard John 231-233, 257, 258, 259
 Wawrzkiwiczowa Helena 15, 145, 219, 281
 Wawrzyniec Wspaniały 296
 Wąs Tadeusz 64, 122, 123, 145, 219
 Wąsowicz Waclaw 254
 Weisman Mieczysław 132, 133
 Weiss Wojciech 59, 60, 80, 105, 247
 Wejman Mieczysław 254
 Wellesley Arthur, książę Wellington 51
 Wereszczyńska Urszula 88
 Werner Aleksander 15, 17, 34, 36, 50, 97, 98, 116, 143, 144, 148, 196, 219, 272, 281, 300, 301
 Wernik Romuald 277-279
 Whishaw Anthony 141
 Whistler James McNeill 37
 Whittet G. S. 192
 Wielhorski Władysław 9, 10
 Wieliczko Diana 275
 Wieliczko Jan 34, 133, 138, 148, 218, 275
 Wieliczko Kazimierz 275
 Wieliczko Maksymilian 275
 Wieniewski Ignacy 148, 216, 217
 Wierusz-Kowalski Alfred Jan Maksymilian 277-279
 Wierzbęta Mateusz 226
 Wierzyński Kazimierz 203, 204
 Wietor Hieronim 253
 Wiktor Emanuel II, król Włoch 288
 Wilczek Waclaw 337
 Wilde Oscar 314
 Williams Aubrey 162
 Williams S. 199
 Willis G. 147
 Wilson Frank Avray 141
 Winczakiewicz Jan 98
 Winiarski Bolesław 98
 Winkler Konrad 60
 Winlarz D. 70
 Wiśniowski Aleksander 88
 Witkiewicz Stanisław 72, 76, 78, 118, 155, 161, 210, 251, 289, 295, 297, 298
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 252
 Witkowski Kamil 163
 Witorzeniec Stanisława 196
 Wittig Edward 207
 Witz Ignacy 87
 Władysław IV Waza, król Polski 249
 Wnuk Marian 91, 97, 329
 Wodzinowski Wincenty 278
 Wojniakowski Kazimierz 250
 Wojtasińska D. 188
 Wojtkiewicz Witold 252
 Wojtowicz Stanisław 165, 254
 Wolff Jerzy 138
 Wood Christopher 46, 105
 Woroszyłow Klimient Jefimowicz 61
 Wójcik Jerzy 23
 Wreszczagin 205
 Wroński Jerzy 149
 Wyczółkowski Leon 105, 208, 247, 251, 254, 278
 Wyndham Lewis Percy 66
 Wynne-Jones Nancy 146
 Wysłouch B. 189
 Wysłouch Franciszek Marian 291
 Wysocka Z. 34
 Wyspiański Stanisław 6, 73, 80, 93, 194, 195, 247, 251, 252, 254, 264, 286, 291, 309
 Wyszyński Stefan, kardynał 214

Z

Zahorska Stefania 11, 12, 15, 17, 24, 45, 121, 138-140, 236, 276, 311, 313, 330
 Zając Ryszard 189, 190
 Zak Eugeniusz 80
 Zakrzewski Ryszard 221, 222
 Zakrzewski Włodzimierz 88, 90
 Zamorski Kordian Józef 208
 Zamoyski August 76, 207, 253, 294
 Zawisza Czarny 294
 Ząbkowska-Wodnicka Celina 165
 Ząbkowski Józef 165
 Zelman 70
 Ziarnko Jan 253
 Zieliński Tadeusz 34, 145, 196, 219, 273, 274, 300, 301

Zimmermann J. A. 107
Ziółkowski Janusz 22
Znicz-Muszyński Tadeusz 17, 34, 50,
137, 143, 144, 196, 219, 281
Zola Émile 44, 47
Zybkiewicz Mikołaj 296
Zygmunt II August, król Polski 249, 294
Zygmunt I Stary, król Polski 76, 77, 159,
160

Ż

Żdanow Andriej Aleksandrowicz 60
Żemojtel Janina 165
Žižka Jan 75
Żuławski Jerzy 316
Żuławski Juliusz 316
Żuławski Marek 6, 12, 21, 70, 71, 82,
112, 141, 148, 149, 164, 171, 177, 178, 183,
192, 193, 227, 229, 274, 275, 316-318
Żuławski Wawrzyniec 316, 318
Żurek K. 64
Żyw Aleksander 6

SPIS TREŚCI

MARIANA BOHUSZA-SZYSZKO MÓWIENIE I PISANIE O SZTUCE.....	5
LITERATURA.....	25
NOTA EDYTORSKA.....	27
SKRÓTY.....	29
OLGA BOZNAŃSKA.....	31
MALARSTWO PARYŻA – DZISIAJ.....	32
WYSTAWA ZDZIŚŁAWA RUSZKOWSKIEGO.....	35
WYSTAWA TADEUSZA POTWOROWSKIEGO.....	36
OBRAZY I RYSUNKI J. LASKOWSKIEJ-IDZIKOWSKIEJ.....	37
MŁODZI MALARZE POLSCY W KINGLEY GALLERY.....	38
POLSKA RELIGIJNA SZTUKA LUDOWA.....	40
PRZEGLĄD PLASTYCZNY.....	41
SZTUKA WSPÓŁCZESNA A KONFLIKT EPOKI.....	43
PEJZAŻ W SZTUCE FRANCUSKIEJ.....	47
TROCHĘ ŻÓŁCI.....	51
PAWEŁ CÉZANNE.....	53
PRZEGLĄD PLASTYCZNY.....	58
KRYTERIA W SZTUCE.....	59
JAK OCENIAĆ DZIEŁA SZTUKI.....	63
KILKA OGÓLNIKÓW O TREŚCI I FORMIE W SZTUCE.....	66
WYSTAWY MALARSKIE W MIEŚCIE KOMINÓW FABRYCZNYCH – WRAŻENIA Z MANCHESTERU.....	68
WŁOSKA WYSTAWA W TATE GALLERY.....	71
WYSTAWA HOLENDRÓW.....	73
SZKOŁA PARYSKA W ROYAL ACADEMY.....	78
SZTUKI PLASTYCZNE: DOBRYMI CHĘCIAMI.....	81
ŁEPKI PO ŁEPKACH – W ODPOWIEDZI NA ARTYKUŁ JANA BIELATOWICZA.....	84

MATEJKO	86
MALARZ POLESIA.....	90
MARIAN FACZYŃSKI.....	92
PLASTYKA – NOWE WYSTAWY	93
WYSTAWY W LONDYNIE.....	95
LEONARDO DA VINCI JAKO MALARZ.....	96
JANKIEL ADLER.....	97
SZTUKI PLASTYCZNE W POLSCE LUDOWEJ.....	100
PLASTYKA	113
PLASTYKA: WYSTAWA LEONARDA.....	114
WYSTAWA TADEUSZA ILNICKIEGO.....	115
WYSTAWA ARCYDZIEŁ XX WIEKU.....	116
MALARSTWO RELIGIJNE ADAMA KOSSOWSKIEGO.....	119
O AKADEMII, KRYTYKACH I O NAS.....	120
WYSTAWA STEFANA KNAPPA	124
O WITOLDZIE SZEJBALU I INNYCH.....	126
DOBRE TRADYCJE	127
BOROWIK I PURCHAWKI W LESIE PLASTYKI LONDYŃSKIEJ	129
ZALEW MANIERYZMU	130
RYSUNKI IRENY MARLEWSKIEJ	135
SADZORYTY TADEUSZA WĄSA.....	136
GEORGES ROUAULT.....	138
WYSTAWA MOSZE TAMIRA	141
NA MARGINESIE SZTUKI VAN HAARDTA.....	141
GRAFIKA POLSKA	147
REALIZM SOCJALISTYCZNY	149
RYSZARD DEMEL W CENTAUR GALLERY.....	152
ODRĘBNOŚĆ POJĘCIA SZTUKI.....	153
WYSTAWY W LONDYNIE.....	156
W GALERIACH LONDYŃSKICH.....	157
ZAHORSKA – KRYTYK SZTUKI.....	158
WYSTAWY LONDYŃSKIE.....	160
WYSTAWY LONDYŃSKIE.....	162
DOROCZNA WYSTAWA ZRZESZENIA PLASTYKÓW POLSKICH W WIELKIEJ BRYTANII W GALERII GRABOWSKIEGO W LONDYNIE (8 XI–31 XII 1961).....	164
W GALERIACH LONDYŃSKICH.....	167

PLASTYCY POLSCY NA WYSTAWACH.....	168
U GRABOWSKIEGO I GDZIE INDEJ.....	171
ECOLE DE PARIS.....	173
FOTOGRAFIKA STEFANA ARVAYA.....	175
LEONARDO – MALARZ, RYSOWNIK.....	176
MATEJKO DZIŚ.....	178
WYSTAWA TADEUSZA BEUTLICHA.....	186
STACJE KRZYŻOWE SAWICKIEJ.....	187
DWA FORMIZMY.....	188
ŚP. KRYSZYNA EIBÖL.....	190
WYSTAWY RUSZKOWSKIEGO I MLECZKI.....	192
MALARSTWO ZYGMUNTA TURKIEWICZA.....	194
MALARSTWO DOREEN HEATON-POTWOROWSKIEJ.....	197
FOTOGRAFIKA W OCZACH MALARZA.....	199
JESZCZE O FOTOGRAFIKACH I MALARZACH.....	201
W GALERIACH POLSKICH.....	204
LITOGRAFIE TERESY MELLEROWICZ.....	206
BEUTLICH I ROTHENSTEIN U GRABOWSKIEGO.....	207
MALARSTWO HALINY SUKIENNICKIEJ.....	208
NOWA GALERIA POLSKA W LONDYNIE.....	210
SZTUKA MUSI BYĆ I NOWA I AUTENTYCZNA.....	212
WYSTAWY, KTÓRE NALEŻY ZWIEDZIĆ.....	215
MALARSTWO KŁOSIA I ZAJĄCA.....	217
WYSTAWA MALARSTWA I RZEŹBY KOBIET.....	218
MAREK ŻUŁAWSKI.....	220
MALARSTWO MARIANA KOŚCIAŁKOWSKIEGO.....	222
ABY COŚ STWORZYĆ, TRZEBA CZYMŚ BYĆ – MALARSTWO TADEUSZA ILNICKIEGO 226	
MALARSTWO STANISŁAWA FRENKLA.....	228
MALARSTWO HELENY ŚLIWIŃSKIEJ.....	230
RYSUNKI JERZEGO FACZYŃSKIEGO.....	232
NIEROZERWALNA CAŁOŚĆ.....	233
JÓZEF PIŁSUDSKI W MALARSTWIE, RZEŹBIE I GRAFICE.....	235
WYSTAWA OBRAZÓW JÓZEFA CZAPSKIEGO.....	241
GRAFOMANIA.....	244
O PRACACH TADEUSZA TERLECKIEGO.....	248

ZBIORY SZTUKI POLSKIEJ W LONDYNIE	250
WYSTAWA CZTERECH DRUKARZY ARTYSTÓW	254
DZIESIĘCIOLECIE GALERII GRABOWSKIEGO – POTRÓJNE WYDARZENIE.....	260
MALARSTWO HALIMY NAŁĘCZ	262
FENOMEN.....	264
WIZJA, KTÓRA PRZETRWA	267
MALARSTWO HALINY SUKIENNICKIEJ.....	269
SZTUKA JANINY BARANOWSKIEJ	271
TEKA WILEŃSKA HALINY SUKIENNICKIEJ	273
ZACHWIANY PORZĄDEK.....	275
1000 LAT SZTUKI W POLSCE.....	282
TWÓRCZOŚĆ JÓZEFA PIWOWARA	292
RYŚ WAWRO	295
REWELACJE GROBU TUTENCHAMONA	297
JACEK MALCZEWSKI W LONDYNIE	301
PABLO PICASSO.....	304
MALARSTWO BARANOWSKIEJ.....	307
O SZTUCE STANISŁAWA FRENKLA.....	308
PROBLEMY POLSKIEJ PLASTYKI NA EMIGRACJI.....	311
WIELICZKO I JEGO CENTAUR GALLERY	315
NOWE OBRAZY SUKIENNICKIEJ	316
ROMUALD WERNIK I JEGO DOBRA ROBOTA.....	318
WYSTAWA JANINY BARANOWSKIEJ	319
WYSTAWA WŁADYSŁAWA FUSKA - FOROSIEWICZA	322
O KRYTYCE I	325
O KRYTYCE II.....	329
AKWARELE PACEWICZA.....	331
MALARSTWO HALINY SUKIENNICKIEJ.....	334
MALARZ RZECZYPOSPOLITEJ OBOJGA NARODÓW	336
WYSTAWA PIĘCIU RZEŹBIARZY	343
SZTUKA JÓZEFA PIWOWARA	345
TRZY MALARKI.....	347
DWAJ LAUREACI „KULTURY”	348
SZTUKA KAZIMIERY WAŃKOWICZOWEJ	351
RYUNKI MISTRZÓW EUROPEJSKICH ZE ZBIORÓW POLSKICH.....	352

DZIWNOSC SZTUKI	354
TWORCZOSC HALINY SUKIENNICKIEJ.....	357
MALARSTWO IRENY JAKUBOWSKIEJ	360
TWORCZOSC MARKA ZULAWSKIEGO.....	362
MALARSTWO WLADYSLAWA FUSKA-FOROSIEWICZA.....	365
POETA Z ZELAZA.....	366
KIERUNKI W MALARSTWIE.....	368
KATEDRA W COVENTRY – SYMBOL ZMARTWYCHWSTANIA.....	370
MECHANOMANIA.....	373
TEKA IRENY MARLEWSKIEJ.....	378
WYSTAWA A. MŁODZIANOWSKIEGO W POSK-U.....	379
JÓZEF PIWOWAR.....	379

