

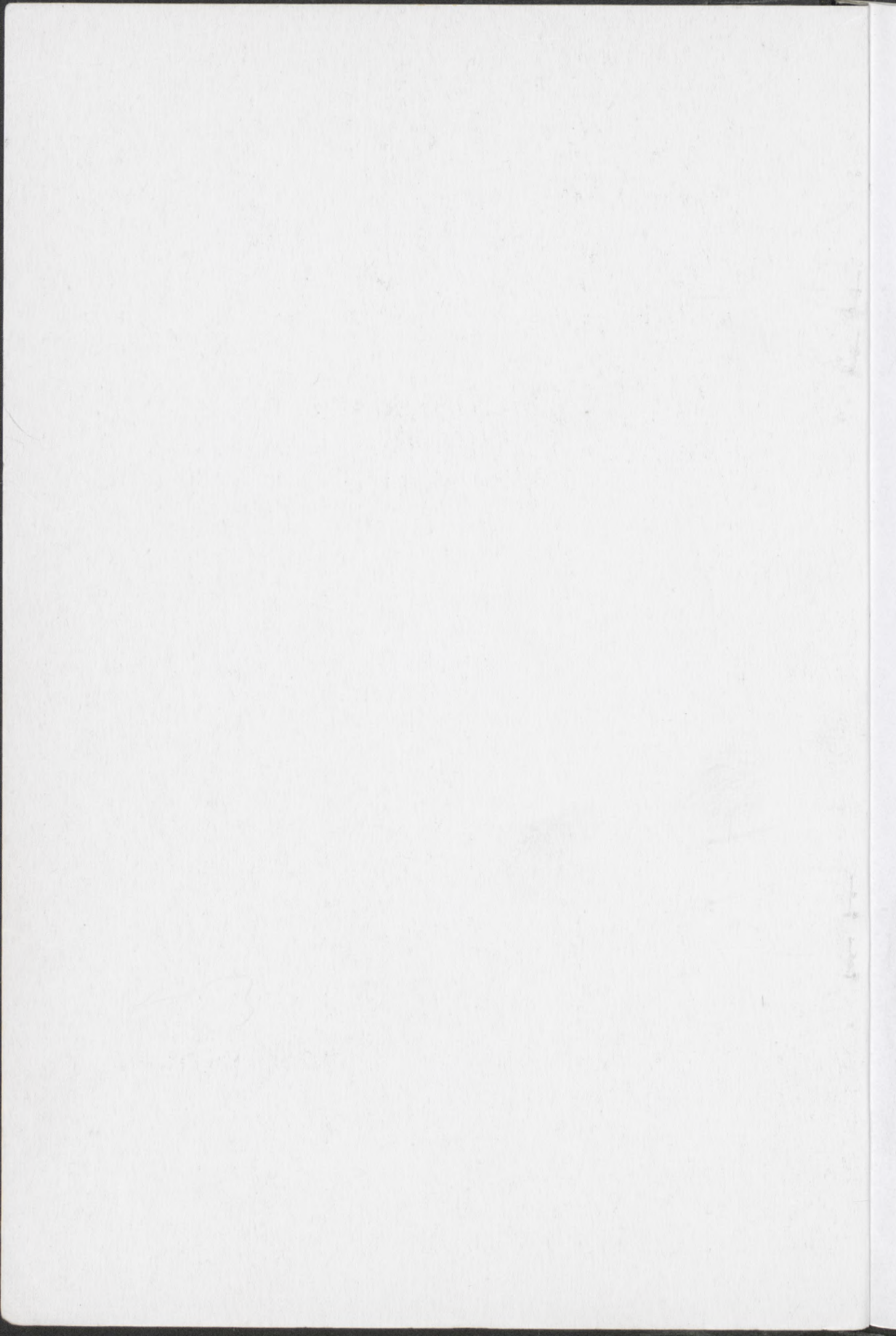
Małgorzata Geron

T Y M O N



I
E
S
I
O
Ł
O
W
S
K
I

Wydawnictwo
Neriton

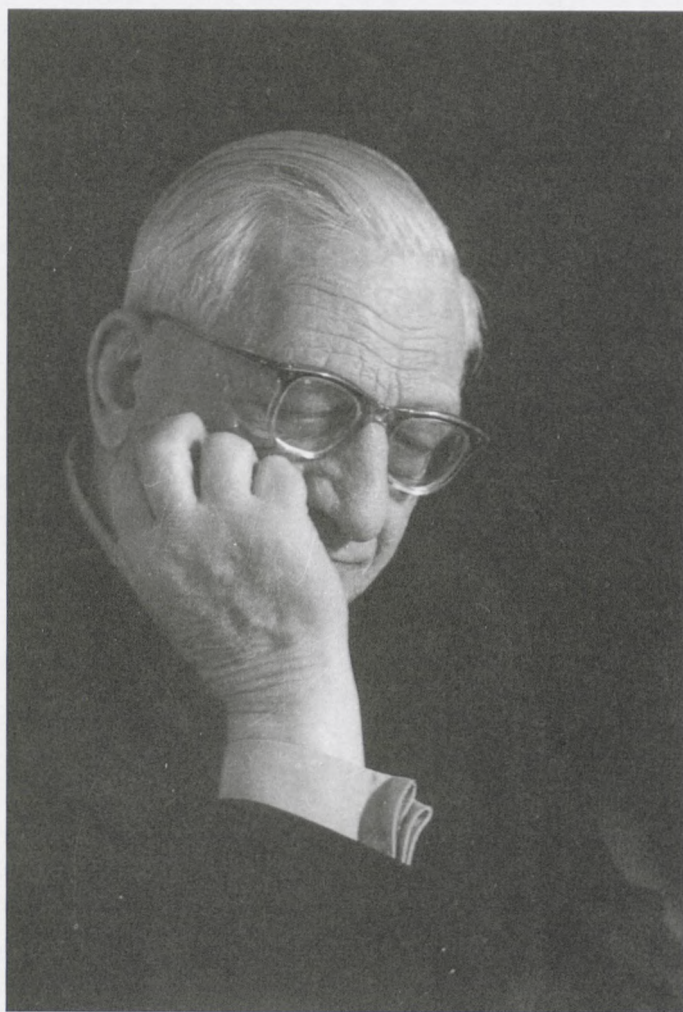


Tymon Niesiołowski
(1882–1965)
Życie i twórczość

Moim Rodzicom

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2004



Tymon Niesiowski

M. Geron
m. Geron

Małgorzata Geron

Tymon Niesiołowski (1882–1965)

Życie i twórczość

Z prac Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej
Wydziału Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
w Toruniu



Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2004

Redakcja i korekta
Małgorzata Świerzyńska

Projekt okładki
Wiesław Gierszewski

Opracowanie graficzne
Elżbieta Malik

Indeks zestawila
Aleksandra Fuksiewicz

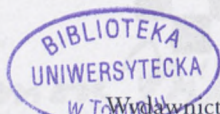
Na okładce
Półakt, [1931], olej, płótno, wł. prywatna, repr. *Stowarzyszenie Artystów Polskich*
RYTM. Kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie 2001

Frontysepis
Fotografia Tymona Niesiołowskiego ze zbiorów
Muzeum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

© Copyright by Wydawnictwo Neriton
© Copyright by Małgorzata Geron

Publikacja dofinansowana przez
Komitet Badań Naukowych
i
Urząd Miasta Torunia

ISBN 83-88973-69-X



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I – Warszawa 2004
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 831-02-61 w. 26

www.neriton.apnet.pl, neriton@ihpan.edu.pl

Objętość 18 arkuszy wydawniczych

Nakład 500 egzemplarzy

879983

E. 3959/04

Wstęp

Zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju
w oderwaniu od codziennej rzeczywistości [...] ¹.

Powyższe zdanie, wypowiedziane przez Tymona Niesiołowskiego w 1919 roku, to credo jego blisko sześćdziesięcioletniej twórczości artystycznej. Jej wyznacznikami nie były awangardowe poszukiwania, wytyczające nowe trendy w sztuce, ale raczej czerpanie z już wcześniej określonych kanonów. Nie ulegał modzie na nowoczesność, pozostawał artystą środka, zwracając się ku tradycji malarstwa europejskiego. Fascynując się różnymi twórcami czy też prądami nie kopiował bezkrytycznie, ale przyswajał sobie jedynie niektóre ich elementy, tworzył swój własny styl.

Mimo że malarstwo Niesiołowskiego nie szokowało i nie było przedmiotem kontrowersji, szybko wzbudziło zainteresowanie krytyki. Pierwsze recenzje dotyczące jego twórczości pojawiły się przy okazji wystawy Grupy Pięciu w Wiedniu (1908). Kolejne wzmianki o pracach artysty przynosiły recenzje wystaw Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” i Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Związki Niesiołowskiego z formistami, a nieco później z Rytmem i Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków oraz „Awangardą” i „Nową Generacją” sprawiły, że jego nazwisko było wymieniane w niemal wszystkich recenzjach omawiających ich prezentacje. Malarstwo Niesiołowskiego zwracało również uwagę na ekspozycjach, organizowanych przez Instytut Propagandy Sztuki oraz Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, co znalazło swoje odzwierciedlenie w licznych omówieniach tych najpełniejszych prezentacji polskiej sztuki lat trzydziestych. Nieco szerszą charakterystykę twórczości Niesiołowskiego z okresu międzywojennego

¹ St. I. Witkiewicz, *Tymon Niesiołowski, August Zamojski*. Katalog wystawy, [Warszawa] 1919.

zawierały jedynie książka autorstwa Konrada Winklera *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce* (1921)² oraz recenzje jego wystaw indywidualnych, które miały miejsce w roku 1919, 1921, a także na przełomie lat 1923/1924 oraz w 1925, 1935 i 1938 roku.

Obszerniejsze omówienia twórczości Niesiołowskiego pojawiły się dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w formie artykułów wstępnych autorstwa Mariana Turwida³, Mieczysława Wallisa⁴ i Ksawerego Piwockiego⁵, zawartych w katalogach wystaw indywidualnych.

Głębszą próbę charakterystyki wybranych problemów, związanych z malarstwem i grafiką Niesiołowskiego, przyniosły materiały z sesji naukowej „Tymon Niesiołowski a sztuka jego czasów”, która odbyła się w obecnym Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy w 1967 roku⁶. Jej obrady zostały poprzedzone otwarciem wystawy prac artysty, w której główny nacisk położono na malarstwo, grafikę i rysunki powstałe po wojnie. Prezentacji tej towarzyszył katalog ze wstępem Zbigniewa Czarskiego oraz teka z reprodukcjami niektórych prac⁷. Podobna pod względem wielkości wystawa została zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie w studium urodzin artysty, w 1982 roku. Tak jak to podkreślali organizatorzy, głównym zadaniem ekspozycji miała być jak najpełniejsza prezentacja jego dorobku. Mimo że w stosunku ilościowym przeważały prace powojenne, to wcześniejszy okres twórczości dokumentował katalog, ze wstępem Joanny Pollakównej, zawierający spis zaginionych obrazów wraz z ich ilustracjami, które udało się odnaleźć w przedwojennej prasie⁸. Trzon tej ekspozycji, poza

² K. Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.

³ *Wystawa Jubileuszowa Tymona Niesiołowskiego w 50-lecie twórczości artysty*. Katalog wystawy ZPAP Okręg Bydgoski, CBWA Bydgoszcz, wstęp M. Turwid, Bydgoszcz 1955.

⁴ *Tymon Niesiołowski. Malarstwo, grafika*. Katalog wystawy ZPAP CBWA Zachęta, wstęp M. Wallis, Warszawa 1957.

⁵ *Tymon Niesiołowski. Wystawa malarstwa*. Katalog wystawy ZPAP CBWA Warszawa, wstęp K. Piwocki, Warszawa 1960.

⁶ *Materiały z sesji naukowej „Tymon Niesiołowski a sztuka jego czasów”*, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy 1967, „Bydgoski Rocznik Muzealny”, 1969, t. 1; omówienie referatów wygłoszonych na sesji oraz towarzyszącą im dyskusję przedstawia K. Starczak, *Tymon Niesiołowski a sztuka jego czasów*, „Bydgostiana” 1970, nr 4, 1967–1968, s. 24–30.

⁷ *Tymon Niesiołowski 1882–1965. Malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba*. Katalog wystawy Muzeum Ziemi Bydgoskiej im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, wstęp Z. Czarski, oprac. A. Bartoszyńska-Potemska, H. Piprekowa, K. Jerzmanowska, T. Mielniczuk, Bydgoszcz 1966; *Tymon Niesiołowski. Malarstwo. Dwadzieścia reprodukcji wielobarwnych*, Muzeum Ziemi Bydgoskiej im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. Z. Czarski, Bydgoszcz 1966.

⁸ *Tymon Niesiołowski 1882–1965*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp J. Pollakównej, oprac. A. Tyczyńska, Warszawa 1982.

pracami wypożyczonymi z muzeów oraz kolekcji prywatnych, stanowiły obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, które w większości były darem artysty dla tej placówki, przekazany w 1961 roku⁹. Kilkanaście lat później częściowy pokaz tego zbioru odbył się w 1995 roku w Muzeum Okręgowym w Legnicy¹⁰.

Mimo silnych związków Niesiołowskiego z Toruniem, jego twórczość w tym mieście była eksponowana jedynie fragmentarycznie. Poza prezentacją z 1926 roku w Dworze Artusa, w 1967 roku odbyła się wystawa pięćdziesięciu obrazów olejnych, nosząca tytuł „Tymon Niesiołowski »Okres toruński«”. Autorem katalogu do tej ekspozycji oraz wstępu był Tadeusz Zakrzewski¹¹. Niejako jej częściowe dopełnienie stanowił zorganizowany dziewięć lat później pokaz, ograniczony jedynie do rysunków, akwarel oraz grafik, pochodzących głównie ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu¹².

Dwa lata po śmierci artysty poświęcono mu niewielki zeszyt z serii „Współczesne malarstwo polskie”, zawierający krótki tekst Janusza Boguckiego, ilustrowany kilkoma reprodukcjami¹³.

Twórczość artysty stała się również przedmiotem prac magisterskich autorstwa Józefa Robakowskiego¹⁴, Krzysztofa Harbaszewskiego¹⁵ i Stanisława Kierzkowskiego¹⁶.

Nazwisko Niesiołowskiego, z racji jego powiązań z ugrupowaniami artystycznymi, przewijało się przy okazji ich monograficznych opracowań. Wczesną twórczość Niesiołowskiego przedstawił Wiesław Juszcak w rozdziale dotyczącym Grupy Pięciu, omawianej w kontekście analizy prac Witolda

⁹ B. Brus-Malinowska, *Zbiory Sztuki Współczesnej*, [w:] *Przyjaciele Muzeum. Wystawa zorganizowana z okazji Międzynarodowego Dnia Muzeów ICOM-UNESCO*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp i red. naukowa D. Folga-Januszewska, Warszawa 2003, s. 75.

¹⁰ *Tymon Niesiołowski. Malarstwo*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Okręgowe w Legnicy, wstęp E. Zawistowska, Legnica 1995.

¹¹ *Tymon Niesiołowski „Okres toruński”. Malarstwo*. Katalog wystawy BWA Toruń, wstęp T. Zakrzewski, Toruń [1967].

¹² *Tymon Niesiołowski*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, oprac. D. Łuniewicz-Koper, Toruń 1976.

¹³ J. Bogucki, *Tymon Niesiołowski*, Warszawa 1967.

¹⁴ J. Robakowski, *Tymon Niesiołowski. Życie i twórczość*, Toruń 1967, mps Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

¹⁵ K. Harbaszewski, *Wczesna twórczość Tymona Niesiołowskiego*, Lublin 1984, mps Archiwum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; publ. *Wczesna twórczość Tymona Niesiołowskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1985, t. XXXIII, z. 4, s. 91–107.

¹⁶ S. Kierzkowski, *Ikonografia malarstwa Tymona Niesiołowskiego*, Toruń 1985, mps Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Wojtkiewiczza, powstałych w okresie jego związku z grupą¹⁷. Również Joanna Pollakówna, przedstawiając historię formistów, wielokrotnie wspominała Niesiołowskiego przy okazji poszczególnych wystaw grupy, a także charakteryzując różnorodne postawy artystyczne jej członków¹⁸. Uzupełnieniem tej publikacji był katalog wystawy *Formiści* pod redakcją Ireny Jakimowicz, zawierający szczegółową bibliografię oraz kalendarium uwzględniające twórczość Niesiołowskiego¹⁹. Ponadto, sporo miejsca poświęcono mu w dwóch opracowaniach omawiających działalność Rytmu, autorstwa Henryka Andersa²⁰ oraz w katalogu wystawy monograficznej grupy, powstałego pod redakcją Katarzyny Nowakowskiej-Sito²¹. Próbę określenia pozycji artysty w Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków i szkole wileńskiej podjęli Jerzy Malinowski w artykule wstępnym do katalogu wystawy *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945*²² oraz Józef Poklewski w pracy *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*²³. Z kolei poruszony przez obu autorów problem dydaktyki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie oraz na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, z którymi związany był Niesiołowski, został szerzej przedstawiony w katalogu *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*²⁴.

Czynny udział artysty w powojennym życiu artystycznym spowodował, że był on wielokrotnie wspomniany w recenzjach poświęconych nie tylko plastyce toruńskiej, w tym głównie Grupie Toruńskiej, ale także przy okazji różnorodnych ekspozycji ogólnopolskich oraz prezentacjach plastyki polskiej za granicą.

Poza tymi wzmiankami i omówieniami ważną rolę w odtwarzaniu biografii artysty odgrywają spisane przez niego wspomnienia, których część opublikowano w 1963 roku²⁵. Ich doskonałe uzupełnienie stanowi odpowiedź na

¹⁷ W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.

¹⁸ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

¹⁹ *Formiści*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, pod red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989.

²⁰ H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

²¹ E. Zawistowska, *Tymon Niesiołowski*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2001, s. 184–191.

²² J. Malinowski, *Kultura artystyczna Wilna*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945*. Katalog wystawy BWA Olsztyn, oprac. K. Brakoniecki, Olsztyn 1989.

²³ J. Poklewski, *Życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.

²⁴ *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, Toruń 1996.

²⁵ T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963.

ankietę rozpisaną w 1929 roku przez redakcję „Sztuk Pięknych”²⁶ oraz kilka artykułów pióra Niesiołowskiego, poświęconych między innymi formistom²⁷, Stanisławowi Wyspiańskiemu²⁸, Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi – Witkacemu²⁹, Henrykowi Kunie³⁰ oraz Piotrowi Michałowskiemu³¹, pozwalających na bliższe poznanie jego poglądów estetycznych. Dopelnieniem tych osobistych refleksji są liczne listy artysty pisane do Władysława Orkana czy też Romany Gintyllówny, umożliwiające ustalenie nieznanych dotąd faktów z jego życia³².

Interesującym źródłem uzupełniającym sylwetkę Niesiołowskiego, są poświęcone mu filmy w reżyserii Marii Kwiatkowskiej i Józefa Robakowskiego, przywołujące jego postać w kawiarni, na spacerze oraz w pracowni, gdzie tworzył swój własny, niepowtarzalny, artystyczny świat³³.

Przemianom, którym ulegała twórczość Tymona Niesiołowskiego poświęcona jest niniejsza praca. Składa się ona z czterech rozdziałów, ukazujących w porządku chronologicznym poszczególne etapy życia i działalności artysty. W pierwszym rozdziale omówiono dzieciństwo i młodość, które Niesiołowski spędził we Lwowie oraz okres studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W dalszej części znajduje się analiza najwcześniejszych prac malarza, ujawniających fascynację twórczością Puvis de Chavannes’a, Gauguina, Muncha i Wyspiańskiego, którzy wywarli wpływ na kształtowanie się jego dalszej drogi twórczej. Poszczególne podrozdziały ukazują związek Niesiołowskiego z Grupą Pięciu, Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka”,

²⁶ Idem, *Dwudziestolecie Polski a sztuki plastyczne* [Odpowiedź na ankietę], „Sztuki Piękne” 1929, nr 11–12, s. 437–438.

²⁷ Idem, *Formiści*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 24–25.

²⁸ Idem, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, „Sztuki Piękne” 1932, nr 11, s. 293–294; idem, *Malarstwo Wyspiańskiego*, „Comoedia” 1938, nr 1, s. 9–11.

²⁹ Idem, *Kilka słów o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, „Głos Plastyków” 1947, s. 37–38.

³⁰ Idem, *Henryk Kuna*, „Arkona” 1946, nr 4, s. 10–11.

³¹ Idem, *Piotr Michałowski*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 115–116; idem, *O Piotrze Michałowski*, „Arkona” 1948, nr 1–3, s. 7–8.

³² Listy Tymona Niesiołowskiego do Władysława Orkana z lat 1909–1922, Biblioteka Jagiellońska, Odział Rękopisów, BJ 8623 II, k. 12–43; Listy Tymona Niesiołowskiego do Romany Gintyllówny z lat 1945–1952 i 1955–1963, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, Archiwum Romany Gintyllówny, nr inw. 1536–IX.

³³ *Różne barwy Torunia*, reż. M. Kwiatkowska, prod. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie 1961, WFDiF Zakład Archiwum; *Wspomnienie o Tymonie Niesiołowski*, [b.a.], 1964, WFDiF Zakład Archiwum Kr.26 A/65; *Tymon*, reż. J. Robakowski, 1964, STKF „Pęta”; *Portret Tymona Niesiołowskiego*, reż. J. Robakowski, 1969; *Świat Tymona. O życiu i sztuce Tymona Niesiołowskiego*, reż. M. Kwiatkowska, zdjęcia K. Pakulski, prod. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie 1984, WFDiF Zakład Archiwum F.3692.

Towarzystwem „Sztuka Podhalańska” oraz „Kilimem”. W następnym rozdziale pracy omówiono związek Niesiołowskiego z formistami. Poza charakterystyką prac z tego okresu przedstawiono udział artysty w wystawach grupy oraz przeanalizowano jego poglądy teoretyczne na temat sztuki. Dojrzałej twórczości, przypadającej na lata dwudzieste i trzydzieste, poświęcono trzeci rozdział, omawiający malarstwo i rzeźbę, powstałą w tym czasie. Zagadnienia te poprzedza charakterystyka postawy Niesiołowskiego na tle Rytmu oraz wileńskiego środowiska artystycznego, ze szczególnym uwzględnieniem jego związku z Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego oraz Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków. Ostatni rozdział, prócz przedstawienia działalności w Toruniu, zawiera analizę formalną i stylistyczną dorobku twórczego, powstałego na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat życia artysty.

Kończąc ogólne omówienie zakresu publikacji, pragnę w tym miejscu złożyć gorące podziękowania Panu prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu za nadanie kierunku moim badaniom, cenne uwagi oraz opiekę jaką otaczał moją pracę w trakcie jej powstawania. Czuję się także w miłym obowiązku złożenia podziękowań Panu prof. dr. hab. Józefowi Poklewskiemu i Panu prof. dr. hab. Lechosławowi Lameńskiemu za wskazówki mające wpływ na kształt pracy. Równocześnie serdecznie dziękuję Pani Dorocie Niesiołowskiej oraz Panu Krzysztofowi Niesiołowskiemu za ogromną pomoc oraz życzliwe zainteresowanie się moimi badaniami nad twórczością ich ojca. Wyrazy podziękowania winna jestem również Panu prof. Ryszardowi Krzywce, Pani Janinie Gardzielewskiej, Pani Teresie Jakubowskiej, Pani Barbarze Matuszewskiej-Nowickiej, Panu Zygmuntowi Kowalewskiemu, Panu dr. Tadeuszowi Zakrzewskiemu oraz Panu Józefowi Robakowskiemu, którzy zechcieli podzielić się ze mną swoimi wspomnieniami dotyczącymi Tymona Niesiołowskiego.

Rozdział 1

Twórczość do 1914 roku*

Dzieciństwo i młodość

Tymon Niesiołowski urodził się 2 października 1882 roku we Lwowie. Był jedynym dzieckiem Norberta Niesiołowskiego (zm. 1902) i Celiny z Dziwkowskich (zm. 1897). Jego ojciec po zakończeniu służby wojskowej w cesarsko-królewskiej armii austriackiej, w której dosłużył się stopnia kapitana, pracował na stanowisku urzędnika w Wydziale Krajowym Sejmiku Galicyjskiego. Jak po latach wspominał Tymon Niesiołowski, ojciec z zamiłowania był ornitologiem, a także interesował się roślinami, które po amatorsku odwzorowywał: „[...] poproszony, rysował chętnie drzewka o drobnych listkach, w kwadratowych skrzynkach, coś w rodzaju naszych oleandrów balkonowych. Podziwiałem umiejętność ojca w delikatnym i zarazem pracowitym odtwarzaniu takich drzewek. Nigdy nie doszedłem do podobnej umiejętności. Olówek zawsze był mi nieposłuszny i oporny”¹. Opierając się na wspomnieniach artysty można przypuszczać, że ogromny wpływ na wybór jego dalszej drogi życiowej miała, dużo młodsza od ojca, matka. Otaczała się estetycznymi drobiazgami, czytała Dickensa, Ibsena, Hugo i Żołą. Poza literaturą interesowała się filozofią, zwłaszcza poglądami Artura Schopenhauera, którego teoria pesymizmu była szczególnie bliska jej światopoglądowi². Ważną rolę w rodzinie Niesiołowskich odgrywała mieszkająca z nimi siostra matki – ciotka Anna, która przy pomocy służącej Anieli zajmowała się prowadzeniem domu, a także współuczestniczyła w wychowywaniu siostrzeńca. Razem z matką

* Niniejszy rozdział w wersji skróconej został opublikowany w formie artykułu *Twórczość Tymona Niesiołowskiego do 1914 roku*, [w:] *Studia o artystach XVIII–XX w.*, pod red. J. Malinowskiego, Toruń 2003, s. 205–250.

¹ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 24–25.

² *Ibidem*, s. 21–23.

dobierały mu lektury, z których Niesiołowskiemu szczególnie zapadł w pamięci *Pamiętnik kwestarza*, autorstwa Ignacego Chodźki, z ilustracjami Andriollego³. Poza tym wybitnym XIX-wiecznym rysownikiem, którego prace wykonywane między innymi do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, *Marii* Antoniego Malczewskiego, *Balladyny* Juliusza Słowackiego i *Starej Baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego, charakteryzowały się kontrastowym światłocieniem i nerwową linią, wywołującymi wrażenie barokowej bujności i niepokoju, Niesiołowski z lat dziecięcych wspominał Artura Grottgera. Reprodukcje autora głośnych cykli, jak *Warszawa I i II*, *Polonia*, *Lithuania* oraz *Wojna*, zdołające dom przyszłego artysty, bardzo sugestywnie oddziaływały na jego rodziców: „Ubierano mnie tak, jakbym zszedł z kartonów Grottgera. Włosy długie, nad czołem równa linia grzywki. Biały kołnierzyk i fontaż jako krawat – dopełniały stroju oficjalnego”⁴.

W 1893 roku Tymon Niesiołowski rozpoczął naukę w gimnazjum. W tym też czasie, zachęcany przez matkę, zainteresował się plastyką. Jak sam wspominał: „[...] zacząłem rysować z modelu, kiedy miałem kilka lat. Gdy miałem 12 lat, naprzeciw naszego domu rozbił namioty cyrk. Rysowałem cyrkowców setki razy, podobały im się moje rysunki. Jeden z nich, kłown, odjeżdżając podarował mi w zamian za rysunki reprodukcję obrazu Matejki *Kościuszkę po bitwie pod Raclawicami*”⁵. Jednocześnie świat sztuki poznawał dzięki znajomości z Kazimierzem Piekarskim, architektem, który projektował nowy dom jego rodziców⁶. Pracując jednocześnie na Politechnice Lwowskiej, pożyczał Niesiołowskiemu książki dotyczące malarstwa, z których ten przerysowywał ilustracje. Zabierał także młodzieńca na uczelnię. W czasie jednej z tych wizyt pokazał mu tekę z reprodukcjami rysunków Jeana Antoine’a Watteau, które zrobiły na przyszłym artyście ogromne wrażenie, o czym napisał po latach: „Nie widziałem nic bardziej uroczonego”⁷.

Poza atmosferą domu rodzinnego duży wpływ na kształtowanie się zainteresowań artystycznych miał bezpośredni kontakt ze sztuką, możliwy dzięki częstemu zwiedzaniu wystaw.

³ Ibidem, s. 9; *Andriolli świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, oprac. J. Wiercińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 42.

⁴ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 9.

⁵ B. Olszewska, „Gdy Wypiański oddał mi swoją pracownię...”, „Tygodnik Polski” 1960, nr 14, s. 7.

⁶ Kazimierz Piekarski (ur. 1869) ukończył Wydział Budownictwa Politechniki Lwowskiej, gdzie w latach 1891–1895 był asystentem kat. rysunków i modelowania, a w latach 1895–1896 asystentem kat. budownictwa II, patrz: S. Łoza, *Architektura i budownictwo w Polsce*, Warszawa 1954, s. 233; *Politechnika Lwowska 1844–1945*, praca zbiorowa, Wrocław 1993, s. 200; Z. Popławski, *Politechnika Lwowska w latach 1844–1945*, Kraków 1999, s. 202.

⁷ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 51.

W czasach szkolnych Tymona Niesiołowskiego życie artystyczne Lwowa, który rywalizował z Krakowem o prymat kulturalnej stolicy Galicji, było bardzo ożywione. Rozwijały się związki i towarzystwa o charakterze artystycznym. Wśród nich można było wyróżnić, powstały w 1899 roku, Związek Artystów Polskich oraz powołane do życia rok wcześniej Towarzystwo Popierania Rozwoju Sztuki Ukraińskiej⁸. Najważniejszą i zarazem najliczniejszą organizacją skupiającą artystów było Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Założone w 1866 roku, dwa razy do roku organizowało wystawy określane jako Salon Wiosenny i Salon Jesienny. Poza tym urządzano prezentacje zbiorowe i indywidualne oraz wystawy retrospektywne i pośmiertne. W 1894 roku Towarzystwo uczestniczyło w przygotowaniach do Powszechnej Wystawy Sztuki we Lwowie, która miała niespotykany dotąd rozmach. W specjalnie wybudowanym na tę okazję Pałacu Sztuki przygotowano trzy ekspozycje. Pierwsza z nich, licząca 1439 prac, obejmowała wystawę sztuki polskiej z lat 1764–1886. Jej kontynuację stanowiła prezentacja sztuki współczesnej, pokazująca 450 prac powstałych przed 1894 rokiem. Ostatnią ekspozycją była wystawa starożytności, ukazująca rzemiosło artystyczne od XI wieku oraz portrety, miniatury, obrazy kościelne itp. Osobny pawilon zajmowała pierwsza pośmiertna wystawa Jana Matejki, licząca 364 prace⁹.

W kwietniu i maju 1900 roku Towarzystwo urządziło wystawę sztuki secesyjnej. Pośród prezentowanych prac były między innymi plakaty Alfonsa Muchy, Eugène'a Grasseta, Williama H. Bradley'a oraz grafiki Féliciena Ropsa, Saschy Schneidera i Maxa Klingera. Poza nimi prezentowano wazony Emile'a Gallé, a także porcelanę duńską i szwedzką, berlińskie szkło oraz meble firmy Samuela Binga i szkoły Nancy¹⁰. Szczególne zainteresowanie sztuką secesyjną miało miejsce za czasów kadencji Jana Boloza-Antoniewicza na stanowisku prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, przypadającej na lata 1901–1903. W czasie jej trwania zorganizowano wystawy przedstawiające nowe nurty w sztuce. W 1901 roku eksponowano grafikę Maxa Klingera i drzeworyt japoński. Rok później obrazy między innymi Ferdinanda Hodlera, Edwarda Muncha, Jana Tooropa, Cuno Amieta. Prace Maxa Klingera można było oglądać ponownie w 1903 roku, przy okazji równoczesnej prezentacji 16 dzieł Arnolda Böcklina. W tym też roku w salach Towarzystwa zagościła indywidualna wystawa dzieł Jacka Malczewskiego¹¹.

⁸ J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996, s. 14–15.

⁹ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 25.

¹⁰ J. Biriulow, *op. cit.*, s. 18–19.

¹¹ *Ibidem*, s. 18.

Poza TPSP wystawy organizowało Muzeum Przemysłowe. Przykładowo w 1897 roku odbyła się prezentacja prac Alfonsa Muchy, a 1902 roku ekspozycja secesyjnego plakatu i barwnej litografii pochodzącej ze zbiorów Alfreda Altenberga. Rok później przedstawiono nabytki rzemiosła artystycznego, litografii i plakatów, zakupione na Światowej Wystawie w Paryżu. Ponadto w 1903 roku zorganizowano prezentację gobelinów i tapet, grafiki czasopiśma „Jugend”, a także dużą „Wystawę nowego stylu”, obejmującą wyroby artystyczne, meble, elementy wystroju wnętrz itp.¹²

We Lwowie wystawiali również członkowie krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. W 1897 roku otwarto tutaj ich wystawę, ukazującą 90 prac między innymi takich artystów jak: Teodor Axentowicz, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Władysław Ślewiński, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski i Stanisław Wyspiański¹³. Następną prezentacją dorobku Towarzystwa odbyła się cztery lata później. Udział w niej wzięli: Teodor Axentowicz, Franciszek Bruzdowicz, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Konstanty Laszczyka, Józef Mehoffer, Franciszek Siedlecki, Jan Stanisławski, Wojciech Weiss i Leon Wyczółkowski¹⁴.

Wielkie emocje wzbudziła pośmiertna ekspozycja obrazów Władysława Podkowińskiego, przeniesiona z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie do Lwowa w 1895 roku. Największą jej sensacją był *Szał* (*Szał uniesień*), zniszczony przez samego artystę, a po jego śmierci odrestaurowany¹⁵. O tej pracy jedna z lwowskich gazet pisała: „Na ogromnym płótnie widzimy urwisko skalne, z którego rzuca się potworny jakiś spieniony rumak. Do jego grzbietu przytula się naga kobieta, co uniesiona przez szal zmysłowy, pod postacią owego konia, z lubieżnym półuśmiechem na ustach z przymkniętymi oczami za chwilę runie w przepaść”¹⁶. O obrazie tym wspominał również Tymon Niesiołowski, opisując coniedzielne zwiedzanie wystaw w towarzystwie ojca: „W pokoju na wprost drzwi wejściowych wisiało duże płótno Podkowińskiego. Był to jedyny obraz tego malarza, który cieszył się niezasłużoną popularnością. Na czarnym, unoszącym się w powietrzu koniu siedziała ruda, naga kobieta. Był to *Szał* reprodukowany później na pocztówkach”¹⁷.

¹² Ibidem, s. 18–19.

¹³ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 35.

¹⁴ Ibidem, s. 54.

¹⁵ *W. Podkowiński*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. E. Charazińska, Warszawa 1990, s. 32.

¹⁶ J. Zgoda, *Obrazy Podkowińskiego*, „Tydzień” 1895, nr 21, s. 165.

¹⁷ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 29–30.

Po pięciu latach nauki w gimnazjum Tymon Niesiołowski został relegowany ze szkoły. Powodem usunięcia był jego udział w demonstracji pierwszomajowej¹⁸. W tej sytuacji dalszą naukę kontynuował na Oddziale Malarstwa Dekoracyjnego lwowskiej Szkoły Przemysłowej, gdzie kształcenie stało na wysokim poziomie¹⁹. Reforma przeprowadzona w 1898 roku wprowadzała obowiązkowe studium rysunku i modelowania z natury²⁰. W czasie nauki Niesiołowskiego wśród wykładających był między innymi, zajmujący się malarstwem rodzajowym i odtwarzaniem życia wsi pokuckiej, Tadeusz Rybkowski, który prowadził zajęcia z malarstwa dekoracyjnego²¹. Tego samego przedmiotu nauczał także Henryk Kühn, jednocześnie zajmujący się licznymi pracami konserwatorskimi, prowadzonymi głównie we Lwowie²². Z kolei Władysław Kłapkowski i Walerian Kryciński uczyli rysunku odręcznego, zarówno z modelu, jak i z natury²³. Ten ostatni, poza wieloma realizacjami z zakresu malarstwa ściennego, w swej twórczości podejmował tematy związane z Podhalem, Beskidem i Pokuciem, a także był popularyzatorem wyrobów ceramicznych, powstałych na tym terenie²⁴.

Po dwóch latach nauki i uzyskaniu matury, w 1900 roku Niesiołowski rozpoczął naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Okres studiów i analiza wczesnych prac

Lata 1900–1905 upłynęły Niesiołowskiemu na studiach w Krakowie oraz wakacjach spędzanych we Lwowie. Wszedł w tym czasie w młodopolski świat artystyczny, poznając między innymi Stanisława Przybyszewskiego i Jana

¹⁸ Wspomnienia tych wydarzeń powróciły w twórczości artysty w 1951 roku, kiedy namalował jedyny w swojej twórczości obraz o charakterze historycznym *Manifestacja 1-majowa w 1899 r.*, w duchu realizmu socjalistycznego.

¹⁹ *Siądme sprawozdanie c.k. Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie za rok szkolny 1898/99*, Lwów 1899, s. 34; *Ósme sprawozdanie c.k. Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie za rok szkolny 1899/900*, Lwów 1900, s. 23.

²⁰ J. Biriulow, *op. cit.*, s. 13.

²¹ *Ósme sprawozdanie...*, s. 5.

²² *Ibidem*, s. 5; T. Maksyško, *Henryk Kühn*, [w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. IV, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 346.

²³ *Ósme sprawozdanie...*, s. 5.

²⁴ T. Maksyško, *uzup. J. Polanowska, Walerian Kryciński*, [w:] *Słownik Artystów Polskich...*, t. IV, s. 286.

Kasprowicza²⁵. Później okres ten charakteryzował następująco: „Na podobieństwo wahadła byłem raz w moim rodzinnym mieście, to znowu w Krakowie, gdzie Planty i linia A–B stanowiły salony dla wszystkich. Z uderzeniem godziny szóstej po południu szło się do Zauera, by poczytać »Chimerę«, w której objawił się Norwid wskrzeszony przez Miriama-Przesmyckiego. Prowadzono dyskusje o sztuce z braćmi Pronaszkami. We framudze okna siedział Jacek Malczewski – dzierzył teraz po Matejce berło pierwszego mistrza”²⁶.

Czasy artystycznych studiów Niesiołowskiego przypadły na okres po reformie przeprowadzonej przez Juliana Fałata, początkowo, w latach 1895–1905 pełniącego funkcję dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, od 1900 roku przemianowanej na Akademię Sztuk Pięknych, a od 1905 do 1909 roku piastującego godność pierwszego rektora uczelni²⁷. Dzięki reorganizacji sposobu nauczania wprowadzono zmiany zmierzające do unowocześnienia szkoły. Na mocy statutu z 1896 roku Szkoła Sztuk Pięknych składała się ze szkół rysunku z wolnej ręki, malarstwa oraz rzeźby²⁸. Istniejący dotychczas Oddział Specjalny Malarstwa Historycznego (tzw. kompozycyjny), prowadzony przez Jana Matejkę, zastąpiono katedrą krajobrazu²⁹. Równocześnie z tymi decyzjami Fałat odmłodził kadre, powołując nowych profesorów: Teodora Axentowicza i Leona Wyczółkowskiego (1895), Jacka Malczewskiego (1896), Jana Stanisławskiego (1897), Józefa Mehoffera (1900), Stanisława Wyspiańskiego (1902), Józefa Pankiewicza i Ferdynanda Ruszczyca (1906) oraz Wojciecha Weissa (1907)³⁰. Tak dobrany zespół umożliwiał studentom bezpośredni kontakt z nowymi kierunkami artystycznymi, do których w tym czasie należały impresjonizm, symbolizm i secesja.

Fałat, oglądając teczkę Niesiołowskiego, którą ten złożył ubiegając się o przyjęcie na studia, przepowiedział mu karierę malarza historycznego. Prawdopodobnie ta chybiona prognoza profesora wynikała z charakteru młodzieńczych rysunków, mocno inspirowanych twórczością Artura Grottgera³¹.

Pierwszym nauczycielem przyszłego artysty był Józef Mehoffer, najpierw zatrudniony na stanowisku docenta malarstwa dekoracyjnego i religijnego, a następnie w 1905 roku mianowany profesorem zwyczajnym. Jak wspomni-

²⁵ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 42–44.

²⁶ *Ibidem*, s. 45.

²⁷ *Materiały do dziejów ASP w Krakowie 1895–1939*, oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, Wł. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 184.

²⁸ *Ibidem*, s. 46.

²⁹ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 158.

³⁰ *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, praca zbiorowa, Kraków 1994, s. 39.

³¹ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 37.

nał Niesiołowski, który studiował pod jego kierunkiem w roku akademickim 1900/1901 (w I semestrze figurował jako student nadzwyczajny, a od II semestru jako student zwyczajny) oraz przez pierwszy semestr roku akademickiego 1901/1902³²: „Mehoffer nauczył mnie porządnie rysować. Malowania nauczyć się nie można, ale rysunku uczyć się trzeba koniecznie. Mehofferowi więc zawdzięczam zrozumienie praw warsztatu. Do dziś korzystam z jego rad [...]”³³. Następnie, w pierwszych semestrach lat akademickich 1902/1903 oraz 1903/1904 doskonalił swe umiejętności pod okiem Teodora Axentowicza³⁴.

Jednak za swego mistrza Niesiołowski uznawał Stanisława Wyspiańskiego, pod którego kierunkiem studiował w pracowni malarstwa dekoracyjnego³⁵. Razem z nim mieli się tam uczyć między innymi: Kazimierz Sichulski, Antoni Buszek, Wilhelm Mitariski i Michał Żuk z Kijowa³⁶. Słowa Niesiołowskiego częściowo potwierdzał Sichulski, opisując moment przyjęcia do pracowni Wyspiańskiego: „Pamiętam chwilę zapisywania się studentów do Jego »szkoły«, gdy został profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: zgłosiła się z małymi wyjątkami cała prawie młodzież akademii. Wyspiański bardzo sumiennie badał prace, które sobie kazał przedkładać. Przez cały tydzień rozmawiał ze studentami, badając przygotowanie każdego. Ostatecznie wybrał początkowo trzech: Żuka Iwana [sic!] (z Kijowa), Niesiołowskiego Tymona i mnie. Później zostali jeszcze jego uczniami śp. Rembowski Jan, Buszek Antoni i Bulas”³⁷.

Jan Rembowski, którego wymieniał Sichulski, w latach 1901–1904 uczył się pod kierunkiem Konstantego Laszczki, a przez kolejne trzy lata, do 1907 roku, w pracowni Axentowicza³⁸. W czasie studiów rzeźbiarskich Tymon Niesiołowski pozował koledze do pracy *Brat i siostra (Duch siostrzany)*, o czym

³² *Materiały...*, s. 353.

³³ M. Turwid, *W pracowni jubilate*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1955, nr 74, s. 4.

³⁴ *Materiały...*, s. 353.

³⁵ T. Niesiołowski, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, „Sztuki Piękne” 1932, R. VIII, s. 293–294; T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 38; faktu tego nie potwierdzają *Materiały...*, s. 353; z kolei *175 lat...*, s. 361, podaje, że Niesiołowski studiował u Wyspiańskiego w latach 1902–1905.

³⁶ T. Niesiołowski, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim...*, s. 293; Kazimierz Sichulski – wg *Materiały...*, s. 390, u Wyspiańskiego nie studiował; Antoni Buszek – wg *Materiały...*, s. 246, u Wyspiańskiego studiował w drugim semestrze roku akademickiego 1903/1904; Wilhelm Mitariski – wg *Materiały...*, s. 347, u Wyspiańskiego nie studiował; Michał Żuk ur. w Kijowie – wg *Materiały...*, s. 443, studiował na krakowskiej ASP w latach 1900–1904, ale nie w pracowni Wyspiańskiego.

³⁷ K. Sichulski, *Dożynki w Węgrzcach*, „Sztuki Piękne” R. VIII, 1932, s. 298; Jan Bulas – wg *Materiały...*, s. 245 – studiował u Wyspiańskiego dwa semestry roku akademickiego 1904/1905.

³⁸ Jan Rembowski – wg *Materiały...*, s. 378.

Rembowski pisał do swoich rodziców: „W szkole dzisiaj i dwa następne dni święta – ostatki, jednak ja pracuję w domu przy swojej grupie. Nazywać się będzie ta rzecz »przodownik«, a druga – to jest portret »brat i siostra«; jest to portret Niesiołowskiego, którego jakaś nieziemska niewiasta tuli za głowę i gada coś, ale nie ustami, tylko duszą – a on słucha zapatrzony w jakieś nieskończone szlaki. Pr[ofesor] Laszczka oglądał ów portret i powiedział »że w tej twarzy coś się dzieje, tylko za szyją ta dziurka niepotrzebna« – dał mi modela do skończenia figury, bo Niesioł[owski] pozował tylko do głowy”³⁹.

Wyspiański, pod którego wpływem Niesiołowski pozostawał przez wiele lat, z krakowską Akademią związany był stosunkowo krótko – od 1902 do 1905 roku. Dodatkowo w czasie tego krótkiego okresu, kiedy zatrudniony był jako docent na Wydziale Sztuki Dekoracyjnej i Kościelnej, często przebywał na urloпах zdrowotnych⁴⁰. Wspominając studia pod kierunkiem Wyspiańskiego, Niesiołowski pisał: „Pokazywał nam raz, jak zmodyfikować można akt w kompozycji, za przykład mu służyła jedna z figur umieszczona w rysunku kredkowym. Zwracał wielką uwagę na piękność płynnej linii i niepowtarzalność. Nie narzucał swej techniki nikomu. Kto jak chciał: można było malować olejno, rysować, ja nawet zabrałem się do modelowania. Wyspiański dawał całkowitą swobodę. Wymagał tylko, by prace nasze miały założenie dekoracyjne”⁴¹. Podobnie naukę w pracowni autora *Wesela* opisywał Antoni Buszek: „Kurs Wyspiańskiego w Akademii to nie była taka klasa, w której stoi model i do której muszą, pod rygorami, przychodzić uczniowie. Wyspiański pojmował zadanie nauczyciela jako opiekę nad taką młodzieżą, która chce tworzyć i która zwraca się do swego opiekuna wtedy, kiedy to jest niezbędne, kiedy szuka u niego rady i pomocy. Uczniowie wykonywali swe prace u siebie w domu i potem przynosili je Wyspiańskiemu, albo do Akademii, albo do niego do mieszkania. Tam dopiero odbywały się rozważania, analizy, w atmosferze nie szkoły, lecz duchowego oparcia o artystę, który miał doświadczenie i geniusz – i który był nowatorem. Stosunek Wyspiańskiego do uczniów był ojcowski, serdeczny”⁴².

W czasie choroby mistrza Niesiołowski często odwiedzał go w domu, przynosząc swoje prace do korekty, a także radząc się w sprawach literackich, gdyż w tym czasie zaczął pisać krótkie opowiadania i dramaty. Poza wskazówka-

³⁹ List Jana Rembowskiego do rodziców z 23 II [?] 1903, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, Archiwum Jana Rembowskiego, nr 1620, k. 2–3.

⁴⁰ *Kalendarium*, oprac. M. Czubińska, [w:] *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, red. B. Piotrowska, Kraków 2000, s. 37–50.

⁴¹ T. Niesiołowski, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim...*, s. 293.

⁴² A. Buszek, *Ze wspomnień szkolnych o St. Wyspiańskim*, „Sztuki Piękne” R. VIII, 1932, s. 296.



mi zmuszającymi młodego artystę do dalszych samodzielnych poszukiwań, Wyspiański pomógł mu w debiucie. W 1903 roku na wystawę krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” wybrał kilka jego prac, obecnie zaginionych. Według niektórych źródeł były to dwa rysunki – *Hamlet* i *Milczenie*⁴³, natomiast artysta w jednej ze swoich wypowiedzi podaje, że na ekspozycję wybrano trzy prace: *Hamlet*, *Poeta* i *Milczenie*⁴⁴.

Udział w tej wystawie był dla Niesiołowskiego ogromnym wyróżnieniem, ponieważ Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, powstałe w 1897 roku z inicjatywy Jana Stanisławskiego i Józefa Chelmońskiego, skupiało wybitne indywidualności, związane z krakowską uczelnią⁴⁵. Jego głównym celem była konsolidacja polskich artystów, jednak w doborze członków stosowano zasadę elitarności, wyznaczając w ten sposób wysoki poziom. Poza artystami należącymi do Towarzystwa, o których członkostwie decydowała pozytywna ocena jury, na wystawy zapraszano także twórców z zewnątrz. Najważniejszym zadaniem Towarzystwa była organizacja wystaw, dzięki którym przedstawiano dorobek polskich artystów. Prezentacje urządzano między innymi we Lwowie, w Warszawie, Sosnowcu, Poznaniu, Wilnie oraz dwa razy do roku, w maju i listopadzie, w Krakowie⁴⁶. Poza tym „Sztuka” współpracowała z Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs-Wiener Secession, organizacją skupiającą artystów działających na obszarze monarchii habsburskiej, wśród której członków-założycieli było dwóch Polaków: Julian Fałat i Kazimierz Pochwalski⁴⁷. Ponadto utrzymywano kontakty z czeskim Towarzystwem Artystów Plastyków „Mánes” – „Spolka Výtvarných Umělců Mánes”, oraz z grupą „Künstlerbund Hagen” (Hagenbund), pozostającym w opozycji do wiedeńskiej Secesji⁴⁸. Dzięki tym kontaktom członkowie Towarzystwa kilka-

⁴³ Z. Czernski, *Życie i dzieło Tymona Niesiołowskiego w zarysie*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 1969, t. 1, s. 18.

⁴⁴ M. Turwid, *Spotkania z Tymonem*, „Fakty” 1976, nr 29, s. 9.

⁴⁵ W. Juszcak, *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 187; *Sztuka w kręgu „Sztuki”. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Kraków 1995, s. 6–10.

⁴⁶ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arystokracja polskiej sztuki Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, pod red. E. Charazińskiej i Ł. Kosowskiego, Warszawa 1996, s. 29.

⁴⁷ R. Taborski, *O współpracy krakowskiej „Sztuki” z wiedeńską „Secesją”*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 4, s. 19.

⁴⁸ *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*. Katalog wystawy Österreichische Galerie Belvedere Halbtturn Burgenland 1993, oprac. G. T. Natter; *Sztuka w kręgu „Sztuki”...*, s. 11.

krotnie wystawiali w Pradze (1902, 1927) i Wiedniu (1902, 1906, 1908). Poza tymi miastami prezentacje ich twórczości odbyły się także w St. Louis (1904), Düsseldorfie (1904), Dreźnie (1904), Lipsku (1904), Monachium (1905), Londynie (1906), Rzymie (1911), Zagrzebiu (1911), Antwerpii (1911), Berlinie (1913) i Wenecji (1910, 1914, 1926)⁴⁹.

W roku swego debiutu Niesiołowski nawiązał również współpracę z „Liberum Veto”⁵⁰. Czasopismo wydawane od 1903 do 1905 roku początkowo w Krakowie, a później we Lwowie, miało charakter satyryczny. Poruszaną tematyką obejmowało sprawy społeczne, a także problematykę obyczajową i artystyczną Galicji⁵¹. W jednakowy sposób kładziono nacisk na stronę słowną, jak i rysunkową. Literacko z „Liberum Veto” współpracowali między innymi: Adolf Nowaczyński, Jan August Kisielewski, Andrzej Niemojewski, Włodzimierz Perzyński, Józef Jedlicz i Władysław Orkan. Z kolei oprawą plastyczną zajmowali się między innymi: Leon Wyczółkowski, Henryk Uziębło, Stanisław Szreniawa-Rzecki, Stanisław Kuczborski, Karol Frycz, Kazimierz Sichulski, Konstanty Laszczka, Fryderyk Pautsch, Władysław Jarocki, Jan Bukowski, Antoni Procajłowicz i Witold Wojtkiewicz⁵². Każdy numer projektowany był nie tylko ze względu na treść, ale również na formę – poczynając od strony tytułowej, poprzez układ kolumn, kończąc na rysunkach, które często wyostrzały treści satyryczne zawarte w tekstach. Ze względu na dbałość o wysoki poziom szaty plastycznej, idącej w parze z publikowanymi tekstami, „Liberum Veto” mieściło się w tradycji zapoczątkowanej przez krakowskie „Życie” (1897–1900), którą kontynuowała następnie „Chimera” (1901–1907).

W latach 1903–1904 w „Liberum Veto” zamieszczono dziewięć rysunków autorstwa Tymona Niesiołowskiego⁵³. W porównaniu z pracami Sichulskiego lub Pautscha, tworzącymi najciekawsze ilustracje do czasopisma, można zauważyć, że karykatury jego autorstwa charakteryzowały się nieco mniejszą dosadnością.

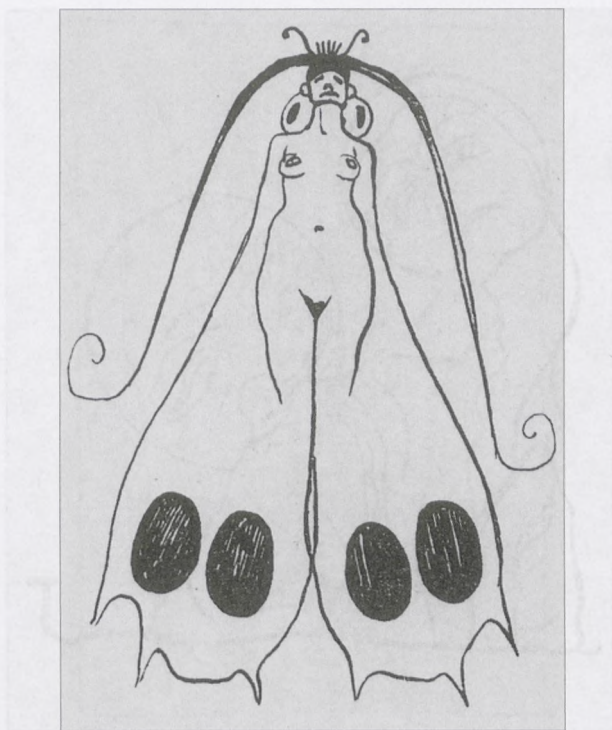
⁴⁹ *Sztuka w kręgu „Sztuki”...*, s. 11–15.

⁵⁰ I. Witz, J. Zaruba, *50 lat karykatury polskiej*, Warszawa 1961, s. 7; H. Górka, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977, s. 136.

⁵¹ T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987, s. 77.

⁵² *Ibidem*, s. 76.

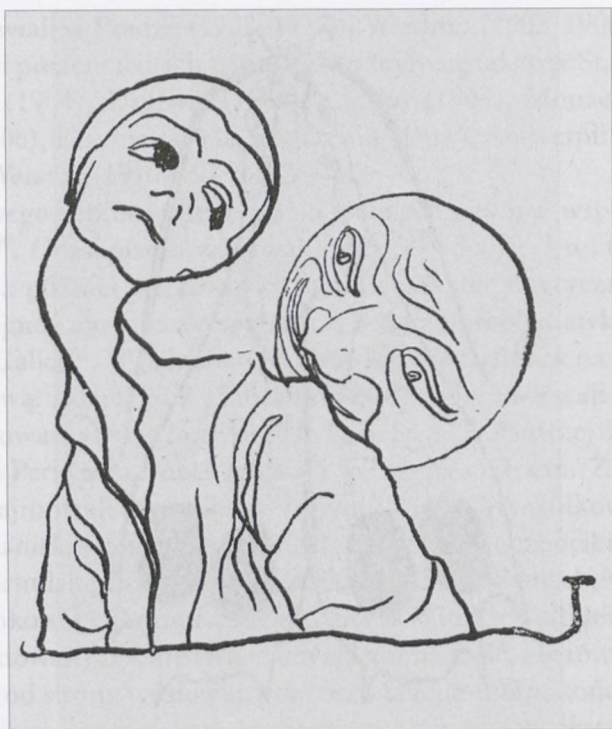
⁵³ Rysunki Tymona Niesiołowskiego zamieszczone w „Liberum Veto”: *Młodzieniec i dziewczyna*, 1903, nr VII, repr. s. 7; *Kalendarz Liberum Veto na rok 1904*, repr. s. 58; [*Profil mężczyzny*], 1903, nr XIV, repr. s. 9; [*Kobieta i książyc*], 1903, nr XVII, repr. s. 17; *Kalendarz Liberum Veto na rok 1904*, repr. s. 47; 1904, nr IV, repr. s. 4; *Trzeźwość*, 1903, nr XVIII, repr. s. 8; *Feminizm wojujący*, 1904, nr XI, repr. s. 8; [*Klaun*], 1904, nr XI, repr. s. 9; [*Żaba*], 1904, nr XVII, repr. s. 3; [*Kobieta motyl*], 1904, nr XVII, repr. s. 13; [*Kompozycja*], 1904, nr XVIII, repr. s. 3.



1. [*Kobieta motyl*], 1904

Pod względem formy Niesiołowski we wszystkich pracach wykorzystywał szeroki wachlarz możliwości, wywodzący się z secesyjnej stylistyki. Zwykle podstawowym elementem budującym kształty była linia o zmiennej szerokości, przechodząca od delikatnej kreski, przez pasma o różnym natężeniu grubości. W połączeniu z nią artysta posługiwał się ciemną plamą barwną, rezygnując z budowania trójwymiarowości form za pomocą światła i cienia. Opierając się na tych oszczędnych środkach tworzył uproszczone postaci, nie tracące przy tym nic ze swej sugestywności. W większości tak kształtowane rysunki stanowiły niemal dosłowne ilustracje fraszek, a także miały charakter przerywników lub graficznych wypełniaczy części strony. Ich tematyka była bardzo szeroka, począwszy od motywów zoomorficznych, przez przedstawienia fantastyczne. Przykładem tej ostatniej tendencji może być rysunek ukazujący nagą kobietę, umieszczoną między zwrotkami wiersza, której ramiona przechodzą w ogromne skrzydła [*Kobieta-motyl*]. Zastosowane przez Niesiołowskiego w tym przypadku połączenie cech było bardzo charakterystyczne dla malarstwa symbolistów. Najbardziej popularnym symbolem był sfinks, wyrażający zagadkowość kobiety, występujący na przykład

il. 1



2. [Kobieta i księżyc], 1903

- w twórczości Fernanda Khnopffa (*Pieszczoty* 1896) czy też Franza von Stucka (*Pocałunek Sfinksa* ok. 1895)⁵⁴. Równie często wprowadzano do malarstwa, pochodzące ze świata mitologii, syreny, centaury, najady, które, tak jak w twórczości Arnolda Böcklina, usytuowane w pejzażu, łączyły świat realny z fantastycznym. Nierealny charakter ma także drugi z omawianej grupy rysunków,
- il. 2 *Kobieta i księżyc*, przedstawiający groteskowe popiersie kobiety z nienaturalnie wydłużoną i wygiętą szyją, która spogląda na księżyc o ludzkich rysach. W zupełnie inny klimat wprowadza ostatni z fantastycznych rysunków –
- il. 3 *Kompozycja*. Ukazuje głowę kobiecą, nad którą na gałęziach siedzą stwory, wymachujące mieczami, co jest dalekim odbiciem karykaturalnych sylwetek, znanych z *Pesymistów* Witolda Wojtkiewicza.

Jednak wśród grupy ilustracji opublikowanych w „Liberum Veto” szczególną uwagę zwracają dwa rysunki, umieszczone samodzielnie na całej stronie czasopisma. Pierwszy z nich, zatytułowany *Natrętne żebractwo*, obrazuje smutnego klauna, opartego o harfę, żonglującego piłeczkami. Właśnie do tego

⁵⁴ H. H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 239.



3. [Kompozycja], 1904

motywu czy też po prostu postaci cyrkowca artysta będzie bardzo często powracał w późniejszych okresach swojej twórczości. Natomiast drugi rysunek z tej pary, o charakterystycznym dla epoki tytule *Feminizm wojujący*, stanowi satyryczny komentarz do tego ruchu kobiecego. Jego ideę, zobrazowaną w krzywym zwierciadle, symbolizuje kobieta trzymająca w dłoni faliste laso, na które łapie ciemną figurkę małego mężczyzny. Obie postaci cechuje uogólnienie osiągnięte przez zastosowanie płaskiej płamy oraz giętkiej linii, zakreślającej tylko to, co niezbędne. Tak konsekwentnie przemyślana oszczędność środków spowodowała, że sylwetki stały się symbolicznym nośnikiem treści. Właśnie takie potraktowanie relacji między mężczyzną a kobietą doskonale ilustruje mizoginiczne przekonanie epoki dekadentyzmu. Nasilenie tej tendencji, zwykle związane z poglądami antyemancypacyjnymi, występowało w literaturze i sztuce końca XIX wieku⁵⁵. Przykładem skrajnej, w porównaniu z pracą Niesiołowskiego, wizualizacji haseł odnoszących się do

il. 4

⁵⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 366, 370.



4. *Feminizm wojujący*, 1904



5. *Tenor*, [1903–1904]

niszczyielskiej władzy kobiety nad mężczyzną może być rysunek Alfreda Kubina *Kobieta na koniu*. Powstały około 1900–1901 roku, przedstawia kobietę, ubraną w długą suknię z cylindrem na głowie, która siedzi na koniu na biegunach w formie noży, tnących małe figurki mężczyzn⁵⁶.

Prawdopodobnie również do „Liberum Veto” przeznaczony był rysunek *Tenor*, na co wskazuje charakterystyczny dla tej grupy ilustracji sposób sygnowania oraz jej karykaturalny wyraz. Praca znajdująca się obecnie w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, przedstawia postać w smokingu, z dorysowanymi na twarzy wąsami, która trzyma w dłoniach otwartą książkę. Syntetycznie zarysowana sylwetka przypomina wyżej omawiany *Feminizm wojujący*. Z kolei sposób kształtowania figury płaską plamą o falistym konturze, a także jej uproszczenie nawiązuje do prac Karola Frycza, zawartych w *Tece Melpomeny* (1904), obejmującej także karykatury innych artystów, ilustrujące bujne życie ówczesnego teatru krakowskiego⁵⁷.

Poza współpracą z „Liberum Veto” Niesiołowski miał również swój skromny wkład w szatę graficzną „Chimery”, gdyż w 1905 roku w 27. zeszytzie czasopisma zamieszczono trzy jego prace⁵⁸.

W przeciwieństwie do „Liberum Veto”, „Chimera”, wychodząca w latach 1901–1907 w Warszawie, miała charakter literacko-artystyczny. Powstała z inicjatywy Zenona Przesmyckiego-Miriama, wyróżniała się szerokim zakresem drukowanych tekstów. Na jej łamach, poza Przesmyckim, publikowali najwybitniejsi autorzy polscy, między innymi: Waław Berent, Jan Kasproicz, Tadeusz Miciński, Stefan Żeromski, Bolesław Leśmian, Władysław Reymont, Stanisław Przybyszewski i Stanisław Wyspiański. Zamieszczano przekłady tekstów niemal całej elity europejskiej, od romantyzmu po współczesność⁵⁹. Poza treściami literackimi ogromny nacisk kładziono na oprawę plastyczną czasopisma. Wszystkie numery komponowane były indywidualnie, zachowując przy tym jednolity styl. Szczególnie ważna była okładka, zdobiona litografią lub rysunkiem. W każdej „Chimerze”, drukowanej na specjalnym papierze, znajdowały się wkładki z reprodukcjami prac artystów dawnych i współczesnych, między innymi Wyspiańskiego, Gustava Klimta, Aubrey’a Beardsley’a, Edwarda Burne-Jonesa, Gustava Moreau, Dürera

⁵⁶ T. Gryglewicz, *Płeć i grafika. Tematyka erotyczna w twórczości Alfreda Kubina w kontekście niemieckiej i austriackiej sztuki przelomu XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka a erotyka*. Materiały Sesji SHS Łódź 1994, Warszawa 1995, s. 286.

⁵⁷ I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 94–54.

⁵⁸ J. Wiercińska, *Sztuka książki*, Warszawa 1986, s. 69.

⁵⁹ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 83.

i Botticellego⁶⁰. Poza tym na specjalnym papierze japońskim wykonywano odbitki grafik, a także – co było nowością – dodawano wklejki z oryginalnymi pracami, tworzonymi specjalnie na potrzeby czasopisma. Szczególne znaczenie przywiązywano do wyglądu strony, stosując przejrzysty i czytelny układ tekstu, używając przy tym starannie dobranego kroju czcionek, a także wprowadzając szeroki wachlarz przerywników, winiet, nagłówków i inicjałów. Czołowym grafikiem „Chimery” był Edward Okuń, poza nim jako ilustratorzy współpracowali: Józef Mehoffer, Stanisław Dębicki, Jan Stanisławski, Franciszek Siedlecki, Stanisław Turbia-Krzyształowicz, Franciszek Wojtala, Marian Wawrzeniecki, Konrad Krzyżanowski, Gustaw Gwozdecki, Antoni Gawiński i Ignacy Pieńkowski⁶¹.

Prace autorstwa Niesiołowskiego zamieszczone w „Chimerze”, o typowych dla epoki tytułach, mają charakter całostronicowych ilustracji, zamkniętych w stojącym prostokącie. Pierwsza z nich, zatytułowana *Woń kadzideł*, ukazuje oplecione różańcem dłonie, oparte o fragment klęcznika, spoza którego wypływają ku górze cztery faliste wstęgi. Za nimi, w prostokątnym otworze widoczne są abstrakcyjne, nieco poszarpane formy, przypominające chmury. W tej bardzo oszczędnej kompozycji odczuwa się dalekie inspiracje modnym wówczas japonizmem, w tym przypadku objawiającym się operowaniem pustą przestrzenią, a także kadrowaniem poprzez odcinanie kształtu dolną lub boczną krawędzią obramienia. Z kolei głównym motywem drugiej ilustracji – *Anioł nocy* – jest tytułowa postać, wypełniająca niemal całą lewą część kompozycji. Jej korpus sprowadzony został do prostokąta pokrytego misternym wzorem o przewadze kierunków pionowych. Przeciwwagę dla nich stanowią linie faliste, budujące rękawy szaty oraz długie włosy, okalające profilowo ujętą twarz. Od jego ramion odchodzą skrzydła o skośnie ułożonych piórach. Te diagonalne, jak również pionową, statyczną figurę anioła równoważą faliste linie, zajmujące drugą stronę kompozycji. Pomysł wpisania zablokowanego korpusu anioła w figurę prostokąta, zastosowany przez Niesiołowskiego, może przywołać na myśl dwie ilustracje Gustava Klimta zawarte w „Ver Sacrum” z 1898 roku: *Der Neid (Zawiść)* oraz *Nuda Veritas*, zrealizowaną rok później w formie obrazu⁶², z tą tylko różnicą, iż postaci stworzone przez Klimta nie mają tak sztywnych sylwetek. Budowane falistą linią, dodatkowo opatrzone inskrypcjami, zajmują całą przestrzeń wyznaczoną przez ograniczający je prostokąt.

⁶⁰ W kręgu „Chimery”. *Sztuka i literatura polskiego modernizmu*. Katalog-pamiętnik wystawy Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, oprac. M. Puchalska, W. Chmurzyński, Warszawa 1980. s. 43.

⁶¹ Ibidem, s. 43–44.

⁶² S. Partsch, *Klimt – życie i twórczość*, Warszawa 1998, s. 104.

opowiadali się również w jednym z pierwszych
 tego wybitnego twórcy główny element
 m krótkim tekście, pełnym załamany i przy-
 -niana jest następująco: „Poznałem, pozna-
 -wał nie poznał, po jego dźwiękach, dźwiękach
 -ym dźwięk jego czoła, po słownym wierszu,
 -m i moim prze-
 -m i niechomnie i kapitulacji, kiedyś doko-
 -m i zawiesz – ale i bez blasku, – zima i bla-
 -m i niechomnie po nie, niechomnie i tak”
 -m i charakterystyczny

6. *Woń kądziel*, 1905



7. *Aniol nocy*, 1905

Motyw anioła poza plastyką pojawił się również w jednej z pierwszych prób literackich Niesiołowskiego. Jego wyobrażenie stanowi główny element opowiadania *Anioł Smutku*. W tym krótkim tekście, pełnym zadumy i przynębiania, ta fantastyczna istota opisana jest następująco: „Poznałem, poznałem mego gościa; jakżebym go miał nie poznać, po jego białych, fałdzistych szatach, po welonie przesłaniającym dumne jego czoło, po złotym wieńcu, który zdobi jego skroń. I zwę go mojem przeznaczeniem i zwę go »Aniołem smutku« [...]. A oczy jego ciągle nieruchome i zapatrzone, kędyś daleko. A twarz, twarz spokojna bez cienia zawiści – ale i bez blasku, – zimna i blada martwa wiecznie, mimo że spadnie po niej nieraz ciężka łza”⁶³.

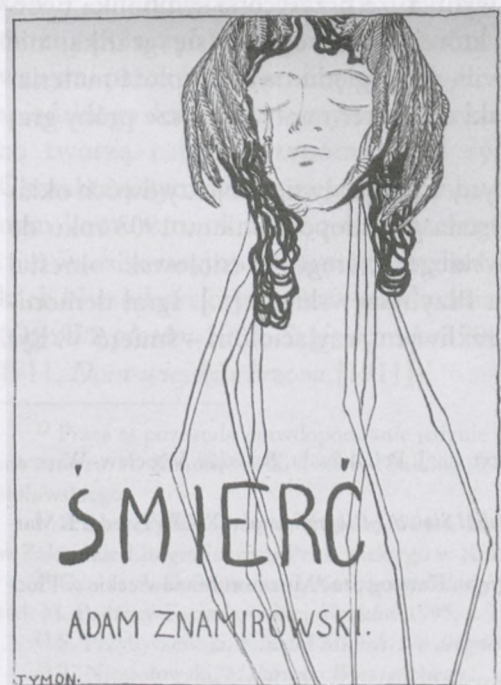
il. 8 Ostatnia z trzech ilustracji – *Pająków królowa* – ma charakter poetyckiej wizji, wywodzącej się z marzenia sennego. Utrzymana w konwencji fantastycznej, ukazuje leżącą na rozpostartej pajęczynie kobietę. Jej ciało, określone falistą linią, osłaniają promieniście rozchodzące się nici, po których spacerują pająki. Dokonując analizy tej pracy, warto zatrzymać się nad motywem pajęczyny. Jej użycie było dosyć modne w sztuce przełomu wieków. Świadczyć może o tym na przykład praca *Jesień*, autorstwa Xaviera Mellery’ego z 1890 roku, lub rysunek Heinricha Leflera i Josepha Urbana *Czarodziejka*, powstały w roku 1897. W przypadku dzieła belgijskiego symbolisty na tle pajęczyny wirują trzy postaci kobiece, w rozwianych sukniach o falistych liniach, których forma miała z kolei wpływ na ukształtowanie figur widocznych w pracach Giovanniego Segantiniego *Złe matki*⁶⁴. Natomiast nierzezywista sylwetka, stanowiąca główny motyw drugiej z wymienionych prac, jest bardziej statyczna, przyczepiona do rozpiętych nici. Motyw pajęczyny został również wykorzystany w ilustracji *Łza na żelazku*, autorstwa Efraima Maurycego (Mojżesza) Liliena, wykonanej do zbioru wierszy poety Morrisa Rosenfelda *Lieder das Ghetto* (1902). Praca, stanowiąca protest przeciwko wyzyskowi żydowskich emigrantów ze Wschodu zarabiających na życie w Ameryce, ukazuje zajętego prasowaniem krawca⁶⁵. Scena ta, w przeciwieństwie do wcześniej opisywanych, nie jest umieszczona na pajęczynie, ale przez nią widoczna, ponieważ gęsta sieć buduje pierwszy plan oraz bordiurę otaczającą prostokątne pole przedstawienia. Przytaczając przykłady wykorzysta-

⁶³ T. Niesiołowski, *Anioł Smutku*, „Krytyka” 1905, z. X, s. 272. Opowiadanie to w wersji skróconej zawarte również zostało w zbiorze: T. Niesiołowski, *Sny i widzenia*, Lwów 1907.

⁶⁴ J. Clay, *Modern Art. 1890–1918*, Milan 1978, s. 84–85; M. Frehner, *Ein Wegbereiter der Moderne Giovanni Segantini – Leben und Werk*, [w:] *Giovanni Segantini*, hrsg. von B. Stutzer, R. Wäspe, Ostfildern: Gerd Hatje 1999, s. 30–33.

⁶⁵ J. Kozłowski, *Sprawa robotnicza w twórczości Maurycego Liliena*, [w:] *Proletariacka Młoda Polska*, Warszawa 1986, s. 92, 98.

8. *Pająków królewna*, 1905



ŚMIERĆ

ADAM ZNAMIROWSKI.

TYMON.

9. Projekt karty tytułowej do książki
A. Znamirowskiego *Śmierć*, 1903

nia motywu pajęczyny można także wspomnieć o pracy Alfreda Kubina *Pająk* (ok. 1901–1903), w której został on zobrazowany w formie leżącej na sieci kobiety, otoczonej parami, ukazanymi w erotycznych pozach⁶⁶. Także stronę tytułową „Chimery” z 1901 roku (t. IV, z. 10–11–12) zdobi ilustracja z motywem pajęczyny autorstwa Mikołaja Wisznickiego. Jej głównym elementem kompozycyjnym są dwaj rycerze toczący pojedynek na kopie, budowani falistą, ornamentalną linią, usytuowani na tle rozpostartej sieci.

Możliwe, że właśnie do tych trzech rysunków Niesiołowskiego, zamieszczonych w „Chimery”, odnosi się fragment niedatowanego listu Franciszka Siedleckiego skierowanego do Przesmyckiego: „Namówiłem tutaj młodego malarza, Tymona Niesiołowskiego, żeby ci posłał trochę rysunków – obiecał to zrobić”⁶⁷. Opierając się na tym zdaniu można przypuszczać, że Siedlecki starał się pomóc młodemu artyście. Jego znajomość z Przesmyckim nawiązała się w czasie studiów w paryskiej Académie Colarossi. Wtedy też Siedlecki należał do powstałego w 1897 roku Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego, gdzie poza Miriamem zaprzyjaźnił się z Janem Lorentowiczem i Władysławem Reymontem⁶⁸. W pierwszych latach ukazywania się „Chimery” wkład Siedleckiego w rozwój pisma ograniczał się głównie do spraw redakcyjnych. Dopiero od końca 1903 roku, kiedy przeniósł się do Warszawy, brał bezpośredni udział w wydawaniu czasopisma, wykonując wiele rysunków⁶⁹. Jednak ze wspomnień Niesiołowskiego wynika, że przesycona symboliką twórczość Siedleckiego, pod wpływem której zainteresował się grafiką, nie odpowiadała mu⁷⁰. Niestety w tej chwili, ze względu na szczupłość materiału porównawczego, trudno określić jaki charakter miały pierwsze próby graficzne Niesiołowskiego.

il. 9 Z wczesnego okresu twórczości artysty zachowały się projekty dwóch okładek do książek. Pierwsza z nich powstała prawdopodobnie w 1903 roku do *Śmierci* autorstwa Adama Znamirońskiego, którego Niesiołowski określał następująco: „[...] był dalekim echem Przybyszewskiego [...]. Igrał demonizmem i filozofią negacji. Doradzał wrażliwym przyjaciółom – śmierć”⁷¹. Ry-

⁶⁶ T. Gryglewicz, *op. cit.*, s. 286–287.

⁶⁷ Biblioteka Narodowa, rkps 2859, k. 106, cyt. za: J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 19.

⁶⁸ K. Czarnecki, *Franciszek Siedlecki*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXVI, red. H. Markiewicz, Warszawa 1995, s. 540.

⁶⁹ K. Czarnecki, *Grafika Franciszka Siedleckiego*. Katalog prac Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1991, s. 17–18.

⁷⁰ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 38.

⁷¹ *Ibidem*, s. 57.

sunek do utworu tak opisywanego autora charakteryzuje się fantastycznym połączeniem głowy, osadzonej na kościstym pazurze i pajęczych odnóżach⁷².

Z kolei w zupełnie innym duchu utrzymana jest druga z okładek, wykonana około 1904 roku do dramatu *Jolanta*, pióra Edwarda Sas-Leszczyńskiego⁷³. Litografia, niezależnie od tego, że spełnia rolę okładki, stanowi ciekawy i w zasadzie jedyny przykład wczesnej twórczości pejzażowej Niesiołowskiego. Centrum bardzo oszczędnej kompozycji zajmuje kryjące się za horyzont czerwone słońce. Po jego bokach usytuowane są ciemnozielone drzewa, których wysmukłe korony mają uproszczone kształty. Krajobraz zbudowany tak ograniczonymi środkami (pod względem formy oraz koloru) jest próbą odbicia stanu psychicznego za pomocą wyobrażenia natury, co trafnie ujął szwajcarski pisarz Henri Frédéric Amiel: „Wszelki krajobraz jest stanem duszy”⁷⁴. Jednocześnie, tak potraktowany pejzaż to dalekie echo twórczości Muncha, o której Stanisław Przybyszewski pisał: „Jego krajobrazy widziane są w duszy [...]; jego skały wyglądają jak diabelskie grymasy, widziane w majaczeniach gorączki, jego chmury jak mieszanina barw w widmie świetlnym; granice widnokręgu nie istnieją, okręty zdają się płynąć po niebie: jego obrazy są absolutnymi równoważnikami pewnych grup wrażeń. [...] U Muncha jest kolor »absolutnym« korelatem uczuć, wypowiada on się z tą samą absolutną koniecznością w barwach, z jaką inni wypowiadają się za pomocą dźwięków”⁷⁵. Podkreślając przy analizie tej litografii pierwiastek emocjonalny, można połączyć ten element z pracami pejzażowymi Wyspiańskiego, opisywanymi przez jego ucznia następująco: „Jak w żadnych innych pracach Wyspiańskiego dominuje tu czysto malarskie uczucie. [...] Poszarpane linie barwną tworzą całość przypominającą syntetyczne krajobrazy japońskie”⁷⁶. Charakterystyczny dla niego sposób budowania choćby serii *Widoków* płynnym konturem, określającym poszczególne kształty, chwilami przechodzącym w dekoracyjny ornament, znalazł również odzwierciedlenie w rysunkach Niesiołowskiego, z których do dnia dzisiejszego zachowały się nieliczne (*Ogród z płotem* 1908, *Szkic ogrodu* 1908, *Krajobraz* [1910], *Dwór w Gruszcze* 1911, *Dom wiejski i brzoza* [1911]).

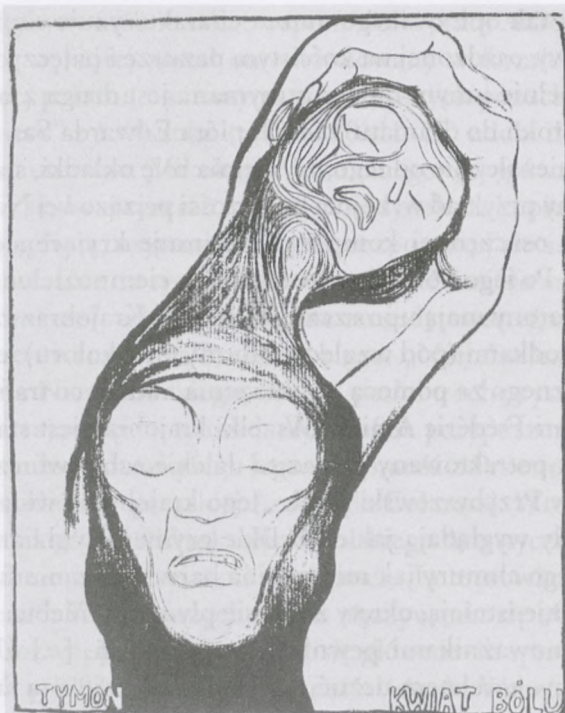
⁷² Praca ta pozostała prawdopodobnie jedynie projektem, na co wskazuje następujące wydanie utworu: A. Znamirovski, *Śmierć*, Kraków, 1904, w którym brak jest okładki autorstwa Niesiołowskiego.

⁷³ E. Leszczyński, *Jolanta*, Kraków 1904. Okładka autorstwa Niesiołowskiego została odbita w Zakładzie Litograficznym Pruszyńskiego w Krakowie.

⁷⁴ Cyt. za: J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 153.

⁷⁵ S. Przybyszewski, *Edward Munch. Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 51–52.

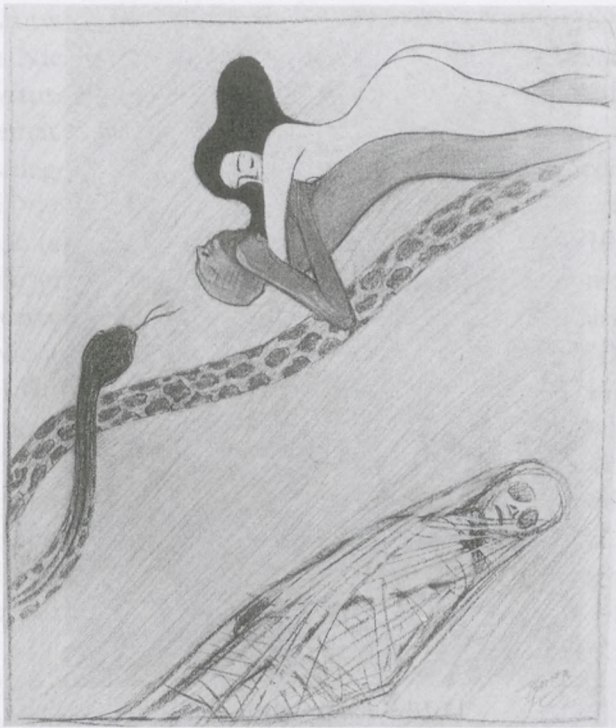
⁷⁶ T. Niesiołowski, *Malarstwo Wyspiańskiego...*, s. 10.



11. Kwiat bólu, 1903

il. 11 Poza okładkami oraz ilustracjami zamieszczonymi w czasopiśmie Niesiołowski, wyrastając ze sztuki przełomu wieków, tworzył prace nasycone treściami symbolicznymi, alegorycznymi, których tematyka często wywodziła się z utworów literackich. Wspominając to źródło inspiracji należy pamiętać o tym, że sam artysta, począwszy od czasu studiów, pisał krótkie opowiadania i dramaty⁷⁷. Tę tendencję odzwierciedla na przykład litografia *Kwiat bólu*, zamieszczona w *Albumie artystycznym*, wydanym w 1903 roku staraniem Towarzystwa Bratniej Pomocy uczniów krakowskiej ASP. Utrzymana w konwencji wczesnoekspresjonistycznej, mającej swe korzenie w symbolizmie, przypomina prace Muncha. Analogia ta widoczna jest szczególnie w potraktowaniu rysów dwóch twarzy, wyrażających udrękę i cierpienie, budowanych falistymi liniami. Dodatkowo uczucia te potęgują wystające z dolnej głowy

⁷⁷ Wczesne wiersze, dramaty, powieści Tymona Niesiołowskiego: *Anioł Smutku*, „Krytyka” 1905, z. X; *Sny i widzenia*, Lwów 1907; *Północ*, „Krytyka” 1907, t. II; *Wanda*, Kraków 1909; *Folwark*, cz. I, „Widnokreśli” 1910, z. XII; *Folwark*, cz. II, „Widnokreśli” 1910, z. XIV; *Kniaź Popiel*, „Muscion” 1912, z. VI (akt I), z. VII (akt II), z. VIII (akt III); *Gość pożądany*, *Pelen goryczy życia...*, „Muscion” 1913, z. 6.



12. *Miłość i śmierć (Kompozycja z wężem)*, [1904–1905]

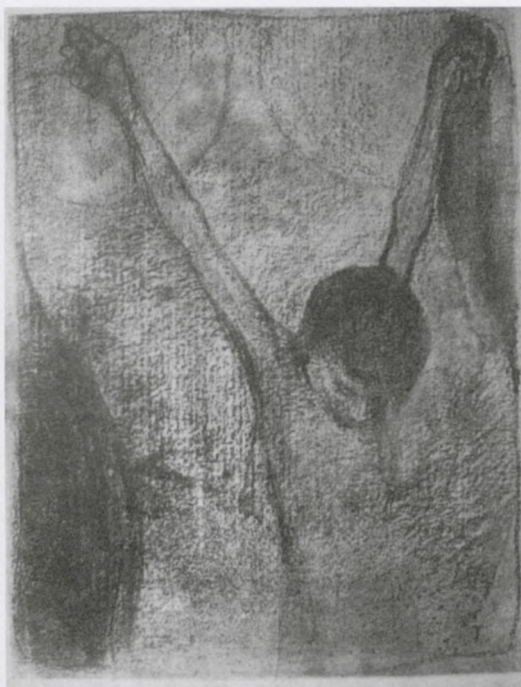
szponiaste dłonie, nadające kompozycji diagonalny i dynamiczny układ. Sam tytuł pracy – *Kwiat bólu* – doskonale oddający młodopolskie nastroje, stanowi jakby parafrazę *Kwiatów zła* Charles'a Baudelaire'a. Jego wymowę doskonale wyrażają słowa Stanisława Przybyszewskiego: „W każde włókno nerwowe wżarł się zarazek tego rozłamu mej duszy, w podwójny strumień rozdzielil każde moje wrażenie: bo każdy stan mej duszy bólem i rozkoszą zarazem [...]”⁷⁸. Fragment ten pochodzi z utworu *Totenmesse* (1893, wersja polska *Requiem aeternam*), mającego formę monologu wewnętrznego, opisującego powstanie i istnienie świata, opartego na popędzie płciowym, stanowiącym podstawę bytu, w którym mózg i dusza wynikają z jego ewolucji⁷⁹.

Nastrojem erotyzmu emanuje również kolejna z wczesnych prac, *Miłość i śmierć (Kompozycja z wężem)*, nawiązująca do tematu grzechu pierworodnego, popularnego w twórczości symbolistów. Zamkniętą w prostokącie kom-

il. 12

⁷⁸ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam. Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 56.

⁷⁹ Ibidem, s. XXXI.



13. *Ukrzyżowany*, [1903–1904]

pozycję rozdziela po skosie na dwie części wąż. Górną z wydzielonych w ten sposób płaszczyzn wypełnia para ukazana w miłosnym akcie, budowana syntetycznie niemal płaską plamą, ograniczoną falistym konturem. Jej przeciwieństwo stanowi umieszczony po drugiej stronie układu szkielet otoczony siatką z krótkich, krzyżujących się ze sobą kresek, tworzących rodzaj kokonu. Motyw aktu seksualnego, sprowadzonego według koncepcji miłości Schopenhauera do siły potężnej, ale i niszczącej zarazem, znalazł swoje odbicie w wierszu *Dusza ma cierniem uwieńczona...* autorstwa Stanisława Korab Brzozowskiego, który ten moment przedstawił jako mękę ukrzyżowania⁸⁰.

Dusza ma, cierniem uwieńczona,
Na białym krzyżu twego ciała,
Przybita pragnień mych gwoździami,
Schyliwszy głowę z wolna kona...
>Ja sam, jak Judasz Iskariota,
Za twój namiętny pocałunek
Na dreszcz wydałem ją konania...
Ach, mnie przeraża ta Golgota!<

⁸⁰ S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 11.

Cytowany utwór, drukowany w „Życiu” krakowskim w 1898 roku, stał się inspiracją dla Niesiołowskiego w pracy *Ukrzyżowany*, ukazującej męzczyznę niczym Chrystusa na krzyżu, przykutego do nagiego ciała kobiety.

il. 13

Z kolei temat demona-szatana, spopularyzowany przez *Dzieci szatana* Przybyszewskiego oraz *Hymn do szatana* Giosué Carducciego, obrazuje w twórczości Niesiołowskiego rysunek *Kompozycja alegoryczna (Demon i kobieta)* [1904], a także nieco późniejsza akwarela *Demon* [1910]. Wypełniający niemal całą przestrzeń tej kompozycji skrzydlaty demon zwraca uwagę posępnym wyrazem twarzy, wspartej na zaciśniętej pięści. Właśnie użycie tego gestu przez Niesiołowskiego zbliża *Demona* jego autorstwa do *Lucyfera* Franza von Stucka (1890). Z drugiej strony sposób ujęcia postaci przypomina skrzydlatego, zasępionego ducha ze szkicu *Powietrze*, należącego do cyklu *Cztery żywioły* (1895–1897) autorstwa Wyspiańskiego, powstałego jako projekt polichromii do krakowskiego kościoła Franciszkanów. Prawdopodobnie inspiracją dla Wyspiańskiego była rzeźba Augusta Rodina *Mysliciel* (1880)⁸¹. Ona również oddziaływała na Konstantego Laszczkę, rzeźbiącego w 1904 roku *Demona-Wodnika*⁸².

il. 14

Wpływ Wyspiańskiego i Ślewińskiego. Podróż do Włoch

Okolo 1905 roku Tymon Niesiołowski wraz z siostrą matki, ciotką Anną przeniósł się do Zakopanego, gdzie mieszkał do 1926 roku. Na przełomie wieków ta wioska góralska, zamieniająca się w uzdrowisko, zrobiła zawrotną karierę, stając się miejscem, do którego zaczęły ściągać liczne rzesze artystów, literatów i uczonych. Motyw Tatr, a także kultura Podhala stały się popularne w poezji, prozie, muzyce i sztukach plastycznych. W 1902 roku po raz pierwszy ze studentami na plener przyjechał Jan Stanisławski⁸³.

Niesiołowski szybko zaaklimatyzował się w nowym środowisku. Początkowo pracował w Bibliotece Publicznej w Zakopanem oraz udzielał prywatnych lekcji rysunku. Z biblioteką związany był również Stefan Żeromski, który

⁸¹ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 58–59.

⁸² T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 96.

⁸³ K. Estreicher, *Środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski (1900–1914)*, [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 132; J. Woźniakowski, *Malarze w Zakopanem*, „Twórczość” 1981, nr 10, s. 63–64.

był pierwszym prezesem powołanego w 1904 roku Towarzystwa Biblioteki Publicznej, a jednocześnie pełnił w tym okresie obowiązki bibliotekarza⁸⁴. Ze wspomnień Niesiołowskiego wiadomo, że mieszkając pod Tatrami przyjaźnił się z wieloma artystami, poetami i pisarzami. Niektóre z tych osób zostały przez niego sportretowane, o czym świadczą zachowane do dzisiaj wizerunki Stefana Żeromskiego (1904), Romana Jaworskiego (1905), Stanisława Ignacego Witkiewicza (1910) i Józefa Żychonia (1912). Spośród tej grupy najciekawsze wydają się portrety Władysława Orkana [1909] i Marcina Wojczyńskiego [Woczyńskiego] [1910], przedstawiające mężczyznę zagrożonych w zadumie. Orkan, podpierający głowę, zamyślony, melancholijnie patrzy gdzieś w dal, a Wojczyński pochyla się nad szachownicą, wspierając dłonią głowę w geście najwyższego skupienia. Forma tych wizerunków, określona falistą linią na jednolitym tle, oraz sposób oddania stanu psychicznego modeli wyraźnie nawiązuje do twórczości Wyspiańskiego, którą Niesiołowski tak charakteryzował: „Wyspiański malując czyjś portret nie zmienia jednak nosa ani ust modelowi, stara się raczej robić studium danej głowy. Często z wielką siłą wyrazu i podkreśleniem psychologicznych właściwości portretowanego. Proszę porównać *Portret Jerzego Żuławskiego, Ireny Solskiej i Lucjana Rydla*. Rysując takie portrety nie sili się nawet, by stworzyć obraz, nie – jakby go to nie interesowało, przeważnie pozostawia czysty papier jako tło. Pozostawia rzecz fragmentaryczną”⁸⁵.

Wpływ mistrza na Niesiołowskiego poza portretami oraz krajobrazami zaznaczył się również w pracach odnoszących się do mitologii. Szczególnie zainteresowanie tą tematyką miało miejsce w latach 1906–1910. Możliwe, że dodatkowym bodźcem mającym wpływ na jej wprowadzenie, była podróż artysty do Włoch, odbyta w 1908 roku. Trasa wiodła przez Wenecję, Rzym, Florencję, Równinę, Mediolan i Genuę. Wrażenia z tej wyprawy znalazły swoje odbicie we wspomnieniach: „Wenecja stała się dla mnie wstępem, przystawką przed uczcą, jaką gotował mi Rzym – od Romulusa aż po Marka Aureliusza. [...] Przystawałem na Forum, by dać się uwieść samotnym kolumnom. [...] Zaraz po przyjeździe do Wiecznego Miasta zwiedziłem Termy Dioklecjana, które zamieniły się na muzeum rzeźb. [...] Palatyn był nagromadzeniem pionowych ścian, odartych z tynku. W jednym załomie znalazłem kawałek acantusa (prawdopodobnie ozdoba drzwi). Dziś leży on na moim biurku”⁸⁶. Poza fascynacją starożytnością szczególne zainteresowanie artysty

⁸⁴ L. Długolecka, M. Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988, s. 177–178.

⁸⁵ T. Niesiołowski, *Malarstwo Wyspiańskiego...*, s. 10.

⁸⁶ Idem, *Wspomnienia...*, s. 65–67.

wzbudziły malowidła Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, obrazy Tintoretta oraz freski Fra Angelica i Giotta⁸⁷. Jednak ze wspomnień artysty wiadomo, że w czasie podróży największe wrażenie zrobiły na nim mozaiki: „Żyłem w Ravninie – mozaikami. [...] Jeszcze raz spojrziałem na nieciekawym grobowiec Dantego, mozaiki zachowałem w pamięci i na fotografiach Aliniego, i opuściłem Ravninę”⁸⁸.

Zwiedzając Italię Niesiołowski spotkał się z Jerzym Żuławskim i Juliuszem Germanem. W słynnej florenckiej kawiarni, prowadzonej przez Karola Nepomucenta Paszkowskiego, zetknął się z Władysławem Reymontem oraz Janem Kasprowiczem, który zatrzymał się w tym miejscu, jadąc do Sorrento⁸⁹. W czasie podróży miał również kontakt ze swym kolegą ze studiów i z Grupy Pięciu – Janem Rembowskiem: „W Nervi odpoczywałem pod palmami i w gajkach oliwkowych. Na promenadzie spotkałem brodatego rzeźbiarza, kolegę mego z czasów krakowskich. Granatowe morze czarowało nas, gdyśmy siedzieli przed domem, położonym wysoko na zboczu. Pogoda i dal Adriatyku sprzyjała marzeniom. Roił mój brodaty rodak – o sławie równej mistrzom renesansu. Z nim to we Florencji oglądałem Fra Angelica i freski Giotta”⁹⁰.

Śladem wyjazdu do Włoch jest kilka zachowanych, odręcznych szkiców przedstawiających fragmenty architektury Rzymu. Z kolei pobyt w mieście-kolebce renesansu dokumentuje rysunek z 1958 roku, będący kopią pracy powstałej w 1908 roku *Widok z mojego okna*. Na jego podstawie w latach 1924–1925 został namalowany obraz olejny *Martwa natura z oknem*, ukazujący zabudowania Florencji, widziane przez okno, na którego parapecie stoją naczynia i leżą książki. Poza rysunkami architektonicznymi zachowała się praca wykonana tuszem *W winiarni*, przedstawiająca kilka osób siedzących przed lokalem. Podobnie jak w przypadku widoku Florencji, prawdopodobnie w 1934 roku, również na podstawie rysunku wykonanego we Włoszech, powstała praca *Przy winie*, do której pozował mieszkaniec Ravniny⁹¹. Model

⁸⁷ Ibidem, s. 65, 71–72.

⁸⁸ Ibidem, s. 71–72.

⁸⁹ Ibidem, s. 69.

⁹⁰ Ibidem, s. 72.

⁹¹ Praca znajdująca się obecnie w zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie posiada w prawym górnym rogu napis: „RA[W]ENNA 1908”, jednak niezależnie od tego można przypuszczać, że prawdopodobnie powstała na podstawie rysunku, którego miejsce przechowywania obecnie jest nieznane. Jediną jego dokumentację stanowi film *Świat Tymona. O życiu i sztuce Tymona Niesiołowskiego*, reż. M. Kwiatkowska, zdjęcia K. Pakulski, prod. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie 1984. Ponadto w Instytucie Sztuki PAN przy fotografii tego obrazu znajduje się następująca adnotacja: „Przy winie [obywatel Ravniny] z akwareli z 1908 malowanej w Ravninie powstał w roku 1934 obecny obraz”.



16. *Wenus (Narodziny Wenusy)*, [1908]

o okrągłej twarzy skierowanej na wprost, siedzący przy stole, na którym stoi karafka i kieliszek wina, został ujęty do pasa. Postać ta musiała wywrzeć na Niesiołowskiem duże wrażenie, o czym świadczy jej opis we *Wspomnieniach*: „Przy śniadaniu i obiedzie towarzyszył mi Włoch o polskim wąsie. Ćmił zawsze papierosa i nigdy nie zdejmował kapelusza. Mimo że nie zamieniliśmy ze sobą ani słowa, łączyła nas jakaś nić sympatii. Wypijaliśmy taką samą porcję czerwonego wina”⁹².

il. 16 W okresie zainteresowania antykiem powstał niewielki rysunek tuszem *Centaury* [1908] oraz *Głowa dziewczyny stylizowana na Greczynkę* [1906], a także znana jedynie z reprodukcji praca *Wenus (Narodziny Wenusy)* [1908], nawiązująca do mitu, według którego Afrodyta [Wenus] po narodzeniu się z piany morskiej, płynęła naga w muszli. Podczas tej podróży najpierw dotarła na Kyterę, skąd powędrowała na Cypr, gdzie została przyjęta przez Pory Roku [Hory], które ją ubrały i przyozdobiły⁹³. Ilustrując tę historię Niesiołowski ukazał nagą boginię na tle otwartej muszli, zwróconą ku jednej z Hor,

⁹² T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 70.

⁹³ R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa 1968, s. 56; P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 8.

obsypującej jej włosy gwiazdkami. Przedstawiając w ten sposób narodziny Wenus, Niesiołowski mógł inspirować się poezją, gdyż jego artystyczna wizja mitu przypomina opis zawarty w wierszu Kazimierza Przerwy Tetmajera *Narodziny Afrodyty*:

[...] A ze srebrzystych pian Afrodis wyszła biała
i naprzód słońcu swój promienny uśmiech ślała,
potem przez modrą głąb powoli szła ku ziemi,
znacząc swej drogi ślad kroplami świetlistymi,
i boski uśmiech śle niebiosom, lądom, wodzie,
a świat dziwował się precudnej jej urodzie,
blask ją osuszać biegł, woń obcierała z rosy,
u nóg jej śnieżnych legł ocean modrowlosy.

A ona w słońcu swe suszyła ciało białe,
zefiry pieszczą ją z rozkoszy oszalałe,
ślizgają się od stóp po nogach jej do łona,
całują piersi jej i szyję, i ramiona,
spijają perły pian z jej zgięć i lubieżne,
w lotny okrążą tan jej uda smukłe, śnieżne,
z wolna się suną wzdłuż jej pełnych bioder, a potem
ku ustom z wonią róż wzlatują nagłym wzlotem. [...] ⁹⁴

Z kolei inne prace z tej grupy – *Tetyda u kolan syna Achillesa* (1907) oraz *Safona* (1910) – wyraźnie nawiązują do ilustracji Wyspiańskiego, wykonanych w latach 1896–1897 do *Iliady* Homera⁹⁵. Grupa ta musiała wywrzeć na Niesiołowskim ogromne wrażenie: „[...] jak w rysunkach kredkowych, mało dziś znanych – do *Iliady* Homera. Deformacja łączy się w tych kartonach harmonijnie z techniką, jaką stosował, *Apollo grający na lutni* – jest na granicy secesji, ale secesji Wyspiańskiego. Wiele jest poezji w tym kartonie, niezapomniana gra czerni i bieli przy mozaice podłogi, która jest jakby inną fakturą, zespolenie wyprężonego ciała z lutnią. Każdy widzi, że tu powstaje akt zespolenia duszy z najwyższą poezją-muzyką. A *Dusze zapadające do Styksu* – do tej bezlitośnie czarnej otchłani. Z całym realizmem pokazuje Wyspiański martwe ciała, przeszyte grotami Apolla, które, jakby wyrzucone z łuku, padają w dół do wody. Teraz śmierć wyzwoliła je z masek żyjących ludzi. [...] Apolla widzimy na innym jeszcze rysunku, jak w gniewie napina łuk. Jest sam słońcem jaśniejącym na szczytach skalistych gór. Trzeba było wówczas niemałej pewności siebie, by pokazać u nas te rysunki, w których konwen-

⁹⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 201.

⁹⁵ K. Nowakowska-Sito, *Homera i archeologia. Stanisława Wyspiańskiego ilustracje do „Iliady” (1896–1898)*, „Rocznik Historii Sztuki” t. XXII, 1996, s. 159.

cjonalne piękno bogów zamieniono na żywe uczucie, na tętniącą krew, jaką obdarzył Homer swych bohaterów i bogów”⁹⁶. Rysunek Niesiołowskiego *Tetyda u kolan syna Achillesa*, ukazujący siedzącą nagą postać kobietę, przypomina Tetydę z rysunku Wyspiańskiego *Zeus i Thetis na Olimpie*, wykonanego do *Iliady*. Jednak obie ilustracje różnią się – kompozycja Wyspiańskiego jest przedstawieniem wielofigurowym, obrazującym Tetydę, klęczącą u kolan Zeusa, natomiast praca Niesiołowskiego, będąc fragmentem większej kompozycji lub szkicem do niej, ukazuje samą matkę Achillesa.

il. 17 Podobna analogia nasuwa się przy analizie obrazu *Safona*. Poświęcony najsłynniejszej greckiej poetce, prawdopodobnie nawiązuje do legendy mówiącej o jej nieszczęśliwej miłości do młodego żeglarza Faona. Kiedy ten odrzucił jej uczucia, poetka miała się rzucić w fale morza z Białej Skały, aby wyleczyć się z miłosnego zawodu⁹⁷. Właśnie ta dramatyczna i jednocześnie romantyczna namiętność, zakończona spektakularnym skokiem z urwistej skały w spienione wody, stała się najgłośniejszą częścią jej mitu. Motyw ten często powracał w poezji i prozie, czego przykładem w literaturze polskiej może być przywołanie jej osoby przez Słowackiego w IV Pieśni *Beniowskiego* oraz przez Norwida w *Podróży po Adriatyku*:

Słyszałem siedząc na nadmorskiej skale
Wszystkie tej konchy srebrnej tęskne żale;
I taką boleść wyzwały jej tony,
Iżem zrozumiał, że w takiej to chwili
Śpiewacy lutnie o skały rozbili.
I zrozumiałem śmierć greckiej Safony,
I żał, i rozpacz, a morze płynęło
I umartwienie ku morzu ciągnęło [...]”⁹⁸

Przedstawiając swoją wizję Safony, Niesiołowski odwołał się do sceny jej samobójczego skoku, obrazując nagą poetkę pośród spienionych bałwanów, trzymającą w dłoniach lirę. Z kolei pod względem formalnym artysta nawiązał do postaci Tetydy z rysunku Wyspiańskiego *Thetis z fal wynurza się ku synowi*, w którym została ukazana jako pochylona, naga kobieta o długich włosach, częściowo zanurzonych w wodzie, zwracająca się ku skulonemu Achillesowi. Niesiołowski, przejmując ten układ sylwetki, przechylił ją o 180 stopni, nadając jej przy tym więcej dynamiki. Efekt ten został uzyskany

⁹⁶ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 41–42.

⁹⁷ A. Szastyńska-Siemion, *Safona. Muza z Mityleny*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 42; W. Kopaliński, *Leksykon wątków miłosnych*, Warszawa 2002, s. 450.

⁹⁸ Cyt. za: J. Mosdorf, *Z legend o Safonie*, „Meander” XXX, 1975, s. 217.

zwłaszcza dzięki zastosowaniu linii falistych, budujących długie pasma włosów Safony, targane skłębionymi falami, stanowiących jednocześnie tło kompozycji. Szukając dalszych analogii do jej postaci, należy zwrócić uwagę na pracę Aristide Maillola, noszącą tytuł *Fala* (1898), ukazującą nagą kobietę rzucającą się w zburzoną wodę, której ułożenie ciała oraz dynamika sceny przypomina obraz Niesiołowskiego, a także wcześniejszą pracę Paula Gauguina *Wśród fal (Ondyna)* (1889).

Tworząc prace o tematyce związanej z antykiem Niesiołowski pracował jednocześnie nad ilustracjami do *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego. Wcześniej do tego utworu nawiązywali między innymi Gustaw Gwozdecki cyklem *Król Tulacz* (1901–1902)⁹⁹, Mieczysław Jakimowicz, wystawiając w 1905 roku na wystawie Grupy Pięciu w Krakowie kompozycję tuszem *Król Duch*¹⁰⁰, oraz Antoni Gawiński *Rapsodem Króla Ducha* (1909), natomiast pierwsze ilustracje do poematu wykonał w 1866 roku Artur Grottger¹⁰¹.

Wzrost zainteresowania pismami mistycznymi Słowackiego nastąpił w okresie Młodej Polski, kiedy stały się one inspiracją dla twórców, począwszy od Micińskiego po Wyspiańskiego i Przybyszewskiego. Dorobek poety był w tym czasie przedmiotem licznych prac, z których opracowanie Ignacego Matuszewskiego *Słowacki a nowa sztuka* (I wyd. 1902) uznano za manifest estetyczny Młodej Polski¹⁰². *Król-Duch*, utwór o wielowątkowej konstrukcji, ma charakter poetyckiej wizji wiecznego rozwoju ducha, wcielającego się w coraz to doskonalsze formy. Pośród jego mityczno-historycznych kreacji są: Popiel, Ziemowit, Mieczysław (Mieszko) i Bolesław (Śmiały)¹⁰³.

Cykl autorstwa Niesiołowskiego składał się prawdopodobnie z kilku pasteli: *Wanda*, *Skrywawione Skrzydła*, *Sen Mieszka*, *Złotogłów*, *Król-Duch* i *Rycerz [Bolesław Śmiały]*¹⁰⁴. Dwa ostatnie z wymienionych zachowały się do dzisiaj. Z kolei wrażenia, jakie wywierała kompozycja *Wanda*, znane są z recenzji anonimowego krytyka: „Pastel *Wanda* ma duże zalety kompozycyjne, pojęty jest oryginalnie i dobrze przeprowadzony po malarsku. Nawet rysu-

⁹⁹ Interpretację autorstwa A. Lipy podaje: M. Gołąb, *Gustaw Gwozdecki. O wybranych obrazach*, [w:] A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki (1880–1935)*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Poznaniu, pod red. M. Gołąb, Poznań 2003, s. 17–18, 88.

¹⁰⁰ Wystawa Nieustająca TPSP w Krakowie, kat. sierpień 1905.

¹⁰¹ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 175, przyp. 60.

¹⁰² J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. LXXXII.

¹⁰³ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1999, s. 364.

¹⁰⁴ *Tymon Niesiołowski*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. A. Tyczyńska, wstęp J. Pollakówna, Warszawa 1982, s. 71.



18. *Król-Duch*, il. do *Króla-Ducha* J. Słowackiego, 1909

nek chwiejny i niezdeterminowany w dawniejszych pracach N[iesiołowskiego], w tym obrazie dowodzi istotnego postępu. Obraz ten ma swoją odrębną fizjonomię, swój wyraz i dla tej rzadkiej bardzo zalety, chociażby był o wiele gorzej wykonany, nie przestalby być interesującym”¹⁰⁵.

- il. 18 Pierwsza z zachowanych prac, *Król-Duch*, ukazuje tytułową postać, dynamicznie wynurzającą się z wirującej przestrzeni. Wokół niej w szalonym pędzie poruszają się dużo mniejsze, dwie nagie kobiety. Ich charakterystyczne ułożenie ciał, z podkurczonymi nogami, wyraźnie zainspirowane jest jedną z ilustracji do *Iliady* – *Aurora, Phosphoros, Hesperos, Helios* autorstwa Wyspiańskiego. Z kolei *Rycerz* [Bolesław Śmiały] nawiązuje do V rapsodu poematu, którego bohaterem poeta uczynił Bolesława Śmiałego¹⁰⁶. Jego postać, zakuta w zielonkawa zbroję, leży przywiązana sznurem do krzyża. Za pasem ma duży błękitny miecz. Tło dla postaci w części górnej stanowią skrzydła, a w dolnej faliste płomienie.

¹⁰⁵ V, *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Zakopane” 1909, nr 3, s. 3.

¹⁰⁶ M. Tatar, *Historia, mit i baśń w „Królu-Duchu”*, „Prace Historyczno-Literackie Katedry Literatury Polskiej WSP” Katowice, 1962, s. 172.



19. Rycerz [Bolesław Śmiały],
il. do *Króla-Ducha* J. Słowackiego, 1909

Bardzo ekspresyjny wyraz ma także znany jedynie z reprodukcji pastel autorstwa Niesiołowskiego *Św. Teresa* z około 1907–1910 roku, pokazujący świętą w mistycznym uniesieniu. Podobnie jak w grupie prac o tematyce wywodzącej się z kultury starożytnej, widać w nim inspirację twórczością Wyspiańskiego, a szczególnie jego projektem witraża do kościoła Franciszkanów w Krakowie *Błogosławiona Salomea* (1897). Analogicznie jak w przypadku obrazu *Safona*, nawiązując do dzieł mistrza, Niesiołowski dokonał swoistego przetworzenia, nadając postaci więcej ekspresji, starając się przez to wyrazić jej uczucia.

Mieszkając w Zakopanem Niesiołowski miał okazję nawiązania bliższego kontaktu z Władysławem Ślewińskim, który w ciągu swego pobytu w Polsce (1905–1910) przebywał również w pobliskim Poroninie¹⁰⁷. Osobiście poznał artystę nieco wcześniej w jego krakowskim mieszkaniu, dzięki Witkacemu, opisując to wydarzenie następująco: „Pamiętam doskonale moje pierwsze

¹⁰⁷ W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 59.

spotkanie z Władysławem Ślewińskim. Zaprowadził mnie do niego Staś Witkiewicz. Było to niedługo po jego przyjeździe do Krakowa. Nie wiem już dziś przy jakiej ulicy miał kilka wynajętych pokoi, zawieszonych obrazami. Nie będę opisywał jego zewnętrznego wyglądu. Znany jest ze swoich autoportretów. Mówił przez nos doskonałą polszczyzną, mimo spędzenia tylu lat za granicą. Ujrzałem u niego po raz pierwszy oryginały Gauguina, był kiedyś uczniem tego malarza i gorącym jego wielbicielem. W Ślewińskim było coś z ziemianina i coś z cyganerii artystycznej¹⁰⁸. Ślewiński, osiedlając się w Poroninie, wniósł powiew nowości w tamtejsze środowisko. Zaprzyjaźnił się z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Witkiewiczem oraz Janem Kasproviczem, który napisał wstęp do katalogu jego wystawy we Lwowie w 1907 roku¹⁰⁹. Oceniając krytycznie polskie malarstwo jako zapóźnione, ceniąc jedynie Olgę Boznańską, Aleksandra Gierymskiego, pastele Wyspiańskiego, a także pejzaże Stanisławskiego prezentował zupełnie inne spojrzenie na sztukę¹¹⁰. Jego znajomość współczesnego mu malarstwa europejskiego, a szczególnie związek ze Szkołą Pont-Aven i Gauguinem miały ogromny wpływ na dalszy rozwój artystyczny Niesiołowskiego¹¹¹. Prawdopodobnie za jego namową młody artysta, który dotąd wypowiadał się głównie w pastelu i rysunku, zaczął malować farbami: „W latach 1906–1907, przedtem raczej rysowałem. Stary Witkiewicz podarował mi farby i kasetę, a Ślewiński nauczył mnie jak naciągać płótno i ułożyć farby na palecie”¹¹². „Ślewińskiemu zawdzięczam uporządkowanie palety: kadmy, cytrynowy i pomarańczowy, czerwony, lak, kobalt, ultramaryna, zieleń szmaragdowa, biel cynkowa i kość palona – oto cała paleta. [...] Ślewiński malował cienko i nigdy na starych płótnach. [...] Zawsze podziwiałem prostotę, z jaką Ślewiński zabierał się do malowania. Płótno gruntował klejem króliczym, a przy malowaniu wcierał kolory rozpuszczonym olejem lnianym. Na koniec kładł »akcencik«, to jest lekki gdzieniegdzie kontur kobaltem”¹¹³.

Poza pomocą w sprawach warsztatu artystycznego, który Niesiołowski mógł doskonalić pod okiem mistrza, Ślewiński miał wpływ na kształtowanie się stylu artysty. Ze wspomnień Niesiołowskiego wiadomo, że razem malowali w plenerze¹¹⁴. Z całą pewnością pod jego wpływem Niesiołowski zain-

¹⁰⁸ T. Niesiołowski, Pamiętnik, mps, cyt. za W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, s. 168.

¹⁰⁹ W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, s. 57.

¹¹⁰ Ibidem, s. 54.

¹¹¹ Eadem, *W kręgu Gauguina. Malarze Szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969, s. 125–146.

¹¹² J. Frycz, *Rozmowa z Tymonem*, „Pomorze” 1958, nr 23, s. 4.

¹¹³ T. Niesiołowski, Pamiętnik, mps, cyt. za W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, s. 62–63.

¹¹⁴ Idem, *Wspomnienia...*, s. 64.

teresował się sztuką Gauguina, o czym wspominał Stanisław Witkiewicz w liście do syna, pisany w 1906 roku: „Byłem u Tymona, który prosił, żeby obejrzeć jego dzieła. Idzie on dwoma drogami – na jednej robi postępy i zdobywa własne środki – w studiach, na drugiej: błękitny kontur i Gauguin. Ale od czasu jak tu jest, zrobił postęp i w formie, i w kolorze”¹¹⁵.

Z drugiej strony, zwracając uwagę na znaczenie Ślewińskiego w kształtowaniu się stylu Niesiołowskiego, nie można zapomnieć, iż dorobek Gauguina znał także Wyspiański, mający możliwość poznania twórczości francuskiego artysty choćby w czasie swych pobytów w Paryżu (1890–1894). Nie wiadomo, czy ci dwaj malarze kiedykolwiek spotkali się¹¹⁶. Jednak, poza faktami malowania przez Wyspiańskiego modelki Gauguina czy też wynajęcia paryskiej pracowni, z której wcześniej korzystał Francuz, uwagę zwracają podobieństwa w ich twórczości. Dlatego nie można wykluczyć, że także Wyspiański mógł wskazać Niesiołowskiemu malarstwo Gauguina. Możliwe, że również poglądy mistrza dotyczące dekoracyjnej roli obrazu, powtarzane przez jego ucznia, zostały zainspirowane artykułem Alberta Auriera, zawierającym następującą myśl: „[...] malarstwo dekoratywne jest to, ściśle biorąc, prawdziwe malarstwo. Malarstwo nie mogło powstać w innym celu jak po to, aby dekorować myślami, marzeniami i ideami banalne ściany ludzkich budowli”¹¹⁷.

Fascynacja sztuką Francuza była tak silna, że w 1907 roku Niesiołowski wraz z Witkacym wybrali się na jego wystawę do Wiednia. Wrażenia jakie ekspozycja na nich wywarła Niesiołowski oddał następująco: „W galerii »Mitte« widzieliśmy po raz pierwszy taką sztukę. Harmonia kolorów i egzotyczne tematy szokowały oryginalnością”¹¹⁸.

Pod wpływem tak silnych doznań spowodowanych malarstwem Gauguina, a także dzięki inspiracji twórczością Ślewińskiego z pewnością powstało wiele prac. Niestety do dziś z tego okresu zachowały się nieliczne.

Jedną z nich jest *Chrystus Frasobliwy* z 1906 roku. Centrum kompozycji zajmuje tytułowy Chrystus Frasobliwy, umieszczony na tle krajobrazu. Sposób ujęcia pogrążonej w cierpieniu i smutku siedzącej postaci Chrystusa, którego głowa w koronie cierniowej opiera się na dłoni, bezpośrednio nawiązuje do przedstawień tej sceny w europejskiej ikonografii. Ten typ ikonograficzny,

il. 20

¹¹⁵ S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969, s. 351.

¹¹⁶ A. Morawińska, *Wyspiański... „Nieśmiertelność strasznie samotna”*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum...*, s. 23.

¹¹⁷ Ibidem, s. 20; A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin (1891)*, [w:] *Moderniści o sztuce*, oprac. i wstęp E. Grabska, Warszawa 1971, s. 272.

¹¹⁸ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 64.

którego rodowód w swoich badaniach Zygmunt Kruszelnicki wywiódł z licznej grupy siedzących postaci z głową wspartą na dłoni, obejmującej między innymi Hioba, Daniela, Jonasza i Herkulesa, rozpowszechnił się poza „sztuką wysoką” również w sztuce ludowej¹¹⁹. Wizerunek Chrystusa Frasobliwego w XVII wieku zyskał ogromną popularność jako przedstawienie umieszczone w kapliczkach oraz na często wznoszonych figurach przydrożnych. Rzeźby te, wykonywane głównie przez prowincjonalnych snycerzy, nawiązywały najczęściej do form późnogotyckich – Chrystusa zwykle przedstawiano nagiego, przesłoniętego jedynie przepaską na biodrach, usytuowanego na podwyższeniu, wspierającego głowę na prawej dłoni¹²⁰. Powyższy schemat, który często powielano aż po XIX wiek, poza rzeźbą występował również w płaskorzeźbie oraz rzadziej w malarstwie ludowym. Prawdopodobnie właśnie ludowe przedstawienia Chrystusa Frasobliwego były inspiracją dla Niesiołowskiego. Analizując jego pracę nie sposób pominąć widocznych wpływów twórczości Gauguina, a szczególnie obrazu *Żółty Chrystus*, powstałego w 1889 roku, który musiał być znany Niesiołowskiemu, choćby z reprodukcji. Gauguin malując ten obraz inspirował się prymitywną, drewnianą, polichromowaną rzeźbą przedstawiającą Chrystusa na krzyżu z kaplicy Trémalo koło Pont-Aven¹²¹. Podobnie uczynił Niesiołowski, który ukazał Chrystusa w pozie zadumy, charakteryzującego się ciężką sylwetką, nieco płaską, o słabym modelunku, której kształt określa ciemny kontur.

il. 21

Dalszą ewolucję twórczości Niesiołowskiego w kierunku znanej z malarstwa Gauguina syntetycznej plamy barwnej, ograniczonej konturem, prezentuje znany jedynie z reprodukcji obraz *Akt leżący* [*Wenus*], z około 1906 lub 1907 roku. Podejmując motyw leżącej Wenus, artysta nawiązał do wielkiego tematu w sztuce, prowadzącego od Giorgiona i Tycjana, poprzez Velazqueza i Goyę, a także Cabanela, kończąc na Manecie. Właśnie porównując *Wenus* Niesiołowskiego z *Olimpią* (1863) tego ostatniego narzucają się pewne analogie. Są one widoczne szczególnie w charakterystycznym ułożeniu ciała, które zastosował Manet, wzorując się z kolei na *Wenus z Urbino* Tycjana (1538), a także inspirowając się *Mają nagą* Goi (1800–1805) oraz *Wielką odaliską* Ingres’a (1814), równocześnie poddając się wpływom sztuki wschodniej¹²². W *Akcie*

¹¹⁹ Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej”*, „Teki Komisji Historii Sztuki” t. II, 1961, s. 44.

¹²⁰ A. Kunczyńska, *Chrystus Frasobliwy w Polskiej Rzeźbie Ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1960, nr 4, s. 218–219.

¹²¹ W. Jaworska, „*Chrystus w Ogródzie Oliwnym*” Gauguina. *Sacrum czy Sacrilegium?*, „Rocznik Historii Sztuki” t. XXII, 1996, s. 119.

¹²² A. Wojciechowski, *Edouard Manet*, Warszawa 1973, s. 13.



21. Akty leżący [Wenus], [1906-1907]

leżącym [Wenus] Niesiołowski modelkę opierającą się na zgiętej w łokciu ręce umiejscowił na łóżku, podobnie jak zrobił to Manet, przejmując pozę z obrazu Tycjana. Natomiast w miejscu gdzie Francuz umieścił Murzynkę z bukietem, usytuował wazon z kwiatami o japońskiej formie. Poza tą inspiracją, w pozie modelki oraz w bardzo oszczędnej i nieco sztywnej linii konturu obwodzącej jej niemal płasko odwzorowane ciało, zwraca uwagę podobieństwo do pracy Gauguina *Utrata dziewictwa* (1890-1891), stanowiącej zarazem hołd złożony *Olimpii* Maneta¹²³.

Z kolei *Martwa natura z jabłkami*, powstała około 1907-1910 roku, w swojej kompozycji bezpośrednio nawiązuje do martwych natur Cézanne'a. Szczególnie związek ten jest widoczny w ujętym nieco z góry stole zastawionym prostymi przedmiotami: butelką i wazonem oraz owocami ułożonymi na białym obrusie, budującymi monumentalną kompozycję. Kierując się w stronę malarstwa Cézanne'a, Niesiołowski postąpił podobnie jak Ślewiński, który aranżując swoje często bardzo intymne i nastrojowe martwe natury, bliższy był mistrzowi z Aix niż Gauguinowi¹²⁴. Z drugiej strony sam Gauguin, pod którego urokiem pozostawał w tym czasie Niesiołowski, ogromnie cenil ma-

il. 22

¹²³ A. M. Damigella, *Paul Gauguin*, Warszawa 1997, s. 113.

¹²⁴ W. Jaworska, *Władysław Ślewiński...*, s. 84.



22. *Martwa natura z jabłkami*, [1907–1910]

larstwo Cézanne'a. O tej fascynacji, poza posiadaniem obrazu mistrza, może świadczyć *Portret kobiety z martwą naturą* Cézanne'a (1890), będący wyrazem hołdu, na którym nie tylko odtworzył jego martwą naturę, ale także w pozie kobiety powtórzył układ zastosowany w *Portrecie pani Cézanne* (1881–1882)¹²⁵. Cézanne, zmarły w 1906 roku, zaczął zdobywać miejsce jednego z najważniejszych artystów, mających wpływ na sztukę XX wieku. Pozycję tę ugruntowała jego wielka wystawa retrospektywna, zorganizowana w 1907 roku przez Vollarda¹²⁶.

Niesiołowski, czuły na nowości płynące z Zachodu, zaczął próbować swoich sił w oparciu o twórczość Cézanne'a, co jeszcze bardziej uwidoczniło się kilka lat później, kiedy związał się z formistami. Jednak zanim do tego doszło artysta dołączył do Grupy Pięciu.

¹²⁵ A. M. Damigella, *op. cit.*, s. 10, 138.

¹²⁶ M. Howard, *Cézanne*, London 1990, s. 25.

Związek z Grupą Pięciu

Historia jednego z pierwszych ugrupowań artystycznych, jakim w Polsce była Grupa Pięciu, zamyka się w latach 1905–1908. W tym okresie kontakt z nią Niesiołowskiego ograniczał się głównie do udziału w kilku wystawach. Za moment powstania Grupy zwykle uważa się wspólną ekspozycję prac pięciu artystów: Leopolda Gottlieba, Vlastimila Hofmana, Mieczysława Jakimowicza, Jana Rembowskiego i Witolda Wojtkiewicza, która została otwarta jesienią 1905 roku w jednej z sal krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych¹²⁷. Wystąpienie to ówczesny krytyk związany z „Nową Reformą” opisał w ten sposób: „Clou obecnej wystawy stanowi mała salka na lewo od wejścia, głośna do niedawna »świetlica Bolesławiecka«. [...] W tej salce rozsiadła się wystawa »Pięciu«. Związek ten raczej przypadkowy, a jedynym jego łącznikiem, kojarzącym zespoloną drużynę, jest młodość i pewne lekceważenie tradycji i dróg utartych. Indywidualizmem najwybitniejszym w tym gronie jest Leopold Gottlieb. W sposobie rysowania i pojmowania malarskiego zadania widać artystę zdającego sobie jasno sprawę z tego, dokąd dąży i co wyrazić pragnie. [...] Do rydwanu Jacka Malczewskiego wprzął się p. Hofman, rzucając w dwóch obrazach zagadki na pół symboliczne. [...] Dwaj pozostali z Grupy »Pięciu« niewiele mają do powiedzenia. Dwa studia rysunkowe p. Rembowskiego nie wychodzą poza miarę prac szkolnych, a dziwaczne i niezrozumiałe w pomyśle fantazje satyryczne p. Wojtkiewicza rodzajem swoim i wykonaniem kwalifikują się na szpalty modernistycznego czasopisma”¹²⁸.

Nazwa grupy nie określała ani jej programu, ani charakteru, ale prawdopodobnie została dobrana w sposób przypadkowy, na co wskazywał Wilhelm Mitarski: „W ciągu ubiegłego miesiąca otwarta była w jednej z sal Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych: wystawa »pięciu«. Ochrzczono ją dość pompatycznie, nawet trochę nieskromnie, co należało uważać za brak pomysowości, wynikły może z pośpiechu, którego na szczęście nie było w pozostałej części wystawy. Nasuwa się to mimochodem, bo ten dość zabawnie brzmiący tytuł nie harmonizował z powagą wysiłków, której niepodobna było odmówić ogółowi tej wystawy. Widoczne było natomiast, że komplet ten powstał przypadkowo; trudno by dopatrzeć się nici wiążącej wysiłki tych kilku ludzi”¹²⁹.

¹²⁷ *Wystawa Nieustająca TPSP w Krakowie*. Katalog wystawy, Kraków, sierpień 1905; *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 79.

¹²⁸ W., *Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „Nowa Reforma” 1905, nr 247, s. 1.

¹²⁹ W. Mitarski, *Przegląd sztuk plastycznych*, „Krytyka” 1905, z. VII, s. 385.

Wydaje się, że inicjatorem powstania grupy był Leopold Gottlieb, który recenzując IX wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” pisał:

„[...] mając w pamięci dawniejsze wystawy, śmiało można powiedzieć, że obecna jest wyraźnym (aczkolwiek może chwilowym) upadkiem.

A ten upadek przypisać należy Zarządowi Tow. »Sztuka«, który utwory tchnące szczerością, ideałem, głębszą myślą, szukaniem dróg nowych, zrećznie usuwa, nie dopuszcza ich – bojąc się, widać, zachwiania własnej powagi.

Wystawa obecna to występ grupy (z wyjątkiem artystów, których następnie wymienię) przeważnie o jednym poziomie artystycznym, których oprócz brawurowej, już zresztą szablonowej europejskiej techniki, nic zresztą nie cechuje, co pozwalało im mierzyć miarą wielkiej sztuki; – poza nielicznymi wyjątkami nic ona nie wnosi, co by pozwalało mówić o wybitnym indywidualizmie lub idei twórczej. Przedstawia się cała wystawa monotennie. Naturalnie, że prace pp. Mehoffera, Axentowicza, Fałata, Stanisławskiego, są przeciętnie niezłe, jednak z chwilą, gdy prace te są bezustannym kopiowaniem się artystów, powtarzaniem lub nawet słabszym odbiciem dawniejszych o wiele lepszych dzieł tych samych autorów, sąd nasz musi być surowszym, bezwzględniejszym.

Silniej również mogliby być reprezentowani młodszy, gdyby nie terrorizm ze strony Zarządu, objawiający się wybieraniem prac, przez samych autorów uznanych za najsłabsze [...].

O młodych pejzażystach nie wiele się da powiedzieć; w każdym z nich drga talent, lecz tak wpływem prof. Stanisławskiego przygwożdżony, iż potrzebny ogromny wysiłek z ich strony, dużo pracy, żeby się z pod tego wpływu uwolnić. Patrzą oni na świat oczyma Stanisławskiego, operują jego skalą barw, jego techniką i niczego poza samym motywem w pejzażu nie szukają; fatalny to wpływ jednej szkoły, jednego profesora; uśpionym indywidualnością grozi wprost zaturatą. [...]

Wystawa obecna świeci pustymi ścianami i to nasuwa pewne refleksje: czyżby Zarząd Tow. »Sztuka« (a myślę wyraźnie p. Stanisławskiego) uważał, że nie znalazłyby się prace między młodszą generacją godne widzenia obok Kamockiego, Szczyglińskiego, Filipkiewicza, Rosenbluma? Czyżby tacy artyści jak: Pieńkowski, Jakimowicz, Hofman, Wojtkiewicz, Hochman mają być ignorowani, właśnie dlatego, że własnych dróg dla wypowiedzenia swych myśli szukają!”¹³⁰.

Możliwe, że właśnie ta dość buntownicza wypowiedź Gottlieba, uderzająca w konserwatyizm Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, miała wpływ

¹³⁰ Leopold G. [Gottlieb], IX. Wystawa „Sztuki”, „Krytyka” 1905, z. XI, s. 471–472.

na zjednoczenie sił młodych artystów. Krytyka, komentująca pierwsze wystąpienie Grupy Pięciu, nie przyjęła jej przychylnie, w recenzjach wytykano jej członkom braki techniczne. Słowa te wynikały z bardzo powierzchownej oceny piszących, którzy oglądając wystawę nie dokonali analizy prac młodych artystów, a swoje opinie opierali na pobieżnych wrażeniach. Zupełnie inaczej, rok później, o malarstwie grupy pisał Jan Piotrowski: „Od szeregu lat odzywały się głosy, że na naszych wystawach, zwłaszcza zaś na wystawach artystycznie najwyższej stojącej »Sztuki«, brak kompozycji, że portret, główka, pejzaż, studium z natury, oto wszystko, na co stać naszą produkcję artystyczną. Wyjątki, jak Malczewski, Wyspiański, to były właśnie tylko wyjątki. Przed niespełna rokiem wystąpiła w Krakowie grupa młodych malarzy z wystawą, akcentującą silnie kierunek wręcz odmienny. Od razu było jasne, że dążenia tych artystów nie ograniczają się do oddania zewnętrznych form natury, lecz że formy te są dla nich środkiem tylko do wypowiedzenia czegoś głębszego. Ale przeciętny widz, a nawet patrzący nawet z malarskiego jedynie punktu widzenia artysta dostrzegł na pierwszy rzut oka tylko techniczne braki w tych obrazach, uderzyła go tu niepoprawność rysunku, ówdzie ubóstwo kolorytu, i to wystarczyło, aby od razu cały kierunek odsądzić od artystycznej wartości, zawyrokować, że to nie malarstwo, ale literatura, nieucstwo, maniera. [...]

Co całą tę grupę młodych, zaledwie dwudziestokilkuletnich artystów wyróżnia od starszej generacji, grupującej się w »Sztuce«, to, że im nie wystarcza sama malarskość, szukają sposobów wyrażenia własnej duszy bardziej, aniżeli otaczającej ich natury, której studiowanie uważają tylko za środek do zdobycia języka dla wypowiedzenia głębszego uczucia. Odbiegając od wierne przedstawienia form natury, syntetyzują ją, w czym nieraz wolą się narażać na śmieszność, niż dać wciągnąć do technicznej gonitwy. [...]

Kierunek dążeń, który artystom tym przyświeca, wskazał jeszcze przed półwiekiem w swych niedawno dopiero przypomnianych poglądach estetycznych wielki poeta i artysta, Cyprian Norwid. Aby tę postać, przez szerszy ogół dotychczas jeszcze niedocenianą, przypomnieć i nawiązać do niej współczesne usiłowania, postanowiła grupa »Pięciu« równocześnie ze swą wystawą urządzić wystawę dzieł Cypriana Norwida, rozproszonych dziś po całym świecie”¹³¹.

Jak wynika z przytoczonej wyżej recenzji, młodzi artyści skierowali tematykę swoich prac w stronę symbolizmu, bardzo często czerpiąc inspirację z utworów literackich. Szczególnego znaczenia nabrała dla nich postać Cy-

¹³¹ J. Piotrowski, *Młoda Sztuka Polska*, „Tygodnik Illustrowany” 1906, nr 24, s. 455–456.

priana Kamila Norwida, którego dorobek został odkryty ponownie w czasach Młodej Polski. Do rozpowszechnienia jego dorobku przyczynił się Zenon Przesmycki, publikując utwory Norwida w „Chimerze”, nawet poświęcając mu cały VIII tom czasopisma, oraz podejmując się wydać wszystkie dzieła pisarza, co niestety zahamował wybuch I wojny światowej, a kolejną próbę zniweczyła następna wojna światowa. Wtedy również ustalila się opinia o Norwidzie jako poecie przeklętym, przez co został wyniesiony do roli patrona artystów, aspirujących do grona twórców niezrozumianych i skłóconych ze światem¹³².

Prawdopodobnie wskazówką dla artystów spod znaku Grupy Pięciu, buntujących się przeciwko walce z „literaturą” w malarstwie, prowadzoną przez Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, były teksty Norwida drukowane w „Chimerze”. Można jedynie przypuszczać, że szczególnie bliski mógł być im cytat z listu, pisanego w 1857 roku przez Norwida do Marii Trembickiej:

Pisać można tylko procent od życia i czynów.
Malować tylko procent od uczucia i kontemplacji.
Rzeźbić tylko procent od historii¹³³.

Prawdopodobnie podobne znaczenie miał większy fragment, pochodzący z 1854 roku, kierowany do tej samej osoby: „[...] widzimy np. w sztuce, która najbliższą światłu jest robotą, że przyśpieszyła najhaniańniej produkcję swoją i że od czasu, jak ludzie wzięli sobie za model naturę i wierne jej naśladowanie, to jest nie ekspresję, ale impresję – od tego czasu, mówię, jednego pięknego dnia przyszedł daguerotyp i zakasował cały ten kierunek przewyższając go. Impresja albowiem jest [...] działaniem bezpośrednio (immédiate), ekspresja zaś jest, skoro widzimy naprzód przedmiot naturalny, potem pracujemy to pojęcie w duszy naszej i oddajemy przez ekspresję (Pan Bóg pożyczył nam nas samych)”¹³⁴.

Jednak w tym miejscu należy zgodzić się z opinią Wiesława Juszcza, że były to wyrwane fragmenty, które „nie stanowiły o całej estetyce Norwida”¹³⁵. Prawdopodobnie, jak dalej pisał, postać Norwida odkryta na nowo i doceniona przez krytykę młodopolską, stanowiła dla członków Grupy Pięciu rodzaj obrony przed negatywną opinią. Również uznanie jego osoby „[...] za

¹³² A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 438.

¹³³ List Norwida do Marii Trembickiej, Nowy Jork, 29 lipca 1857, „Chimera” 1904, t. VIII, z. 22/23/24, s. 413.

¹³⁴ List Norwida do Marii Trembickiej, Nowy Jork, maj 1854, „Chimera” 1904, t. VIII, z. 22/23/24, s. 380.

¹³⁵ W. Juszcza, *op. cit.*, s. 86.

zjawisko dorównujące czy przewyższające nawet wielkością Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego [spowodowało, że młodzi artyści] zobaczyli w nim ogniwo łączące współczesność z romantyzmem, że pojęli go jako »symbolistę« i mistyka, prekursora najbardziej aktualnych tendencji artystycznych [...]»¹³⁶. Nie bez znaczenia miał pozostawać dla nich fakt, iż Norwid zajmował się również twórczością plastyczną. W tym zakresie początkowo kształcił się pod kierunkiem Jana Feliksa Piwarskiego jako uczeń warszawskiego Gimnazjum Gubernianego. Następnie uczył się w prywatnej szkole malarstwa i rysunku Aleksandra Kokulara oraz w pracowni malarskiej Jana Klemensa Minasowicza. W czasie podróży po Włoszech, we Florencji krótko uczęszczał do klasy aktu prowadzonej w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych przez Giuseppe Bezzuoliego oraz do pracowni rzeźbiarskiej Luigiiego Pampaloniego, natomiast z technikami graficznymi zapoznawał się u Vincenza della Bruna¹³⁷.

Duże zróżnicowanie indywidualności twórczych poszczególnych członków grupy prawdopodobnie spowodowało, że poszukiwali oni łączącego ich duchowego patrona, którym mógł stać się właśnie Norwid. O tym, jak dużą wagę przywiązywali do jego osoby i dorobku może świadczyć fakt, że postanowili zorganizować poświęconą poecie wystawę. O projekcie informowało anonimowe ogłoszenie, zamieszczone w „Czasie” z 19 czerwca 1906 roku: „Zapomniany artysta-malarz, poeta i rzeźbiarz, Cyprian Norwid, w ostatnich dopiero latach stał się przedmiotem żywszego zajęcia ogółu, głównie dzięki zwróceniu nań uwagi w »Chimerze«, której tom, wyłącznie jego pamięci poświęcony, pozwolił poznać tę postać niepospolitą. Przygotowane wydanie pism Norwida przyczyni się do utrwalenia i rozpowszechnienia pierwszorzędnej wartości utworów literackich. Chcąc, aby również artysta-plastyk przedstawił się we właściwym świetle, grupa artystów »Norwid« urządziła wystawę obrazów, rysunków, akwarel, rycin i rzeźb Cypriana Norwida, której Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zapewniło pomieszczenie w swym gmachu w sierpniu i wrześniu br. [...] Organizatorowie proszą zatem wszystkie osoby posiadające jakiegokolwiek szczątki spuścizny artystycznej po Cyprianie Norwidzie albo wiedzące o ich istnieniu – o szczególne informacje i, o ile możliwości, nadesłanie dzieł lub ich reprodukcji fo-

¹³⁶ Ibidem, s. 84.

¹³⁷ H. Widacka, *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996; J. Polanowska, *Cyprian Kamil Norwid*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. VI, red. K. Mikołko-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 135–150; A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

tograficznych pod adresem i na koszt Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie najpóźniej do dnia 1 września br.”¹³⁸.

Niestety inicjatywa ta, o której pisał również cytowany wcześniej Jan Piotrowski¹³⁹, nie doszła do skutku, a przyjęcie przez członków Grupy Pięciu nazwy Grupa Norwid można traktować jako oddanie hołdu poecie, jednak bez decydującego znaczenia dla oblicza ich twórczości. Poza Norwidem artyści odwoływali się do twórczości Jacka Malczewskiego ze względu na symboliczno-literacki charakter jego prac, a także z podobnych względów do Stanisława Wyspiańskiego.

Po chłodnym przyjęciu pierwszej wystawy Grupy Pięciu, kolejna ekspozycja miała miejsce w maju 1906 roku, w gmachu wiedeńskiej Secesji, równocześnie z wystawą Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Została zaprezentowana w osobnej salce, co miało podkreślić odrębność, a także ostentacyjne odcięcie się od tamtej grupy artystów. O okolicznościach, w jakich doszło do zorganizowania tej wystawy pisał po latach rzeźbiarz Stanisław Roman Lewandowski: „Przed dwoma laty w czasie przed otwarciem wystawy w wiedeńskiej Secesji, w której polskie stowarzyszenie Sztuka piękną kolekcją brało udział, otrzymałem telegram z prośbą, aby Secesja przez swój sąd pościła kilku młodych artystów, cofających dzieła z ogólnego zbioru sztuki. Rzeczywiście też, Secesja oceniła te prace i wystawiła je w osobnej salce”¹⁴⁰.

Sądząc po recenzjach, ekspozycja grupy została przyjęta przychylnie, czego dowodem mógł być choćby fakt zakupienia kilku prac, na co zwrócił uwagę Piotrowski: „Niecóż inaczej było we Wiedniu, gdzie taż grupa znów w komplecie wystąpiła niedawno w gmachu »Secesji«. Tam zrozumiano lepiej, choć jeszcze niezupełnie, zasadnicze dążenia »Pięciu«, co objawiało się nie tyle w głosach, krytyki, ile... w zakupieniu kilku tych obrazów do publicznej galerii”¹⁴¹. Z kolei Tadeusz Rittner w swojej relacji zachwyił się *Ślepcem* Hofmana: „[...] rzecz bardzo szczerą, piękną w rysunku [...]”, oraz zwrócił uwagę na prace Wojtkiewicza¹⁴². Wystawę omówił także Karl M. Kuzmany, zwracając uwagę na prace Jakimowicza, Rembowskiiego i Hofmana, nasycone, jego zdaniem, pierwiastkami mistycznymi. Z kolei obrazy Wojtkiewicza określił jako zagadki-groteski oraz ironiczne karykatury¹⁴³.

¹³⁸ [b.a.], *Wystawa dzieł Cypriana Norwida*, „Czas” 1906, nr 138, s. 3.

¹³⁹ J. Piotrowski, *op. cit.*, s. 456.

¹⁴⁰ S. R. Lewandowski, *Grupa pięciu i Lewandowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 8, s. 159.

¹⁴¹ J. Piotrowski, *op. cit.*, s. 455.

¹⁴² T. Rittner, *Sztuka polską w Wiedniu*, „Świat” 1906, nr 20, s. 10.

¹⁴³ Recenzja cyt. za: H. Bisanz, *Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 1980, z. 68, s. 40.

We wrześniu tego samego roku grupa zaprezentowała się ponownie w lokalu krakowskiego TPSP. Jako szósty artysta swoje prace przedstawił Tymon Niesiołowski¹⁴⁴. Miesiąc później wystawę przeniesiono do Lwowa, jednak, według katalogu, Niesiołowski nie brał w niej udziału¹⁴⁵.

Następna wystawa Grupy Pięciu, odbywająca się w berlińskim Salonie Schultego, miała miejsce w grudniu 1906 roku¹⁴⁶. Artyści, wystawiający bez Jana Rembowskiego, w składzie: Leopold Gottlieb, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Witold Wojtkiewicz, wzbudzili duże zainteresowanie. Szczególny sukces odniósł tam Wojtkiewicz, na którego prace zwrócili uwagę Maurice Denis oraz André Gide. Właśnie dzięki pomocy tego ostatniego w 1907 roku Wojtkiewicz zdecydował się na indywidualny pokaz swych dzieł w Paryżu. O wrażeniach wywołanych kontaktem z twórczością polskiego malarza, Gide napisał później we wstępie do katalogu: „Ujrzałem je tej zimy w Berlinie, podróżowałem z Mauricem Denis [...]. Obchodząc galerie zajrzeliśmy do ustronnej sali, gdzie raczej ukryto niż pokazano wystawę malarzy polskich. Wyznaję mą nieświadomość co do tego, co nie wiem, czy można nazwać »szkołą polską«. Wiem oczywiście, że niemożliwe jest, aby artysta taki jak Wojtkiewicz mógł powstać sam z siebie (zostawiam innym trud wyszukania jego poprzedników), ale ta wystawa pozwoliła przypuszczać, że u siebie w kraju musi on być dosyć odosobniony”¹⁴⁷.

Z Berlina wystawa została przeniesiona do Düsseldorfu i Kolonii. Z anonimowej recenzji wiadomo, że udział w wystawie kolońskiej wzięli: Hofman, Wojtkiewicz, Gottlieb, Jakimowicz oraz Rembowski i Niesiołowski, a także rzeźbiarz Henryk Hochman¹⁴⁸. Od tego momentu drogi Wojtkiewicza i jego kolegów z Grupy Pięciu rozeszły się definitywnie; następne wystawy odbywały się już bez jego udziału.

Kolejna prezentacja prac Gottlieba, Hofmana, Jakimowicza i Rembowskiego została otwarta we wrześniu 1907 roku w gmachu warszawskiej Zachęty. Podkreślając spójność artystyczną grupy, recenzujący wystawę Władysław Wanke, pisał: „Są to ludzie w sztuce bardzo już kulturalni, poznali co na zachodzie zrobiono, każdy z nich ma swe gusta zupełnie zdecydowane, a mimo młodości posiadają spokój i pewność doświadczenia. »Sztuka pięciu« – jest owocem bardzo już dojrzałym, tak, jak są oni obecnie – wszyscy

¹⁴⁴ *Wystawa Nieustająca TPSP w Krakowie*. Katalog wystawy, Kraków, wrzesień 1906.

¹⁴⁵ *Wystawa Grupy Pięciu, TPSP Lwów*. Katalog wystawy, Lwów 1906.

¹⁴⁶ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 87.

¹⁴⁷ T. Żeleński-Boy, *André Gide a Wojtkiewicz*, [w:] *Ludzie żywi. Pisma*, t. III, Warszawa 1956, s. 376.

¹⁴⁸ [b.a.], [*Bildende Kunst in Köln*], „Kölnische Zeitung” 1907, nr 308, s. 1.

posiadają ściśle określone tendencje i cele. Łączy ich w całość, w grupę malarską wyjątkowe, jak na nasze stosunki, artystyczne poczucie »stylu«!¹⁴⁹

Następna wystawa grupy miała miejsce w lutym 1908 roku, w Salonie Pisko w Wiedniu. Poza Gottliebem, Hofmanem, Jakimowiczem i Rembowski udział w niej wzięli Bronisława Rychter-Janowska oraz Tymon Niesiołowski¹⁵⁰. Prócz nich w pokazie uczestniczył rzeźbiarz Stanisław Roman Lewandowski, który opisał wspólną ekspozycję następująco: „Tych młodych ludzi nie znałem wówczas osobiście, nie znam ich i dzisiaj. Widziałem jednak rozmach młodzieńczy, widzę w każdym z nich wielki talent, a ponieważ na przekór wszystkim profesorom, obawiającym się w każdym wybitnym talencie konkurenta, kocham młode orlęta i kocham ich indywidualność, więc teraz bez obawy o konkurencję podałem im koleżeńską dłoń i razem urządziliśmy wspólną wystawę w wiedeńskim Salonie Piska”¹⁵¹. Jak podkreślał dalej, krytyka i publiczność wiedeńska bardzo dobrze przyjęły wystawę, czego dowodem było zakupienie przez Ministerstwo Oświaty obrazu Vlastimila Hofmana *Strach na ptaki*. Również anonimowy recenzent zwrócił uwagę na pozytywny odbiór ekspozycji: „Prasa wiedeńska przychylnie powitała wystawę, a wydawca monografii artystycznych, A.[rthur] Roessler, w przedmowie do pięknie wydanego katalogu wyprowadza tę grupę genealogicznie z duchowego pnia Przybyszewskiego”¹⁵².

O ile w Berlinie największy sukces odniósł Wojtkiewicz, w Wiedniu najbardziej doceniono Jakimowicza, co choćby podkreślała wzmianka w prasie o znaczącym tytule: *Sukces artysty polskiego w Wiedniu*, zawierająca między innymi takie zdania: „Na wystawie »pięciu« młodych artystów w Wiedniu szczególną uwagę krytyki zwróciły obrazy Jakimowicza. Nawet nieprzychylnie usposobiona do wszystkiego, co polskie, Neue Fr. Presse, między innymi, pisze: »są to mistrzowskie rysunki, w których autor równie dobrze odczuwa kształty głowy, ręki etc., jak umie skutecznie operować światłem i cieniem«”¹⁵³.

O wiedeńskiej wystawie pisał także Władysław Prokesch, który poza analizą twórczości poszczególnych jej uczestników, w swoim komentarzu zawarł ogólne spostrzeżenia: „Grupa Pięciu reprezentuje w polskiej sztuce znamienne odłamy pewnych duchowych kierunków, które szukają wypowiedzenia się

¹⁴⁹ W. Wanke, *Wystawa „Pięciu”*, „Świat” 1907, nr 39, s. 5.

¹⁵⁰ *Kollektiv-Ausstellung Krakauer Künstlerbund Grupa V und Bildhauer Lewandowski*. Katalog wystawy Kunstsalon Pisko Wien, wstęp A. Roessler, Wien 1908 – za pomoc w dotarciu do tego katalogu składam serdeczne podziękowania Panu dr. G. Winter z Donau – Universität Krems.

¹⁵¹ S. R. Lewandowski, *op. cit.*, s. 159.

¹⁵² i., *Wystawa artystów polskich w Wiedniu*, „Świat” 1908, nr 5, s. 18.

¹⁵³ [b.a.], *Sukces artysty polskiego w Wiedniu*, „Świat” 1908, nr 6, s. 7.

za pomocą nowej metody i nowych środków technicznych. Każdy z członków grupy jest indywidualistą o bardzo wyrazistym typie artystycznym, który nie stęzał może jeszcze w kształt ostateczny [...]. Bujna młodość, silny temperament występują w ich dziełach z siłą wprost żywiołową, a odrębność rysów, zdecydowane zboczenie od utartych zasad poprawności, kwalifikuje całą grupę do tzw. secesji, która ma czasowo uprawnienia w każdym, szybko rozwijającym się społeczeństwie artystycznym”¹⁵⁴.

Po tym pokazie, wystawę przeniesiono do Monachium¹⁵⁵. Po jej zakończeniu drogi artystów rozeszły się. Dokładne przyczyny rozpadu nie są znane. Prawdopodobnie był on związany z dużymi rozbieżnościami, występującymi w twórczości poszczególnych członków grupy. Dzięki połączeniu sił artyści ci mieli większą siłę przebicia, przez co zwrócili uwagę na siebie uwagę zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Sytuację tę doskonale podsumował, kilka lat później, Henryk Zbierchowski: „Zbiorowe wystawy »grupy pięciu« obiegły wiele wystaw zagranicznych, budząc zwłaszcza w surowej niemieckiej prasie głosy zachwytu i zainteresowania. To były podwaliny powodzenia i rozgłosu naszych artystów. »Grupa pięciu« rozbiła się prędko. Członkowie jej rozproszyli się po świecie, składając odtąd na własną rękę wciąż dowody swej żywotności i tężyzny”¹⁵⁶.

Widać wyraźnie, że Niesiołowski z Grupą Pięciu związany był dość luźno, świadczyć o tym może jego udział tylko w czterech prezentacjach prac jej członków. Po raz pierwszy wystawiał z nią jako szósty uczestnik w 1906 roku, w lokalu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a następnie rok później w Kolonii i prawdopodobnie w Düsseldorfie. W 1908 roku wziął udział w ekspozycji, która miała miejsce w wiedeńskim Salonie Pisko, przedstawiając jedynie dwa obrazy olejne, obecnie zaginione: *Ewa* i *Kwiaty*. Sądząc po treści artykułu wstępnego do katalogu wystawy pióra Arthura Roesslera, największe zainteresowanie tego krytyka wzbudziła właśnie postać Niesiołowskiego, którą z pewnymi niecisłościami charakteryzował następująco: „Najcudowniejszym z tej grupy jest Tymon Niesiołowski, dziki samouk spokrewniony z Gauguinem przez wydarzenia życiowe i los [?]. W nim żarzy się tęsknota za rajem, za naiwnym ukształtowaniem życia w pogodnej naturalności. On nigdy nie wykroczył poza granice swojej ojczyzny, nigdy nie widział obrazu Gauguina [sic!], maluje jednak zdumiewająco podobnie jak

¹⁵⁴ W. Prokesch, *Polską sztuką w Wiedniu*, „Nowa Reforma” 1908, nr 76, s. 1.

¹⁵⁵ i., *Wystawa artystów...*, s. 18.

¹⁵⁶ H. Zbierchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 35, s. 703–704.

Gauguin, tak że można jego niesygnowane obrazy zaoferować, jako prawdziwe dzieła Gauguina¹⁵⁷.

W podobny sposób Władysław Prokesch (którego Niesiołowski opisywał następująco: „Przechadzał się Prokesch, chudy, żalobny, a o kim napisze felieton, ten głową bije o beton”¹⁵⁸) relacjonował jego udział w wystawie tymi słowami: „Autodyktata Tymon Niesiołowski, młody malarz o dużym temperamencie, nie bez słuszności przyrównywany do Gauguina, wyróżnia się oryginalnym sposobem traktowania tematu. Jego wazon kwiatowy na zielonym tle jest wyblaskiem talentu bardzo szczerego, mającego przed sobą drogę szeroko otwartą, o ile zawiedzie go ona gdzieś na uzupełniające studia zagraniczne”¹⁵⁹. Recenzję tę skomentował Stanisław Witkiewicz, pisząc w jednym z listów do syna, przebywającego w Paryżu: „Teraz szarpie Tobą ten nadmiar nowych wrażeń, które wypełniają tak życie, że człowiek może je przeżyć bez ruchu, bez czynu, bez myśli samodzielnej, a ciągle wyobrażając, że czyni, że rusza się, że myśla pracuje, a to za niego robi Paryż. Musisz się nad tym zastanawiać, odnajdywać siebie i być niezależnym wobec »karaimów«, »hiszpańskich alfonsów« – a nawet wobec Gauguina, na którego imię się klniesz. A propos Gauguina: »Autodyktata Tymon Niesiołowski, młody malarz o dużym temperamencie, nie bez słuszności przyrównywany do Gauguina«. Tak pisze Prokesch. Ale w tej głupocie mogą się przejrzeć wszyscy, którzy zaczynają i kończą epoki sztuki na pewnych ostatnich w niej wynalazkach. Nade wszystko wobec takich właśnie trzeba zachowywać niezależność sądu i bezwzględny krytycyzm, żeby nie być »nie bez słuszności przyrównywanym«”¹⁶⁰.

Uwagi te doskonale charakteryzowały wczesny, bardzo eklektyczny, okres twórczości Niesiołowskiego. Czas jego związku z Grupą Pięciu przypadł na okres pierwszych odkryć i fascynacji artystycznych. Niezaprzeczalnie ogromną rolę w kształtowaniu się jego drogi twórczej odgrywał Wyspiański, którego osobowość zaważyła na kierunku poszukiwań artysty. Poza nim, na co zwrócili uwagę Roessler, Witkiewicz i Prokesch, Niesiołowski był pod dużym wpływem Gauguina, z którego sztuką miał możliwość zapoznania się poprzez Ślewińskiego oraz bezpośrednio w czasie zwiedzania jego wystawy indywidualnej. Na te dwie fascynacje nakładała się sztuka przełomu wieków, z której młody artysta wiele czerpał. O tych inspiracjach mogą świadczyć choćby częste nawiązania do twórczości Muncha i innych twórców, o czym była już mowa wcześniej. Wspominając te różnorodne wzorce, które decydo-

¹⁵⁷ *Kollektiv-Ausstellung...*, s. 5.

¹⁵⁸ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 48.

¹⁵⁹ W. Prokesch, *op. cit.*, s. 2.

¹⁶⁰ S. Witkiewicz, *Listy do syna...*, s. 368–369.

wały o sporej niejednolitości stylistycznej prac Niesiołowskiego, trzeba także zwrócić uwagę na wątki literackie, do których odwoływała się Grupa Pięciu, sprzeciwiając się walce z „literaturą”, prowadzoną przez Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”.

Według katalogu wystawy Grupy Pięciu w Krakowie z 1906 roku, Niesiołowski przedstawił tam pięć prac: *Adam i Ewa*, *Chrystus*, *Salome*, *Wiosna* i *W południe*¹⁶¹. Dwie ostatnie trzeba obecnie uznać za zaginione. Natomiast tytuły pozostałych trzech hipotetycznie można powiązać z pracami istniejącymi do dzisiaj.

W 1904 roku powstał, datowany przez samego autora, rysunek *Salome*. Mniej więcej z tego samego okresu pochodzi druga praca określana jako *Kompozycja alegoryczna*, sprawiająca wrażenie nieco zagadkowe, przedstawia dwie postaci. Z lewej strony usytuowany jest nagi mężczyzna, zwracający się ku ujętej profilowo kobiecie, ubranej w suknię, na której widoczne są gwiazdzone wzory. W wąskiej przestrzeni między parą umiejscowiona jest fantastyczna roślina o giętkiej łodydze i koronie. Scena rozgrywa się w nierealnej przestrzeni, z lewej strony zamkniętej jakby fragmentem łuku o bogatej ornamentyce, przechodzącym dalej w płynny kontur, wyznaczający tło dla sylwetki kobiecej. Analiza tego rysunku może przywołać na myśl przedstawienie Adama i Ewy, które w tym przypadku charakteryzuje się secesyjną stylistyką, o czym świadczy falista linia kształtująca postaci oraz ornament zdobiący suknię kobiety.

Rysunek ten można przyrównać do dzieł Aubrey'a Vincenta Beardsley'a, a szczególnie ilustracji do *Tajemniczego Ogrodu Różanego*, zamieszczonego w *The Yellow Book* (Vol. IV, 1895) – był jego redaktorem naczelnym i ilustratorem, często publikował prace o wyolbrzymionej lub ukrytej tematyce seksualnej i antyklerykalnej¹⁶². Tak zinterpretowany obraz, charakteryzujący się secesyjną stylistyką, może nasuwać przypuszczenia, że jest to wymieniany w katalogu *Adam i Ewa*, eksponowany na wystawie grupy.

Analogiczny wniosek można wysnuć w odniesieniu do wspomnianej wcześniej pracy *Salome*, która mogłaby być tą prezentowaną na ekspozycji. Podobnie jak wielu artystów doby symbolizmu z Gustavem Moreau na czele, Niesiołowski podjął popularny wówczas temat *Salome*, oczarowującej swym tańcem Heroda, żądającej w zamian ściętej głowy Jana Chrzciciela. Tyle że na przełomie wieków *Salome* nie była już bohaterką z legendy, ale raczej uosobieniem postaci tragicznej, która według Oskara Wilde'a symbolizowała nieodwzajemnione uczucie, spełniające się dopiero w perwersyjnym poca-

¹⁶¹ *Wystawa Nieustająca TPSP w Krakowie*. Katalog wystawy, Kraków, wrzesień 1906.

¹⁶² S. West, *Fin de Siècle*, London 1993, s. 30.

łunku ściętej głowy proroka¹⁶³. Również w *Hymnach* Jana Kasprowicza tytułowa Salome kocha długowłosego proroka uczuciem przekraczającym wszelkie granice. Jej miłość, gotowa wszystko zniszczyć i przewyciężyć aby się spełnić, jest jedyną motoryczną siłą istnienia¹⁶⁴:

[...] Niechaj się łamią potęgi,
niechaj się w gruzy rozpada
ten tron, na którym twórcza nieśmiertelność siada;
ta ziemia i te gwiazdy, słońca i księżycy
niech się rozprysną w mgławice;
niech sen wiekuistości jako sen się prześni,
ty słuchaj mojej pieśni
i przyjdź!
O ty kochanku mój!
O ty jedyny kochanku!...
Jak twe źrenice, choć umarłe, płoną! [...] ¹⁶⁵

il. 23 Można przypuszczać, że właśnie poezja Kasprowicza, którego Niesiołowski poznał około 1901 roku, zainspirowała go do ukazania cierpiącej Salome, trzymającej w dłoniach głowę Jana Chrzciciela. Jej nagie ciało, okryte jedynie przezroczystą szatą, stanowi kontrast dla ciemnego tła, natomiast koncepcja plastyczna rysunku przypomina omawianego wcześniej *Aniola nocy*. Podobnie jak w przypadku tej pracy, powstałej niemal w tym samym okresie, zamknięta w prostokącie sylwetka Salome mocno odcina się od tła wypełnionego falistymi liniami, łączącymi się ze stylizowanymi roślinami, nadającymi całości finezyjności i dekoracyjności.

Kolejną z prac wymienianych przez katalog jest *Chrystus*. Możliwe, że tytuł ten odnosi się do zachowanego obrazu olejnego, znanego obecnie jako *Chrystus Frasobliwy*, który, jak wskazuje na to własnoręczne datowanie autora, został namalowany w 1906 roku. Omawiany wcześniej, przy okazji analizy dzieł powstałych pod wpływem Gauguina, potwierdzałby głos krytyki, wskazujący na inspirację twórczością Francuza. Poza tym tematyka oraz nawiązanie przez Niesiołowskiego do sztuki ludowej łączy tę pracę z obrazem *Spowiedź Vlastimila Hofmana*, wzbudzającego ogólne uznanie na wystawie grupy w Zachęcie w 1907 roku, a przedstawiającego starca, którego spowiedzi słucha siedzący w licej kapliczce Chrystus¹⁶⁶.

¹⁶³ J. Białostocki, *Judyta: znaczenie obrazu Giorgiona w historii tematu*, [w:] *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 133–135; P. Wittlich, *Secesja. Sztuka i życie*, Warszawa 1987, s. 146.

¹⁶⁴ A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973, s. 60.

¹⁶⁵ J. Kasprowicz, *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, t. 4, Kraków–Wrocław 1984, s. 87–88.

¹⁶⁶ W. Wanke, *op. cit.*, s. 4; [b.a.] *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 48, s. 1063.



23. *Salome*, 1904

Śledząc historię Grupy Pięciu oraz postawy artystyczne jej członków wydaje się wątpliwe, by łączył ich jakiś ściśle określony program. Skupieni wokół grupy artyści, o silnych indywidualnościach, propagowali malarstwo narracyjne, co łączyło ich z ówczesną literaturą, często posługującą się treściami symbolicznymi. Ponadto artyści ci kładli duży nacisk na oddanie nastroju i także stanów wewnętrznych, zbliżających ich do nurtów wczesnoekspresjonistycznych.

Inspirator powstania grupy, Leopold Gottlieb, koncentrował się głównie na portrecie. Jego prace cechowała płynna linia oraz próby oddania nastroju psychicznego modelu. Aby dobrze przedstawić wewnętrzną charakterystykę portretowanego, często uwydatniał cechy fizjonomiczne oraz, niekiedy, posuwał się do deformacji¹⁶⁷. Portretem zajmował się również Mieczysław Jaki-

¹⁶⁷ H. Bartnicka-Górska, *Leopold Gottlieb*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. II, red. J. Maurin-Białostocka, H. Bartnicka-Górska, J. Białynicka-Birula, J. Derwojed, H. Kubaszewska, M. Łodyńska-Kosińska, A. Melbehowska-Luty, Z. Prószyńska, I. Żera, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 423-427.

mowicz. Zwykle prace jego autorstwa utrzymane były w czerni i bieli, wzbogaconej całą gamą subtelnych szarości. Dzięki tym, wydawałoby się, oszczędnym środkom tworzył tajemnicze i nastrojowe wizerunki, emanujące aurą melancholii¹⁶⁸. Nieco odmiennie przedstawiała się twórczość Vlastimila Hofmana, wyrastająca ze sztuki ludowej połączonej z symbolizmem. Bohaterami jego obrazów były często nasycone młodopolskim nastrojem smutku i melancholii dzieci oraz wieśniacy i starcy zestawieni z aniołami, postaciami biblijnymi oraz fantastycznymi faunami, inspirowanymi sztuką Malczewskiego¹⁶⁹. Niewątpliwie największą indywidualnością grupy był Witold Wojtkiewicz, którego prace, często przedstawiające tragedię życia ludzkiego przeniesioną w świat cyrku i marionetek, były inspirowane utworami literackimi Marcelego Schwoba, Maurice'a Maeterlincka czy też Romana Jaworskiego¹⁷⁰.

Prawdopodobnie brak wewnętrznej spójności grupy oraz przywódcy był przyczyną intuicyjnego poszukiwania patrona w osobie Norwida czy bliskich młodym artystom mistrzów – Malczewskiego i Wyspiańskiego. Z kolei głównym motorem prowadzącym do połączenia sił młodych twórców była chęć zaistnienia i zwrócenia na siebie uwagi krytyki i publiczności, a także zamianifestowania swego sprzeciwu wobec tradycji i zastoju w sztuce, z którym utożsamiano Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”.

W 1907 roku Niesiołowski przebywał w Monachium, gdzie oglądał między innymi malarstwo Arnolda Böcklina, artysty bardzo cenionego w Polsce, szczególnie na przełomie wieków. Uwagę na jego twórczość zwrócił już Albert Chmielowski w liście do Lucjana Siemieńskiego z 1870 roku. Dziewięć lat później pierwszy artykuł w prasie polskiej poświęcony Böcklinowi opublikował Teodor Jeske-Choiński w „Wiek”. Ogromne zafascynowanie sztuką czołowego symbolisty było także widoczne w tekstach Stanisława Witkiewicza¹⁷¹. Jednak pierwsza w Polsce, objazdowa wystawa tego artysty, w 1903

¹⁶⁸ H. Bartnicka-Górska, *Mieczysław Jakimowicz*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. III, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 176–179.

¹⁶⁹ S. Kozakowska, B. Malkiewicz, *Malarstwo polskie od około 1890 do 1945 roku*. Katalog zbiorów Muzeum Narodowe w Krakowie, *Nowoczesne malarstwo polskie*, cz. 2, pod red. Z. Gołubiew, Kraków 1997, s. 160–168.

¹⁷⁰ *Witold Wojtkiewicz 1879–1909*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, t. 1, oprac. B. Domańska, wstęp M. Porębski, Kraków 1976; t. 2, red. B. Domańska, A. Zeńczak, Kraków 1989; E. Charazińska, *Odchodzącemu światu – Malarstwo polskie około 1900*, [w:] Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Polskie w Rapperswilu 1996, s. 25; J. Ficowski, *Witold Wojtkiewicz*, Warszawa 1996.

¹⁷¹ J. Malinowski, *Imitacje świata...*, s. 146–147, 158; problem odbioru twórczości Böcklina przez polską krytykę artystyczną omawia A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 80–115.

roku, prezentująca szesnaście obrazów, nie przyniosła spodziewanego sukcesu. Możliwe, że Niesiołowski znalazł prace Böcklina z tego pokazu, a także zetknął się z pochlebną opinią Witkiewicza na temat jego malarstwa. Mimo to prace Szwajcara, którego popularność w Polsce zaczęła stopniowo maleć, nie spotkały się z jego uznaniem.

Współpraca z Towarzystwem „Sztuka Podhalańska” i „Kilimem”

Po powrocie z Włoch w 1908 roku Niesiołowski włączył się w życie kulturalne Zakopanego. W styczniu 1909 roku wziął udział w wystawie zorganizowanej przez Pomoc Bratnią i Bibliotekę Publiczną, prezentowanej w hotelu Władysława Dzikiewicza – „Morskie Oko”. Poza nim do udziału zostali zaproszeni między innymi: Teodor Axentowicz, Kazimierz Brzozowski, Wojciech Brzega, Julian Fałat, Stanisław Gałek, Jan Rembowski, Władysław Skoczylas, Jan Skotnicki, Leon Wyczółkowski, Stanisław Witkiewicz-syn¹⁷². Anonimowy recenzent ocenił ją bardzo wysoko: „mimo że nie wszyscy z zaproszonych artystów dopisali, wystawa jest przecież dość interesująca. Ogólny jej poziom nie jest niższy od przeciętnego poziomu wystaw krakowskich”¹⁷³.

Popularność Zakopanego wiązała się z zainteresowaniem kulturą tego regionu. Szczególne znaczenie w propagowaniu góralszczyzny odegrało Towarzystwo „Sztuka Podhalańska”. Założone w Zakopanem w marcu 1909 roku, miało na celu propagowanie sztuki podhalańskiej i wprowadzenie jej do przemysłu artystycznego oraz opiekę nad zabytkami tego terenu, a także utrzymanie jego stylowości. Postulaty te miały być realizowane poprzez rozpowszechnianie zadań Towarzystwa słowem i drukiem, urządzenie wystaw, organizowanie pracowni i studiów artystycznych, ułatwianie zbytu wyrobów artystycznych oraz utrzymywanie biblioteki i własnych zbiorów¹⁷⁴. Pierwszym prezesem Towarzystwa został Jan Gwalbert Pawlikowski, a zastępcą Władysław Skoczylas. Wśród członków, do których należeli między innymi: Stanisław Witkiewicz (pierwszy członek honorowy), Kazimierz Brzozowski i Jan

¹⁷² J. Woźniakowski, *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem do roku 1939*, [w:] *Zakopane czterysta lat dziejów*, pod red. R. Dutkowej, t. II, Kraków 1991, s. 202–203.

¹⁷³ V, *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Zakopane” 1909, nr 3, s. 3.

¹⁷⁴ J. Woźniakowski, *Dobrańsze...*, s. 203.

Rembowski, był Tymon Niesiołowski¹⁷⁵. Rok później został wybrany do zarządu Towarzystwa na rok 1910¹⁷⁶. W tym samym czasie na wniosek Towarzystwa założono Stowarzyszenie „Kilim”, działające do 1918 roku¹⁷⁷. Początkowo kierował nim Jan Skotnicki, a następnie Kazimierz Brzozowski. Do licznej grupy współpracujących twórców należeli między innymi: Jan Rembowski, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Bogdan Treter, Edward Trojanowski, Stanisław Gałek i Tymon Niesiołowski¹⁷⁸. Podstawowym zadaniem „Kilimu” było wdrażanie motywów ludowych do tkactwa, ale przy jednoczesnym zachowaniu indywidualności artystów, którzy często dostarczali projekty zawierające ich własne kompozycje malarskie i graficzne.

Prężnie rozwijające się Towarzystwo „Sztuka Podhalańska” organizowało wiele wystaw. Już w lipcu 1909 roku w domu Wojciecha Brzegi otwarto pierwszą ekspozycję, prezentującą wystrój czterech pokoi¹⁷⁹. Z kolei w grudniu tego samego roku w willi Jutrzenka na Krupówkach przedstawiono rzeźby, wyroby rzemiosła oraz malarstwo stanowiące największą część tej ekspozycji. Wśród uczestników byli między innymi: Gałek, Skotnicki, Rembowski, Skoczylas oraz Niesiołowski, który pokazał „pastele – *Sen, Rycerz* i grający prawdą pęk kaczęńców”¹⁸⁰.

Druga wystawa Towarzystwa, łącząca wyroby rzemiosła z malarstwem i rzeźbą, zorganizowana w 1910 roku, odbyła się ponownie w domu Brzegi. Mimo że prezentowała prace z wielu różnych dziedzin, zebrała pochlebne recenzje: „Wystawa ta choć tak mała, zdołała jednak skupić koło 76 dzieł sztuki. Wykazując tak różnorodności artystyczne, tak różnorodności kątów, pod którymi artyści patrzą na świat, tak nieraz krańcowo stojące, że wprost w podziw wprowadza, w jak małe ramki można zamknąć tyle różnorodnych temperamentów. [...] Gałek, Niesiołowski, Rembowski, Płonkowska, Skotnicki, Skoczylas, to światy takie różne, takie nieraz obce sobie, a jednak mają one coś wspólnego, coś, co ich łączy, co im pozwala mieścić się

¹⁷⁵ H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978, s. 61.

¹⁷⁶ [b.a.], *Tow. „Sztuka podhalańska” w Zakopanem. Sprawozdanie Wydziału za rok 1909*, „Zakopane” 1910, nr 4, s. 5.

¹⁷⁷ I. Huml, *Stowarzyszenie Kilim*, [w:] *Polskie Życie Artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 195–196.

¹⁷⁸ [b.a.], *Kilimiarstwo w Zakopanem*, „Zakopane” 1910, nr 16, s. 3; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, [w:] *Między Giewontem a Parnasem*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997, s. 15.

¹⁷⁹ J. Woźniakowski, *Dobrańsze...*, s. 204.

¹⁸⁰ A. Janowski, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem*, „Ziemia” 1910, nr 7, s. 100.

obok siebie i tworzyć pewną całość – kulturę artystyczną i umiłowanie sztuki”¹⁸¹. Również inny krytyk w pozytywnym tonie opisywał ekspozycję: „Podobne wystawy mieliśmy już sposobność widzieć w Zakopanem w minionych latach – żadnej jednak nie urządzono tak dobrze, nie zgromadzono takiego materiału różnorodnego, pouczającego i cennego zarazem, jak to uczyniono obecnie. [...] Obrazy artystów: Jana Rembowskiego, Stanisława Gałka, Stanisława Witkiewicza (syna), Tymona Niesiołowskiego, Zefira Ćwiklińskiego, Karola Kłosowskiego i Stanisława Sobczaka (rzeźby), to znaczny plon niepośledniej, a częstokroć wybitnej pracy drużyny artystycznej, która tu czerpie tematy i natchnienie do swych dzieł”¹⁸². Zygmunt Luberowicz, dokonując dokładniejszej charakterystyki pokaz, o pracach Niesiołowskiego pisał następująco: „Niesiołowskiego obrazy mają dużo mistycyzmu, jak np.: Król Duch, gdy Wanda przybywa do niego w ciemnej, błękitnej nocy, osłaniając dłońmi bledziuchny kaganiec, bijący w zielone oczy i twarz Ducha rycerza, pysznym też jest jego portret Orkana”¹⁸³.

Po kilku latach Towarzystwo „Sztuka Podhalańska”, zyskując na znaczeniu, zaczęło reprezentować swój region poza Zakopanem. Przykładem takiej działalności była wystawa w 1911 roku we Lwowie. Ekspozycję obejmującą osiem sal zaprojektował ówczesny prezes Towarzystwa Władysław Skoczylas¹⁸⁴. Prezentując szeroki dorobek środowiska, obejmowała malarstwo, rzeźbę, a także projekty mebli i ceramiki, rekonstrukcje izby góralskiej oraz fotografie i rysunki przedstawiające budownictwo podhalańskie¹⁸⁵. Wśród eksponatów były tkaniny projektowane przez członków „Kilimu”, w tym Niesiołowskiego¹⁸⁶. Niestety do dziś nie zachowała się żada jego pomysłu. Jedynym śladem pracy Niesiołowskiego jest reprodukcja tkaniny, wykonanej według jego projektu, znajdującej się w katalogu „Kilimu” z 1913 roku¹⁸⁷.

Apogeum działalności Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” przypadło na 1912 rok. Wtedy właśnie odbył się pokaz rzeźb i obrazów w nowej sali wystawowej, znajdującej się w budynku Bazaru Polskiego, ufundowanego przez Władysława hr. Zamoyskiego¹⁸⁸. Poza Niesiołowskim, który był jednym ze

¹⁸¹ [b.a.], *Wystawa obrazów, rzeźby, architektury i sztuki stosowanej w Zakopanem*, „Zakopane” 1910, nr 2, s. 5–6.

¹⁸² Tk., *Wystawa*, „Zakopane” 1910, nr 18, s. 5.

¹⁸³ Z. Luberowicz, *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Świat” 1910, nr 41, s. 7.

¹⁸⁴ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 45.

¹⁸⁵ *Katalog Wystawy Podhalańskiej*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1911.

¹⁸⁶ H. Kenarowa, *op. cit.*, s. 123.

¹⁸⁷ „Kilim” *Zakopane*, Kraków 1913, kat., ryc. 5.

¹⁸⁸ J. Woźniakowski, *Dobrańsze...*, s. 204–205.

współorganizatorów ekspozycji, wśród wystawiających między innymi byli: Skoczylas, Gałek, Brzega, a także Gustaw Gwozdecki, Vlastimil Hofman, Władysław Jarocki i Zbigniew Pronaszko¹⁸⁹.

Prezentacje te były najważniejszymi wydarzeniami w historii Towarzystwa działającego do 1926 roku, które w ciągu kilkunastu lat swego istnienia organizowało wystawy, konkursy oraz wprowadzało do produkcji przedmioty, nawiązujące do wzorów góralskich¹⁹⁰.

Wyjazd do Paryża

Zmiana stylu w twórczości Niesiołowskiego, związana głównie z wyzwoleniem się spod wpływu Wyspiańskiego, nastąpiła po jego powrocie z podróży do Paryża, odbytej w 1912 roku. W czasie tego kilkumiesięcznego pobytu spotykał się z inicjatorami utworzenia Towarzystwa Artystów Polskich w stolicy Francji: poetą Wincentym Korab Brzozowskim oraz rzeźbiarzem Kazimierzem Ostrowskim i jego żoną pisarką Bronisławą Ostrowską¹⁹¹. Prawdopodobnie dzięki tym kontaktom został wprowadzony do domu Władysława Mickiewicza: „Bywanie u Władysława Mickiewicza należało nawet do obowiązku, zaliczało się do czynu patriotycznego. Pan z siwą brodą wychodził na spotkanie gościa. Mnie uściskał dłoń wyjątkowo czule, bo nosiłem nazwisko, które w »Panu Tadeuszu« zasługuje na uwagę [...]”¹⁹². Tam też Niesiołowski zetknął się z Bourdelle’em, który od kilku lat pracował nad paryskim pomnikiem Adama Mickiewicza, odsłoniętym dopiero w 1929 roku¹⁹³. Rzeźbiarz zainteresował Niesiołowskiego, który oglądał jego prace: *Herkulesa*, którego uznał za „dość ryzykownego” oraz „piękną Penelopę”¹⁹⁴. Poza tym poznawał sztukę europejską, co wspominał po latach: „Wiedza moja o malarstwie z każdym dniem stawała się pełniejsza, bogatsza – Luwr naświetlał mnie

¹⁸⁹ Ibidem, s. 204; *Plastyka zakopiańska 1909–1973*. Katalog wystawy BWA Kraków, wstęp H. Kenarowa, Kraków 1973, s. 9.

¹⁹⁰ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, s. 17.

¹⁹¹ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 73, 75; E. Bobrowska-Jakubowska, *Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu (TAP)*, [w:] *Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E.-A. Bourdelle’a*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. E. Grabska, Warszawa 1997, s. 57–58.

¹⁹² T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 74.

¹⁹³ M. T. Diupero, *Bourdelle w kręgu polskim*, [w:] *Paryż i artyści...*, s. 31.

¹⁹⁴ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 75.

swymi arcydziełami. Zwiedziłem wszystko, co było godne widzenia. Codziennie przechodziłem przez Ogród Luksemburski, zaglądałem do galerii obrazów, gdzie zbliżałem się do współczesności”¹⁹⁵.

Ślady wędrówek paryskich dokumentuje, zachowany do dzisiaj, szkic katedry Notre Dame, stanowiący podstawę do obrazu, namalowanego w 1946 roku. Również olej *Paryż* z 1954 roku, jak wskazuje na to własnoręczna adnotacja artysty na odwrociu pracy, powstał na podstawie szkicu akwarelowego, wykonanego w czasie podróży w 1912 roku.

Z wypowiedzi Niesiołowskiego oraz jego zapisków wiadomo, że w czasie pobytu w Paryżu nie zainteresował go żaden z ówczesnych kierunków awangardowych, a należy pamiętać, że rok 1912 przyniósł w stolicy Francji pierwszą wystawę futurystów, później przeniesioną do Londynu i Berlina, która wzbudziła wiele kontrowersji¹⁹⁶. W dyskusji wokół tej ekspozycji brali udział między innymi Albert Gleizes i Jean Metzinger, autorzy opublikowanego w tym samym roku głośnego dzieła *O kubizmie*¹⁹⁷. Kierunek, który stał się przedmiotem ich pracy, ewoluował w tym czasie z fazy analitycznej do syntetycznej. Jego główni twórcy – Picasso i Braque – zaczęli do swoich prac wprowadzać skrawki papieru, tapet, drewna, tworząc pierwsze kolaże. Jednak prawdopodobnie żadne z tych wydarzeń jeszcze wtedy nie zaniepokoiło młodego artysty, natomiast wpływ na jego dalszą drogę artystyczną mieli Puvis de Chavannes oraz Renoir, których twórczość zafascynowała Niesiołowskiego. Możliwe, że na malarstwo tego pierwszego wcześniej zwrócił mu uwagę Wyspiański, podziwiający go podczas swoich młodzieńczych wyjazdów nad Sekwanę, o czym pisał w listach do Karola Maszkowskiego: „Jego typ postaci kobiecych i jego komponowanie naturalne i proste, jakby w takt własnej myśli spokojnej i fantazyjnej – bo nie szukanej w naturze ale wysnutej z głowy artysty [...]. On naturę tłumaczy na swój sposób pięknie, spokojnie ją przedstawia, powiedziałby kto, że idealizuje”¹⁹⁸. Dodatkowo zainteresowanie jego malarstwem mogły wzbudzać relacje z Paryża, choćby takie jak ta zamieszczona w „Krytyce” z 1905 roku: „Puvis ma wizję delikatną, mglistą, subtelną nad wyraz – ale jędrną i rozumną, a rzeczy realne dosięgają pod pędzlem jego szczytów uduchowienia, tracąc tylko ten pierwiastek brutalnej rzeczywistości, który w niezgodzie byłby z figurami idealnymi, wolą jego twórczą wywołanymi. [...] Upraszcza kształty i sprowadzając je do konturów najistotniejszych, najniezbędniejszych – Puvis de Chavannes zdaje się tworzyć

¹⁹⁵ Ibidem, s. 76–77.

¹⁹⁶ Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1987, s. 122.

¹⁹⁷ M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, s. 141.

¹⁹⁸ *List Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, Paryż 17 lipca 1891*, „Lamus” 1910, z. 7, s. 354.

według idei platońskiej. Daje on prototypy przedmiotów, stworzeń i ludzi – nie te słabe refleksy i odbicia świata realnego, ale esencję jakoby stworzenia, istoty i rzeczy wyszłe z tej sfery, gdzie króluje absolut”¹⁹⁹.

il. 24 Odkryciem dla Niesiołowskiego było również malarstwo Renoira, które zupełnie go oczarowało: „Zaraz po przyjeździe zaprowadził mnie Antoni Buszek na jego wystawę z okresu wielkiego nasycenia płótna – kolorem. Obrazy te zrobiły na mnie silne wrażenie i przypominały barwne tulipany”²⁰⁰. Prawdopodobnie to właśnie dzięki Renoirovi Niesiołowski zainteresował się tematyką aktu, której pozostał wierny aż do końca swej twórczości. Można przypuszczać, że pierwszym śladem tej fascynacji jest obraz *Kobiety na plaży* [1912], powstały po powrocie z Paryża. Głównym elementem tej kompozycji jest pięć modelek, siedzących na białych i czerwonych prześcieradłach oraz ubraniach, usytuowanych na tle nadrzecznego, pagórkowatego krajobrazu. Między ujętymi od tyłu czterema kobietami oraz jedną widoczną z przodu brak jest powiązania i akcji, przez co wydaje się, że każda z nich stanowi samoistne studium aktu. Podjęty przez Niesiołowskiego temat nawiązuje do obrazu *Wielkie kąpiące się* (1887) Renoira, ukazującego sensualistyczne akty o perłowych barwach, ujęte w wystudiowanych pozach. Możliwe, że poza tematem, w pozie centralnie umiejscowionej modelki artystę zainspirował nieco późniejszy obraz francuskiego impresjonisty – *Zabawy kąpiących się kobiet* (*Trzy kąpiące się kobiety i krab*, 1897), w którym z lewej strony kompozycji umiejscowiona jest odwrócona kobieta, podpierająca się rękoma, spoglądająca na rozbawione towarzyszki²⁰¹.

Zupełnie inny nastrój charakteryzuje odwrocie obrazu Niesiołowskiego *Kobiety na plaży*, na którym zachowała się niedokończona kompozycja symboliczna, przedstawiająca siedzącą kobietę, pogrążoną w melancholijnej zadumie. Samo ujęcie postaci, usytuowanej na tle rozległego pejzażu, rozciętego falistą linią brzegu, nawiązuje do *Melancholii* (1894–1895) Muncha, który w pozie zamysłonej postaci miał się wzorować na grafice *Noc Maxa Klingera*, należącej do cyklu *O śmierci, część pierwsza* (1889)²⁰². Atmosferę smutku i przygnębienia charakteryzującą tę pracę doskonale oddają słowa wiersza autorstwa samego Niesiołowskiego:

¹⁹⁹ J. Topass, *Pięciu. Wrażenie kłką*, „Krytyka” 1905, z. 1, s. 54–55.

²⁰⁰ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 73.

²⁰¹ *Renoir*. Katalog wystawy Kunsthalle Tübingen 1996, oprac. A. Götz, Köln 1996, s. 268–269, poz. 86.

²⁰² E. Frąckowiak, *Max Klinger inspirator*, [w:] *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993, s. 50, 115.

Pelen goryczy życia, precz pójdę od ludzi,
daleko poza miasto, na bezbrzeżne pola,
kędy nic mi przeszłości smutnej nie obudzi,
ani dawnych mi zgryzot, zła nie wspomni dola.

U kwiecistej polany, w samotnej ustroni
usiędę – głowę wsparłszy – rozmyślać o życiu.
I spojrzeć w własne serce, które nosę w dłoni
aby się w niem obaczyć, jak w wody odbiciu:

czem byłem, gdy za marną kruszyną pamięci
deptałem drogę życia ciągłymi kłęskami.
Dzisiaj mnie pusta sława nie mami, nie nęci.

Pragnę jeno odpocząć pod drzew zasłonami:
a gdy noc swoje czoło ukaże gwiaździste
gwiazdom oddam me serce pokorne i czyste²⁰³.

Również symboliczny charakter ma praca *Krokusy* [1912]. Jej głównym elementem kompozycyjnym jest siedząca kobieta w długiej sukni, której dłonie dotykają głowy, przyozdobionej wieńcem splecionym z krokusów. Budowana dekoracyjną linią i ciemną plamą, odcina się od jasnego, jakby ośnieżonego tła, ożywionego ciemnymi plamami, porośniętymi wiosennymi kwiatkami. W porównaniu z nią postać na obrazie *Kaczeńce* [1912] charakteryzuje się większym uproszczeniem, które zostało osiągnięte dzięki rezygnacji z falistego konturu na rzecz budowy sylwetki za pomocą rytmicznie połączonych łuków. Obie te prace, znane jedynie z reprodukcji, mogły należeć do jednego cyklu. Utożsamiane z kwiatami kobiety sugerują znaczenia i treści myślowe wykraczające poza ich realne kształty, co jest charakterystyczne dla malarstwa symbolicznego. Ich analiza przywodzi skojarzenia z malarstwem Ferdinanda Hodlera, który tworząc swe zrytmizowane kompozycje, składające się z kilkakrotnie powtarzanych figur (prawo paralelizmu), stosował kontrast między naturalistycznie modelowanymi aktami, a płaskim, często nierzeczywistym tłem²⁰⁴. Analizując te prace należałoby również zwrócić uwagę na dwóch innych artystów, niemal równolatków Niesiołowskiego – Jerzego Merkla (ur. 1881) i Eugeniusza Zaka (ur. 1884), także tworzących pod wpływem Puvis de Chavannes'a²⁰⁵. Zbieżności te szczególnie narzucają się kiedy

il. 25

il. 26

²⁰³ T. Niesiołowski, *Pelen goryczy życia*, „Museion” 1913, z. 6, s. 29.

²⁰⁴ S. F. Eisenman, *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994, s. 324.

²⁰⁵ Wpływ Puvis de Chavannes'a na twórczość Merkla i Zaka oraz wzajemne relacje artystów omawiają: J. Malinowski, *O twórczości Jerzego Merkla*, [w:] *Studia o artystach XVIII–XX wieku*, pod red. J. Malinowskiego, Toruń 2003, s. 277–296; B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 32–38.



25. *Krokusy*, [1912]



26. *Kaczeńce*, [1912]

zestawimy ze sobą *Kaczeńce* Niesiołowskiego z olejem Merkla *Matka, dzieci i motyl* (1911). Motywem łączącym tę parę jest podobna konstrukcja kompozycji, której główną część stanowią niemal analogicznie kształtowane sylwetki kobiet o charakterystycznej półkolistej linii pleców i podobnym sposobie ugięcia kolan, rysujących się pod długimi, wąskimi sukniami. Postaci te umiejscowione są na wysokim brzegu o falistej krawędzi, za którym rozciąga się widok na pagórki, porozcinane spokojną tonią rzek. Wspomnianą pracę Merkla często łączy się z obrazami Zaka, a szczególnie z *Kąpiącą się* (1913). Jednak w kontekście obrazu Niesiołowskiego z grupy wczesnych prac Zaka zwraca uwagę *Pasterz* (1911), gdzie zasadniczym elementem jest tytułowa postać usytuowana na tle zielonych wzgórz, gdzieś niedaleko porośniętych kępkami kwiatów, zastosowanych także w *Kaczeńcach*.

Puvis de Chavannes, który wpływał na twórczość wielu artystów przełomu wieków²⁰⁶, zafascynował również Niesiołowskiego, co ten potwierdzał po latach: „W Paryżu zachwyciłem się wtedy Puvis de Chavannes'em, który uczuciowo mi odpowiadał. Jego wielkie kompozycje ściennie były malowane olejno na płótnie i naklejane na ścianie”²⁰⁷. Ślad tego zauroczenia widać w dwóch obrazach: *Babie Lato* (1913) oraz *Zwiastowanie* [1913].

W przypadku pierwszej z prac, przedstawiającej trzy akty kobiece, usytuowane na tle zielonych pagórków, inspirację malarstwem francuskiego symbolisty można odnaleźć w przejęciu układu ciała jednej z modelek. Stojąca z prawej strony kompozycji w zamotanej na biodrach draperii, zajęta swoimi długimi włosami, bezpośrednio nawiązuje do postaci z dzieła Puvis de Chavannes'a *Dziewczyny nad morzem* z 1879 roku. Obraz ten, istniejący w dwóch wersjach, według interpretacji Gustava Kahna miał przedstawiać kobietę w trzech etapach jej egzystencji: młodości, wyczekiwania oraz udręki z powodu niemożności osiągnięcia harmonii między obu płciami²⁰⁸. Praca ta być może wpłynęła między innymi na wielokrotną kompozycję Jana Tooropa *Trzy oblubienice* (1893) i *Kobietę w trzech stadiach* Edvarda Muncha (1894) ukazującą ją w najważniejszych aspektach życia²⁰⁹. Poza zapożyczeniem natury formalnej z oleju Puvis de Chavannes'a, obraz Niesiołowskiego emanuje wrażeniem spokoju, tajemnicy i marzycielskiego nastroju, tak charakterystycznym

il. 27

²⁰⁶ Problem ten przedstawia: *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art*, London 2002, publikacja towarzysząca wystawie odbywającej się w Palazzo Grassi w Wenecji.

²⁰⁷ J. Frycz, *op. cit.*

²⁰⁸ *Puvis de Chavannes*. Katalog wystawy Grand Palais Paris 1976–1977, Galerie Nationale du Canada Ottawa 1977, oprac. L. d'Argencourt, M. Ch. Boucher-Regnault, D. Druick, J. Foucart, s. 156.

²⁰⁹ E. Lucie-Smith, *Symbolist art*, London 1972, s. 185.

dla prac Francuza. Trudno określić sens tej zagadkowej pracy, której tematem są trzy kobiety różniące się głównie sposobem osłonięcia ciała. Modelka umiejscowiona na pierwszym planie, widoczna od tyłu, ubrana jedynie w błękitną draperię zasłaniającą dolną część jej ciała, trzyma w dłoniach pasma swoich długich włosów. Od dwóch pozostałych postaci oddziela ją niewielki strumień. Druga kobieta, usytuowana w centrum układu, osłania się od tyłu czerwoną zasłoną, której z kolei pozbawiona jest ostatnia z nich, stojąca zupełnie naga. Za nią na trawie leży zwój żółtego materiału. Co ciekawe, w przypadku pracy Niesiołowskiego, w ujęciu postaci z lewej strony zwraca uwagę jej podobieństwo do jednej z czterech kobiet z obrazu *Nagie kobiety na tle krzewów* (ok. 1910) autorstwa Ludwiga Werlena²¹⁰. Analogia ta widoczna jest zwłaszcza w pozie modelki, odwracającej głowę od zgiętej w łokciu ręki, dotykającej ramienia. Niestety trudno jednoznacznie stwierdzić, czy i w jakich okolicznościach Niesiołowski mógł oglądać pracę Szwajcara, tworzącego pod wpływem Hodlera.

Analizując *Babie lato* można zadawać sobie przy tym pytania: co robią tutaj te zagadkowe kobiety i jaki jest związek między nimi? Jednak mimo braku jednoznacznej odpowiedzi w pracy Niesiołowskiego zwraca uwagę tak charakterystyczna dla Puvis de Chavannes'a poetyckość. Podobne wrażenie można odnieść analizując *Zwiastowanie*, gdzie, umieszczone na tle podhalańskiego krajobrazu, statyczne figury kłęzącej Marii i postaci zwiastującej wyróżniają się profilowym ujęciem i uproszczeniem. Obraz ten, przy całej swojej prostocie, przynoszący skojarzenia klasycznego i wiecznego piękna, spotkał się z bardzo pochlebnymi ocenami krytyki, oceniającej Salon TPSP w 1913 roku. Jan Kleczyński charakteryzował tę pracę następująco: „[...] w Zwiastowaniu tego samego artysty podziw bierze nad miękkością i wdziękiem Madonny, kłęzącej przed postacią zwiastującą, nieco za sztywną w liniach karku. Pejzaż dookoła nich jasny, spokojny, kojący. Kompozycja bardzo wybitna”²¹¹. Z kolei anonimowy recenzent przedstawił taką oto interpretację obrazu: „[...] za to Zwiastowanie, acz bezlitośnie zapożyczone z Puvis de Chavannes'a, w tym zapożyczeniu jednak zdradza dobrą orientację, pietyzm dla mistrza, który uczniów swoich na manowce nie sprowadza. [...] Linia Niesiołowskiego jest prosta, rytmiczna, hieratyczna i szlachetna. Kolor może

²¹⁰ *Mistrzowie szwajcarscy XX wieku*. Katalog wystawy obrazów z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej Petit Palais w Genewie, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa K. Nowakowska-Sito (na podstawie katalogu *Maîtres suisses du XXe siècle*. Musée du Petit Palais Genève 1991, wstęp O. Scheps), Warszawa 1996, s. 35.

²¹¹ J. Kleczyński, *Salon 1913 R.*, „Sfinks” 1913, z. 72, s. 523.



28. *Zwiastowanie*, [1913]

niecو męczący »przefioletowaniem«, ale ujęty w zwięzłe, treściowe i dekoracyjne plamy. Dzieła tego nie można nazwać inaczej niż naśladownictwem. Pozwalam sobie jednak przypomnieć, że gdyby autor pozostał wierny szkole, ale odnowił je własnymi oryginalnymi pomysłami mógłby dać rzeczy ciekawe. Jest to jeden z rzadkich na wystawie obrazów prawdziwie wielkiego malarstwa – ze wszystkimi powyższymi zastrzeżeniami”²¹².

W grupie prac figuralnych, powstałych w 1913 roku, zachowały się jeszcze trzy rysunki aktów, powstałe do *Legandy o Wandzie*. Mogły one być szkicami do utworu *Legenda* Stanisława Wyspiańskiego, odwołującego się do mitu o Wandzie, bądź też ilustracjami do kolejnego wydania dramatu *Wanda* autorstwa Niesiołowskiego, który jednak nigdy nie został wznowiony po pierwszej publikacji w 1909 roku²¹³.

Swoistą ciekawostką w dorobku Niesiołowskiego jest krajobraz *Las* [1912]. W porównaniu z wcześniejszymi pracami o tej tematyce, uderza w nim syntetyczny sposób potraktowania zajmujących niemal całą kompozycję, wysmu-

²¹² [b.a.], [Z wystawy Tow. Zach. Sztuk Pięknych w Warszawie], „Sztuka” 1914, nr III–IV, s. 23.

²¹³ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska...*, s. 189.

kłych pni drzew oraz ich odważna kolorystyka, utrzymana w paletcie fioletów, błękitów i różów kontrastujących z jasnozielonym podłożem. Prawdopodobnie w tym samym czasie powstał również olej *Widok z Poronina*. Charakteryzujący się uproszczeniem formy, pod względem barwnym składa się jakby z dwóch części. Daleko ciągnących się pierwszego i drugiego planu, utrzymanych w gamie jasnych zieleni, gdzieś tam skonstrastowanej z żółcieniami i brązami, budującymi pagórkowatą łąkę, zamkniętych na linii horyzontu szarobłękitnym pasmem gór, które łącząc się z białolazurowym niebem tworzą drugą strefę kolorystyczną pracy. Samo podjęcie tematu pejzażu górskiego mogło stanowić reminiscencje wcześniejszych wspólnych plenerów Niesiołowskiego i Ślewińskiego, odbywanych w okolicach Zakopanego i Poronina. Również płaszczyznowo potraktowany motyw krajobrazu, utrzymany w syntetycznej stylistyce, nawiązuje do prac Ślewińskiego, inspirowanych tatrzańską przyrodą.

Sądząc po zachowanych katalogach wystaw, Niesiołowski aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym. Wiadomo, że eksponował swoje prace między innymi na pokazach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (wystawy XIV–XVIII)²¹⁴, XII Wystawie TAP „Sztuka” w warszawskiej „Zachęcie” (1912)²¹⁵ oraz na wystawie współczesnej sztuki polskiej zorganizowanej we Lwowie przez Towarzystwo Dziennikarzy Polskich i TPSP (1913)²¹⁶. W roku 1910 z okazji pięćsetnej rocznicy bitwy pod Grunwaldem, był jednym ze 164 artystów, prezentujących swoje prace na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie²¹⁷. Rok później uczestniczył w I wystawie współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi, odbywającej się w Krakowie²¹⁸. Z przedstawionych tam czterech prac – dwóch kartonów do witraży i pastelu *Madonna* – do dzisiaj zachowała się latarnia projektu Niesiołowskiego, wykonana z blachy miedzianej przez kowala Meusa w Zakopanem.

²¹⁴ XIV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1910; XV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1911; III Wystawa obrazów, rzeźb artystów polskich z udziałem krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Sosnowiec 1911; XVI Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1912; XVIII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1913/14.

²¹⁵ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 111–112.

²¹⁶ *Ibidem*, s. 115; Kat. Wystawy Sztuki Współczesnej, Lwów 1913.

²¹⁷ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 101; Kat. Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej we Lwowie 1910, Lwów 1910.

²¹⁸ Stosław [A. Chołoniewski], *Wystawa polskiej sztuki kościelnej w Krakowie*, „Świat” 1911, nr 50, s. 10; Kat. I wystawy współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie, Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1911.

Wśród recenzentów największy zachwył wzbudził analizowany obraz *Zwiastowanie*, a także niezachowana praca *Śmierć*, o której poza następującą oceną brak jest jakichkolwiek informacji: „[...] *Śmierć* – matka rozpaczająca nad ciałem syna – to piękna, silna rzecz, rysowana syntezą, linią, dążącą do spokoju o harmonii przy szaleństwie wewnętrznej treści”²¹⁹.

W przypadku większości prac wymienianych w katalogach znane są jedynie ich tytuły. Opierając się na nich można przypuszczać, że były to między innymi krajobrazy, portrety, kompozycje religijne (*Chrystus*), kompozycje figuralne (*Mały góral*, *Góral*, *Dziewczynka*, *Kobieta nad jeziorem*).

Poza podróżami zagranicznymi, Niesiołowski, mieszkający na stałe w Zakopanem, wyjeżdżał do majątku Gruszka w Guberni Lubelskiej. Wiadomo również, że w 1914 roku przebywał w Tarnowcu niedaleko Jasła. Ówczesnym właścicielem majątku był Konstanty Piliński – poseł na sejm galicyjski, wuj Edwarda Leszczyńskiego, któremu Niesiołowski projektował okładkę do książki *Jolanta*. Ze wspomnień artysty wiadomo, że Piliński posiadał dwa obrazy Niesiołowskiego, zakupione w Zakopanem²²⁰. Niestety trudno określić, jaka była ich tematyka. Natomiast opierając się na liście Niesiołowskiego do Witolda Bunikiewicza, można stwierdzić, że w czasie wizyty w Tarnowcu malował pejzaż²²¹.

Działalność Niesiołowskiego w Zakopanem wiązała się również z jego współpracą z teatrem. Fakt ten potwierdzają wspomnienia Ireny Solskiej oraz list artysty do Orkana, zawierające informację, że w 1913 roku projektował dekoracje do przedstawienia *Siostra Beatryks* Maurice’a Maeterlincka, które odbyło się na scenie teatralnej hotelu Morskie Oko²²².

W 1912 roku, po powrocie z Paryża, Niesiołowski projektował wystrój wnętrza kaplicy i gabinetu oraz podjazd przed budynkiem dla sanatorium Dłuskich w Zakopanem²²³. Dwa lata wcześniej prace nad urządzeniem sanatorium rozpoczęli Karol Frycz, Jan Rembowski i Henryk Uziembło, tworząc dekoracyjną całość o przewadze form wywodzących się ze sztuki podhalańskiej²²⁴.

²¹⁹ J. Kleczyński, *Salon 1913 R...*

²²⁰ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 92.

²²¹ List T. Niesiołowskiego do W. Bunikiewicza, z dn. 19 VI 1914, Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie 1910–1920, t. XXXIII, Biblioteka Ossolińskich we Wrocławiu, rkps nr inw. 7479, k. 397.

²²² I. Solska, *Pamiętnik*, Warszawa 1978, s. 111; List T. Niesiołowskiego do Władysława Orkana, Zakopane 14.02 [?] 1913, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Rękopisów, BJ 8623 II, k. 19.

²²³ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 73.

²²⁴ A. Gradowska, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1984, s. 152.

Oceniając twórczość Niesiołowskiego do 1914 roku można stwierdzić, że charakteryzowała ją duża niejednorodność, wynikająca z jego poszukiwań oraz różnorodnych fascynacji. Okres studiów artysty, przypadający na lata 1900–1904, wiązał się jeszcze z epoką Młodej Polski, co znalazło odbicie w jego pracach o tematyce nasyconej treściami symbolicznymi i alegorycznymi, które nawiązywały do twórczości artystów przełomu wieków. Niektóre z tych rysunków zostały zamieszczone w „Liberum Veto” i „Chimerze”, a także były wykorzystywane jako ilustracje do książek (*Śmierć, Jolanta*). Budowane zwykle płaską plamą barwną oraz falistym konturem zdradzały fascynację pracami Wyspiańskiego, którego osobowość zaważyła na kształtowaniu się stylu Niesiołowskiego. Pod wpływem swojego mistrza, który w 1903 roku ułatwił mu debiut na wystawie TAP „Sztuka”, młody artysta wykonywał portrety i krajobrazy, naśladowujące jego twórczość. Obok zapożyczeń natury formalnej Niesiołowski wzorował się również na Wyspiańskim pod względem doboru tematyki swoich obrazów, o czym świadczą prace o treści antycznej wzorowane na ilustracjach do *Iliady*.

W 1905 roku przeprowadził się do Zakopanego, gdzie pozostawał w bliskich kontaktach z Janem Kasprowiczem, Kazimierzem Przerwą Tetmajerem, Stanisławem Witkiewiczem i jego synem Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (Witkacym), a także Władysławem Ślewińskim. Prawdopodobnie za namową tego ostatniego zaczął używać farb olejnych oraz zafascynował się malarstwem Gauguina, na którego wystawę wraz z Witkacym wyjechał do Wiednia w 1907 roku. Pod wpływem silnych wrażeń spowodowanych sztuką Francuza powstały między innymi prace *Chrystus Frasobliwy* i *Wenus*, charakteryzujące się użyciem płaskiej plamy barwnej, ograniczonej konturem. Obok tej nowej fascynacji cały czas w twórczości Niesiołowskiego widoczne były bliskie związki z Wyspiańskim, co potwierdzał olej *Safona* oraz ilustracje do *Króla Ducha*. Wyrastając ze sztuki przełomu wieków, w doborze tematów do własnej twórczości artysta często inspirował się poezją oraz utworami prozatorskimi, o czym mogły świadczyć prace: *Kwiat bólu*, *Salome* i *Ukrzyżowany*. W 1906 roku Niesiołowski przyłączył się do Grupy Pięciu, którą współtworzyli Leopold Gottlieb, Jan Rembowski, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz oraz Witold Wojtkiewicz. Jego kontakt z jedną z pierwszych grup artystycznych w Polsce ograniczył się do udziału w kilku wystawach. Od 1909 roku artysta prezentował swoje prace również na ekspozycjach „Kilimu” oraz Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”. Zmiana w twórczości Niesiołowskiego, związana głównie z wyzwoleniem się spod wpływu Wyspiańskiego, nastąpi-

ła po powrocie z podróży do Paryża, odbytej w 1912 roku. Podczas tego kilkumiesięcznego wyjazdu artystę zafascynowało malarstwo Puvis de Chavannes'a oraz Renoira. Głównie pod wpływem tego ostatniego zainteresował się tematem aktu, któremu pozostał wierny do końca swej twórczości. Z kolei oddziaływanie Puvis de Chavannes'a, którego malarstwo odznaczało się uproszczeniem formy opartej na klasycyzującym rysunku, ujawniło się w twórczości Niesiołowskiego najpierw w pracach *Babie Lato* i *Zwiastowanie*, a następnie w formistycznym etapie jego twórczości.

Rozdział 2

Związek z formistami

Udział w wystawach

Okres I wojny światowej Niesiołowski spędził w Zakopanem. Jego antimilitarystyczne nastawienie opisywał Władysław Orkan w wierszu *Do Tymona*:

Tymonie, gdy nie jesteś jak krwio pijny sokół
Ani cale sposobion, jak uśmiercać wrogi,
Jakoż Ci żyć w tym czasie, gdy wszystko naokół
Pobrzęk wydaje srogi.

Pragnieź Sztukę uprawiać... Toż to śmiech zaiste!
Dziś się mówi jedynie o wojennej sztuce –
Dziś stwarza się wartości żywe, rzeczywiste:
Broń, żołnierskie onuce.

Twój przyjaciel, ten, który wonną sztuki nardą
Skrapał ongiś swój sztywny, chimeryczny kołnierz,
Spotkawszy Cię w ulicy, rąbnie mową twardą,
Okrutnie srogi żołnierz!

Zejdziesz mu tedy zlekły skromnie z trotuaru,
Schronisz się w swoim wstydzie do bliskiej kawiarni,
A tam pełno przy stołach wojennego gwaru,
Kelnerzy militarni.

Umkniesz do swej pracowni z placu wojowników,
Ufnij, że Cię tam myślom spokojnym ostawią,
A tu z dziedzica wpada grom dzikich okrzyków:
Dzieci się w wojsko bawią.

O biada! niemasz głowie Twej cywilnej skłonu
Dzień Ci bowiem niewczesny i noc niespokojna –
Od gardziol dziatwy ciągiem do nut gramofonu –
Wszystko Ci krzyczy: Wojna!

Artysto, cóż więc z sobą poczniesz, nieszczęśliwy,
Gdy tak wszystko naokół poczyna się srożyć?
Ostajeć chyba jeden schron, i to wątpliwy:
Samemu mundur włożyć.

Nie na wiele by Ci się ta rada przydała,
O sierocy kochanku niewczesnej twórczości;
Gdybyś wynalazł 100-centymetrowe działa,
Rzecz miałaby się prościej¹.

¹ W. Orkan, *Do Tymona*, „Maski” 1918, z. 6, s. 115.

Mimo toczącej się wojny życie artystyczne w Zakopanem nie straciło na intensywności. Ożywczy powiew wnieśli w to środowisko bracia Andrzej i Zbigniew Pronaszowie, współpracujący z teatrem Morskie Oko, dla którego projektowali scenografie charakteryzujące się geometrycznym uproszczeniem i syntezą formy². W tym samym czasie Zbigniew Pronaszko na ścianie domu Spółki Handlowej Zamoyskiego na Krupówkach namalował *Madonnę*, w której według słów samego autora fresku: „[...] pewne elementy kubitujące i ekspresjonistyczne łączyły się z dekoracyjnością bardzo bliską ludowym obrazkom na szkle [...]”³. Nieco wcześniej, w 1912 roku artysta ten wykonał projekt ołtarza dla kościoła OO. Misjonarzy w Krakowie, którego syntetyczna forma płaskorzeźby wypełnionej postaciami o uproszczonych kształtach, budowanych geometrycznymi płaszczyznami, zawierała według Heleny Blumówny „[...] wszystkie elementy, które określają cały okres formistyczny w jego twórczości, a nawet zachowują do pewnego stopnia swe znaczenie dla całego jego rozwoju”⁴.

W okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej do Polski docierało coraz więcej informacji o nowych prądach w sztuce⁵. W 1913 roku Adam Dobrodzicki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wygłosił odczyt poświęcony kubizmowi. Kilka miesięcy później w tym samym miejscu odbyła się prelekcja *Malarstwo francuskie od Cézanne’a do kubitów* autorstwa Alfreda Baslera, krytyka mieszkającego w Paryżu i przysyłającego stamtąd informacje dotyczące sztuki. Temat kubizmu, różnie interpretowany, przewijał się w relacjach także innych autorów, z których przykładowo można wymienić Romana Zrębowicza, Zygmunta Lubicz Zaleskiego i Mariana Paszkiewicza. W porównaniu z zagadnieniem kubizmu, wiadomości dotyczące futuryzmu zajmowały stosunkowo mało miejsca. Poza dwoma sprawozdaniami z pierwszej wystawy futurystów odbywającej się w Paryżu w 1912 roku pióra Witolda Bunikiewicza i Cezarego Jellenty, najobszerniejsze wówczas omówienie tego kierunku zostało opublikowane w 1914 roku przez Aleksandra Kołtońskiego⁶. Ogromną rolę w przekazywaniu nowych informacji odgrywali również

² H. Blumówna, *Z. Pronaszko*, Warszawa 1958, s. 14.

³ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 32.

⁴ H. Blumówna, *op. cit.*, s. 12.

⁵ Problem ten został omówiony przez J. Pollakównę, *W przededniu formizmu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1966, nr 1, s. 62–66. Z kolei recepcję twórczości Picassa w Polsce przedstawia D. Folga-Januszewska, *Picasso. Przemiany*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 5–29.

⁶ K. Glińska, *Aleksander Kołtoński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIII/1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 363–364.

polscy plastycy mieszkający w Paryżu, którzy nie zerwali kontaktu z krajem, starając się uczestniczyć w jego życiu artystycznym. Z nowymi tendencjami w sztuce przyszli formiści mieli także okazję zetknąć się osobiście podczas swych wyjazdów nad Sekwanę. Dwukrotnie we Francji przebywali Tytus Czyżewski (1908–1909, 1911–1912) i Witkacy (1908 i 1911)⁷. W 1912 roku Paryż odwiedzili Tymon Niesiołowski i Leon Dołżycki, a rok później Jacek Mierzejewski⁸; nieco dłużej, bo w latach 1912–1914 studiował tam Leon Chwistek⁹.

W latach 1911–1913 w Krakowie miały miejsce pierwsze próby połączenia sił awangardowych, czego dowodem było powstanie, z inicjatywy Czyżewskiego i Pronaszków, Związku Powszechnego Artystów Polskich, przeciwstawiającego się Towarzystwu Artystów Polskich „Sztuka”¹⁰. W ciągu tych trzech lat Związek zorganizował w Krakowie trzy Wystawy Niezależnych. W pierwszej z nich obok Pronaszków i Czyżewskiego brali udział między innymi: Teodor Axentowicz, Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski i Włodzimierz Tetmajer. Natomiast w ostatniej, w 1913 roku, swoje prace ekspozycjonowali Jacek Mierzejewski i Eugeniusz Zak¹¹.

Niesiołowski nie uczestniczył w tych prezentacjach. W tym okresie na wystawach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” przedstawiał obrazy inspirowane symbolizmem, a szczególnie twórczością Puvis de Chavannes’a. Dopiero w 1916 roku wziął udział w wystawie zorganizowanej w Zakopanem, ukazującej twórczość artystów reprezentujących różne pokolenia: Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa, Jana Rembowski, Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Władysława Skoczylasa, Stanisława Kamockiego, Stefana Filipkiewicza, Gustawa Gwozdeckiego, Tytusa Czyżewskiego, Witolda Leonharda, Alfreda Terleckiego, Witkacego, Eugeniusza Zaka, Xawerego Dunikowskiego, Ludwika Pugeta, Bronisława Pelczarskiego i Jadwigi Bogdanowicz-Konczeskiej¹².

⁷ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 7–8, 85; P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989, s. 6–7, 155.

⁸ W. Jaworska, *Jacek Mierzejewski – malarz ciągle nieznan*, [w:] *Jacek Mierzejewski*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. B. Brus-Malinowska, Warszawa 1989, s. 8; B. Brus-Malinowska, *Mierzejewski Jacek Mieczysław*, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 535–541.

⁹ K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 87–93.

¹⁰ P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 10–11.

¹¹ J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 21–22, 29; *Formiści*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. pod red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989, s. 19.

¹² [b.a.], *Wystawa Sztuki w Zakopanem*, „Nowości Ilustrowane” 1916, nr 39, s. 10.

Takie zestawienie nazwisk pozwoliło na potraktowanie wystawy za rodzaj wstępu do tworzącej się grupy formistów. Jej pierwsze wystąpienie pod nazwą I Wystawy Ekspresjonistów Polskich, miało miejsce 4 listopada 1917 roku w Krakowie. Różniące się od siebie wersje katalogu wystawy zawierały myśli o sztuce, począwszy od Leonarda da Vinci, Mickiewicza, Ingresa po Cézanne'a, Matisse'a, Gleizesa, Metzingera oraz Z. Pronaszki, które miały stanowić rodzaj wyjaśniającego wstępu¹³. Szersza wypowiedź tego ostatniego, dotycząca formizmu, została opublikowana w „Maskach” dopiero kilka miesięcy po otwarciu ekspozycji. Pośród teoretycznych podstaw kierunku na uwagę zwracał fragment dotyczący znaczenia i roli obrazu, pozbawionego zadania odwzorowywania rzeczywistości, określonego jako „[...] celowe, logiczne wypełnianie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni, stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm”, jak również charakterystyczny dla kubizmu problem perspektywy, który Pronaszko ujął następująco: „Trzeci wymiar zależy [...] od planów przedmiotu, które wywołane składają się wspólnie na jego objętość. Patrząc na przedmiot, czy rozważając go, nie widzemy go wyłącznie frontalnie, przeciwnie, nasuwają się mojej świadomości przeróżne jego plany, widoki i dopiero reasumując je otrzymujemy pełny jego wyraz, istotę”¹⁴.

Podobnie jak w prezentacji zakopiańskiej, także w pierwszym wystąpieniu formistów wzięli udział różnorodni artyści szeroko pojmowanej nowoczesności, tacy jak: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Pronaszki, Jan Hrynkowski, Gustaw Gwozdecki, Mojżesz Kisling, Roman Kramsztyk, Jacek Mierzejewski, Franciszek Rerutkiewicz, Jan Rubczak, Eugeniusz Zak i Leopold Gottlieb oraz Stanisław Gołębiowski, Szymon Müller i Felicja Szererowa, którzy już nigdy później nie wystawiali z grupą¹⁵. Różne wersje wydanego katalogu odnośnie do prac Niesiołowskiego zawierają odmienne informacje. Jak podaje Joanna Pollakówna, w katalogu ozdobionym rysunkiem Hrynkowskiego figurują dwie prace artysty: *Zuzanna w kąpieli* oraz *Odpooczynek*, które z kolei w katalogu z aktem Z. Pronaszki na okładce określone są jako *W kąpieli* oraz *Pejzaz*¹⁶.

Poza twórczością wymienionych wyżej artystów, na wystawie przedstawiono inspirowane sztuką ludową drzeworyty Władysława Skoczylasa, z którym w sprawie jego udziału w prezentacji, w imieniu przyszłych formistów

¹³ J. Pollakówna, *Pierwsze wystąpienie Formistów*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, 4, s. 74–76.

¹⁴ Z. Pronaszko, *O Ekspresjonizmie*, „Maski” 1918, z. 1, s. 15–16.

¹⁵ J. Pollakówna, *Pierwsze wystąpienie...*, s. 74, wymieniając uczestników wystawy, podaje, że nazwisko L. Gottlieba wymienia jedynie katalog z okładką zdobioną rysunkiem Hrynkowskiego.

¹⁶ *Ibidem*, s. 74.

miał porozumieć się Niesiołowski. Dodatkowo, pokaz poszerzono o podhalańskie malowidła na szkle oraz kolorowe staloryty, co było wyrazem docenienia ich jako samoistnej wartości artystycznej, a także podkreślało ich rolę jako źródła inspiracji dla twórczości formistów¹⁷. W tym miejscu należałoby dodać, że podhalańskie malarstwo na szkle w tym czasie zaczęło zyskiwać na wartości, co doskonale ilustruje opowieść, jakoby w 1912 roku Tadeusz Miciński i Tymon Niesiołowski, napuszczeni na siebie przez Witkacego, mieli stoczyć walkę o obrazki zakupione u tego samego gazdy w Chochołowie¹⁸.

Prawie dwadzieścia lat później początki formizmu Niesiołowski komentował następująco: „[...] rozpoczęliśmy walkę z obojętnością i szarością ogólną, jaka zalegała, jak mgła, całą kulturę polską wówczas. A przecież na zachodzie kipiało od dociekań i wysiłków. Bramy były rozwarte. Secesja wiedeńska konała. [...] Należało rozpocząć szerszą akcję. Każdy z osobna był bezsilny, w grupie stanowiliśmy poważny manifest. Tak powstał »formiści«. Nie należy łączyć naszego »formizmu« z »ekspresjonizmem« niemieckim, który był bardziej literacki i nieco patologiczny. Nasz »formizm« miał różnorodne oblicze. To znaczy, że każdy z nas, inny posiadał wyraz, choć łączył nas wspólny negatywny stosunek do impresjonizmu rodzimego, który w niczym nie przypominał autentycznego”¹⁹.

Niesiołowski brał również udział w pierwszym pokazie grupy poza Krakowem, który odbył się we Lwowie w 1918 roku, równocześnie z wystawą grafiki polskiej. Katalog tej prezentacji oprócz Niesiołowskiego, który przedstawił pracę *Zuzanna w kąpielu*, wymieniał następujących „ekspresjonistów”: Tytusa Czyżewskiego, Gustawa Gwozdeckiego, Leona Chwistka, Zbigniewa Pronaszkę, Jana Rubczaka i Eugeniusza Zaka, a także nowego członka grupy, Leona Dołżyckiego oraz Jacka Mierzejewskiego i Jana Hrynkowskiego. Ostatni dwaj swoje prace eksponowali jednocześnie na wystawie grafiki²⁰.

W drugiej wystawie w Krakowie, w 1918 roku, Niesiołowski nie uczestniczył²¹. Rok później na I Wystawie w Warszawie, przedstawił pięć prac: *Galąz jarzębiny*, *Kąpiące się kobiety*, *Kalipso*, *Św. Franciszek z wilkiem* i *Wenus*²²,

¹⁷ Ibidem, s. 77.

¹⁸ H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978, s. 146, przyp. 45.

¹⁹ T. Niesiołowski, *Formiści*, „Głos Plastyków” 1938, s. 24–25.

²⁰ *Katalog. Wystawa Grafiki Polskiej i Ekspresjonistów Polskich*, [TPSP] Lwów kwiecień–maj 1918.

²¹ Wg *Formiści*. Katalog wystawy..., s. 20, w wystawie uczestniczyli: Chwistek, Czyżewski, Gwozdecki, Gottlieb, Hrynkowski, Hulewicz, Husarski, Mierzejewski, A. i Z. Pronaszkowie, Rutkiewicz, Szmał i Witkacy.

²² *Katalog I Wystawy Formistów Polskich w Warszawie*, Polski Klub Artystyczny, Warszawa 1919

o których w ogólny sposób pisał Waław Husarski: „[...] Niesiołowski tworzy wariacje na temat Cézanne’a, bardzo szlachetne w swym przyćmionym gobelinowym tonie [...]”²³. Natomiast Emil Breiter w relacji z wystawy, po określeniu źródeł formizmu oraz charakterystyce twórczości poszczególnych członków grupy, o artyście dodał jedynie następującą uwagę: „Interesującymi w kolorze i ciekawie skomponowanymi są obrazy Andrzeja Pronaszko i kompozycje Tymona Niesiołowskiego”²⁴. Z kolei, na III Wystawie w Krakowie, również w 1919 roku, Niesiołowski swą obecność zaznaczył tylko pracą *Św. Franciszek*²⁵. Ekspozycji tej towarzyszył katalog zawierający, poza poezjami Jana Hrynковского i Tytusa Czyżewskiego, artykuł Leona Chwistka zatytułowany *Formizm*. Właśnie w nim została oficjalnie ogłoszona nowa nazwa ugrupowania, która wcześniej sporadycznie była używana w recenzjach oraz tytule wystawy warszawskiej. Przyczyny zmiany nazwy Chwistek tłumaczył następująco: „Dążenie to skupiło nas przed 2-ma laty pod hasłem ekspresjonizmu, które użyte było jedynie jako symbol protestu przeciwko sztuce oficjalnej. W krótkim czasie okazało się jednak, że nazwa ta łączy nas w przekonaniu ogółu z sztuką niemiecką, która pozostaje ciągle w okresie eksperymentowania, nie cofając się w wielu wypadkach przed niesmacznym dziwactwem. W tych warunkach okazała się konieczność zaznaczenia naszej odrębności przez wprowadzenie nazwy nowej. W ten sposób doszliśmy do nazwania się formistami”²⁶. Dalej następowała charakterystyka formizmu, który według tekstu Chwistka miał być „[...] próbą stworzenia nowego stylu, na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów”²⁷.

Miejscem, w którym artyści „nowego stylu” mogli się wypowiadać, stało się wydawane przez nich w latach 1919–1921 pismo „Formiści”, zawierające, poza artykułami, utwory literackie pisarzy i poetów polskich i obcych, a także korespondencje z Paryża autorstwa Marcoussisa (Ludwika Markusa), ilustrowane rysunkami i reprodukcjami obrazów²⁸. Początkowo pismo redagowali

– poza Niesiołowskim w wystawie udział wzięli: Chwistek, Czyżewski, Gwozdecki, Hrynkowski, Hulewicz, A. i Z. Pronaszkwowie, Skoczylas, Witkacy, Witkowski, Zamoyski i Żywnowski.

²³ wh [W. Husarski], *Wystawa Formistów – Obrazy Stryjeńskiej*, „Pro Arte” 1919, z. 5, s. 28.

²⁴ E. Breiter, *Pierwsza Wystawa Formistów Polskich w Warszawie*, „Świat” 1919, nr 20, s. 2.

²⁵ Katalog. *Formiści. Wystawa III*, [TPSP] Kraków 1919, poz. 50, prawdopodobnie zaginiona praca *Św. Franciszek* była identyczna z pracą *Św. Franciszek z wilkiem; Formiści. Katalog wystawy...*, s. 21, poza Niesiołowskim wymienia następujących uczestników: Chwistka, Czyżewskiego, Fedkowicza, Gottlieb, Hrynковского, A. i Z. Pronaszków, Winklera, Witkacego i Zamoyskiego.

²⁶ *Ibidem*, s. 5–6.

²⁷ *Ibidem*, s. 7.

²⁸ A. Halicka, *Marcoussis wśród twórców kubizmu*, „Tygodnik Polski” (Paryż) 1964, nr 39,

Leon Chwistek i Tytus Czyżewski, którego później zastąpił Konrad Winkler. Wśród dużej grupy współpracowników wymieniany był również Tymon Niesiołowski. Równocześnie, w 1919 roku, z inicjatywy artystów z kręgu formistów powstał pomysł utworzenia w Zakopanem Wolnej Szkoły Sztuk Pięknych, której otwarciu planowano na 10 grudnia. Według ogłoszenia zamieszczonego w „Zdroju” jej głównym zadaniem miało być „[...] indywidualne kształcenie talentów, ze szczególnym zwróceniem uwagi na opanowanie techniki, która powinna tworzyć podstawę do artystycznego wypowiedzania się”²⁹. Na kierowników szkoły wybrano Leopolda Gottlieba, Tymona Niesiołowskiego, Zbigniewa Pronaszkę, Władysława Skoczylasa, Stanisława Kamockiego i Augusta Zamoyskiego. Poza zajęciami z malarstwa, grafiki i rzeźby, dodatkowo wykłady z historii sztuki mieli prowadzić August Zamoyski i Chwistek³⁰.

Założenie pisma oraz projekt związany z powstaniem szkoły w humorystyczny sposób zilustrował Leon Chwistek w pracy noszącej tytuł [...] *radość formistów z powodu założenia własnego pisma w Krakowie i Wolnej Akademii w Zakopanem*, stanowiącej jednocześnie portret zbiorowy formistów, w nieco karykaturalnym ujęciu, zawierający wizerunki braci Pronaszków, Czyżewskiego, Gottlieba, Hrynковского, Jerzego Hulewicza, Zamoyskiego, Chwistka i Niesiołowskiego³¹.

Kilka miesięcy po zawiązaniu się grupy Bunt doszło do podjęcia współpracy z formistami. Początkowo efektem tych kontaktów był udział prac Stefana Szmaja i Jerzego Hulewicza w krakowskiej prezentacji formistów w 1918 roku, a także obecność tego ostatniego podczas prezentacji grupy w Warszawie, zorganizowanej rok później. W tym pokazie, a także w kolejnych wystawach formistów, uczestniczył związany również z Buntem August Zamoyski. Ponadto w redakcji „Zdroju” urządzono galerię dzieł: Chwistka, Czyżewskiego, Hrynковского, Z. Pronaszki oraz Hulewicza, Małgorzaty i Stanisława Kubickich, Jana Panieńskiego, Władysława Skotarka, Artura Swinarskiego, Szmaja, Jana Wronieckiego i Zamoyskiego. W 1919 roku nakładem „Zdroju” wydano serię pocztówek z pracami Chwistka, Hrynковского, Zamoyskiego, Z. Pronaszki oraz Niesiołowskiego, prezentującego *Akt*³².

s. 5–7; T. Kłak *Czasopisma awangardy, cz. I: 1919–1931*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 12–14; H. Kubaszewska, *Marcoussis (Marкус) Ludwik Kazimierz Władysław*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. V, s. 361–363.

²⁹ [Informacja o planach powstania szkoły], „Zdrój” 1919, t. IX, z. 5, s. 112.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Praca znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

³² J. Malinowski, *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 30; *Formiści*. Katalog wystawy..., s. 21.

Do artystycznej konfrontacji obu ugrupowań doszło dopiero na przełomie 1919 i 1920 roku, przy okazji wspólnej wystawy w Poznaniu. Ze strony Buntu udział w niej wzięli: Hulewicz, małżeństwo Kubickich, Panieński, Swinarski, Szmaj, Jan Wroniecki i Zamoyski. Z kolei formistów reprezentowali: Chwistek, Czyżewski, Hrynkowski, bracia Pronaszkowie, Witkacy oraz Niesiołowski, który przedstawił jedną pracę zatytułowaną *Wenus*³³. Kilka miesięcy później obie grupy w nieco zmienionym składzie zaprezentowały się we Lwowie. Udział w tej prezentacji wzięli: Chwistek, Czyżewski, Hrynkowski, bracia Pronaszkowie, Niesiołowski, Witkacy, Stanisław Matusiak, Jerzy Hulewicz, Ludwik Lille, Jan Panieński, Stefan Szmaj, August Zamoyski i Zofia Vorzimmerówna³⁴.

Recenzujący wystawę Konrad Winkler tak charakteryzował prace swoich kolegów: „Chwistek, Czyżewski, Hrynkowski, Witkiewicz, Zamoyski i Niesiołowski to pierwsi »wynalazcy« i »bojownicy« Formizmu. Prymitywnie naiwne, a jednak silnie budowane obrazy Czyżewskiego lub odznaczające się muzykalną płynnością linii obrazy Chwistka. Perwersyjne kompozycje Witkiewicza, »rozmachane« kobiety Niesiołowskiego, znakomite graficzne rysunki Hrynkowskiego, a wreszcie cudaczne a zarazem z wielką techniką wykonane rzeźby Zamoyskiego, stanowią jako wystawa całość w samodzielnym dążeniu do formy własnej³⁵. Opierając się na recenzji można przypuszczać, że Niesiołowski, podobnie jak w Poznaniu, swoją obecność zaznaczył jedynie pracą *Wenus*, którą Jan Bołoz-Antoniewicz jako *Nimfa nad stawem* oceniał tymi słowami: „[...] zdaje mi się atoli, że ten artysta, zresztą wysoce uzdolniony, tym razem postawił trochę na dwa numery *à cheval* i wygrał – dekorację ścienną, wzór raczej do gobelinu, co prawda bardzo powabny”³⁶.

W okresie między tymi wystawami, w kwietniu 1920 roku, w Warszawie odbyła się VI wystawa formistów, jednak Niesiołowski nie brał w niej udziału³⁷.

W kolejnych latach ruch formistyczny stopniowo zaczął przygasać. Spośród czterech ekspozycji zorganizowanych w 1921 i 1922 roku, Niesiołowski uczestniczył w trzech: X (Warszawa TZSP, 1921) i XI Wystawie (TPSP Lwów,

³³ *Wystawa Formistów i Buntu*. Kat., Poznań, grudzień 1919 – styczeń 1920.

³⁴ *Formiści*. Katalog wystawy..., s. 22.

³⁵ K.W. [Winkler], *Druga Wystawa „Formistów” we Lwowie*, „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 27, s. 11.

³⁶ J. Bołoz-Antoniewicz, *Podstawy formizmu*, „Gazeta Wieczorna”, Lwów, z dn. 11 VI 1920, cyt. za J. Pollakówną, *Formiści...*, s. 112.

³⁷ *Formiści*. Katalog wystawy..., s. 22 wśród uczestników VI Wystawy formistów wymienia: F. Antoniaka, J. Hulewicza, R. Kramsztyka, A. i Z. Pronaszków, W. Roguskiego, S. Rutkowskiego, W. Skoczylasa, W. Skotarka, W. Wąsowicza, S. Witkiewicza, R. Witkowskiego, J. Wronieckiego, J. Zarubę, J. Żyznowskiego i T. Pruszkowskiego.

1921) oraz Trzeciej Wystawie Grupy Formistów F-9 w Warszawie (Salon Garlińskiego, 1922)³⁸, której dość zróżnicowany skład łączył twórców związanych i wystawiających już wcześniej z formistami (Niesiołowski, Waław Wąsowicz, Romuald Witkowski, Jerzy Zaruba, Leon Dolżycki, Władysław Roguski, Jan Wroniecki, Erwin Elster) z przyszłymi członkami Bloku (Henryk Stażewski i Szymon Syrkus) oraz artystami niemającymi nic wspólnego z grupą (Ludwik Gardowski, Józef Mieszkowski, Szczęśny Rutkowski i Edward Porządkowski)³⁹.

Z katalogów dwóch ekspozycji warszawskich wiadomo, że Niesiołowski na X Wystawie zaprezentował zaledwie jedną pracę, ogólnie określoną jako *Kompozycja*⁴⁰. Również takim samym tytułem opatrzone cztery pozycje przedstawione w Salonie Garlińskiego⁴¹, z których jedna słowami Janiny Oryźny: „[...] dzięki rytmice układu linii przypominających kompozycje egipskie [?]”, została określona jako *Łódź*⁴².

Wystawa w Salonie Garlińskiego była ostatnim wystąpieniem grupy. Fakt ten poprzedził, opublikowany kilka miesięcy wcześniej, tekst Leona Chwistka *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, rozpoczynający się od słów: „Stowarzyszenie formistów przestało istnieć”⁴³. Pomysł inauguracji działalności Salonu wystawą grupy nadał placówce miano niezależnej i postępowej, w przeciwieństwie do Zachęty, skłóconej z formistami po wystawie otwartej w jej gmachu w 1921 roku. Ekspozycja ta została oprotestowana przez konserwatywnych malarzy starszego pokolenia, na co w nieco pogardliwym tonie odpowiedział Konrad Winkler, określając ich jako „[...] grono eunuchów i niedobitków artystycznych [...], którzy »narodową sztukę« widzą w obrazku

³⁸ *Formiści. X Wystawa*. Katalog [TZSP] Warszawa 1921 poza Niesiołowskim wymienia następujących uczestników: L. Chwistka, T. Czyżewskiego, H. Gotliba, J. Hrynkowskiego, L. Lillego, A. i Z. Pronaszków, K. Tomorowicza, Z. Vorzimmerównę, Witkacego, W. Wąsowicza i R. Witkowskiego; z kolei wg *Formiści. Katalog wystawy...*, s. 23–24, wystawiającymi na XI wystawie byli: L. Chwistek, T. Czyżewski, L. Lille, H. Gotlib, T. Niesiołowski, Z. Pronaszko, Z. Vorzimmerówna i K. Winkler. Niesiołowski nie brał udziału w IV Wystawie Formistów odbywającej się w Krakowie w 1921 r., w której udział wzięli: Antoniuk, Chwistek, Czyżewski, Gotlib, Hrynkowski, Lille, A. i Z. Pronaszkwowie, Roguski, Rutkowski, Tomorowicz, Vorzimmerówna, Wąsowicz, Winkler, Witkacy, A. Zamoyski i Zaruba.

³⁹ H. Garlińska-Zembrzuska, *Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 312.

⁴⁰ *Formiści. X Wystawa...*, poz. 76.

⁴¹ *Trzecia Wystawa Grupy Formistów F-9*. Katalog wystawy Salon Czesława Garlińskiego w Warszawie, Warszawa kwiecień 1922, poz. 11–14 *Kompozycja I-IV*.

⁴² j.o. [J. Oryźna], *Wystawa formistów*, „Południe” 1922, z. 3, s. 54.

⁴³ L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922, s. 1 nlb.

przedstawiającym ułana z piką lub, co najmniej, suszące się na płocie... narodowego bohatera”⁴⁴.

W 1921 roku ukazała się teoretyczna rozprawa Leona Chwistka *Wielość rzeczywistości w sztuce* oraz książka *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce* Konrada Winklera, które były swoistym podsumowaniem historii grupy.

Poza wystawami zbiorowymi grupy, w 1919 roku, Niesiołowski przedstawił swoje prace wraz z Witkacym i Augustem Zamoyskim. Witkacy, z którym Niesiołowski przyjaźnił się od czasu osiedlenia się w Zakopanem, powrócił z Rosji w 1918 roku, z prawie ukończonym rękopisem *Nowych form w malarstwie*, wydanych rok później. Wtedy też opublikował, dedykowany Niesiołowskiemu, tekst *Demonizm Zakopanego*, charakteryzujący tamtejsze środowisko⁴⁵. Dołączając do formistów, wystawiał z nimi przez trzy lata, począwszy od II wystawy grupy w Krakowie, zorganizowanej w 1918 roku. Z kolei Zamoyski, wcześniej przebywający w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zetknął się z tamtejszymi ekspresjonistami. Za pośrednictwem Stanisława Przybyszewskiego poznał Jerzego Hulewicza i dzięki niemu związał się z Buntem⁴⁶. Swoje prace zaczął prezentować z formistami od czasu ich pierwszej ekspozycji w Warszawie, w 1919 roku. Przenosząc się do Zakopanego szybko nawiązał kontakt z tworzącymi tam artystami. Szczególnie mocno zaprzyjaźnił się z Witkacym, z którym poczuł „[...] wspólnotę głęboką i radosną – ale i tragiczną”⁴⁷. Cała trójka, mieszkając w Zakopanem, często odwiedzała Willę Łada należącą do Kazimiery Żuławskiej, gdzie, jak wspominał po latach jej syn Juliusz: „Zamiast romantycznych tonów Mendelssohna i Bramsa zaczął wydobywać się wieczorami z cierpliwego pianina zawrotny galop fokstrotów i jigów, a czasem wręcz jakiś kakofoniczny popis Tymona, któremu wtórował ktoś przeraźliwie na naszym krowim dzwonku z Alp. Od czasu do czasu August Zamoyski porykiwał dziko. Tak przez ścianę dawały znać o sobie – odbywane w największym pokoju zwanym jadalnią – »orgie« aranżowane oczywiście przez Witkacego. [...] Ale nie działa się właściwie nic orgiastycznego: ktoś grzmocił w pianino, inni rozmawiali [...]. Albo wszyscy odgrywali jakąś teatralną scenę, posługując się dość dziwnymi zdaniami. Dowiedzieliśmy się potem, że tu właśnie – w tym towarzyskim kręgu

⁴⁴ [Odpowiedź Winklera na wystawę w Zachęcie], „Formiści” 1921, z. 5, s. 16.

⁴⁵ S. I. Witkiewicz, *Demonizm Zakopanego*, [w:] *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 494–502.

⁴⁶ Z. Kossakowska-Szanajca, *Formizm Augusta Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, nr 1; J. Malinowski, *Sztuka i Nowa Wspólnota...*, s. 23.

⁴⁷ A. Zamoyski, *Jak i dlaczego wyrosłem z Formizmu*, „Poezja” 1968, nr 1–2, s. 27.

naszego domu – odbywały się w tych latach i następnych prapremiery pierwszych sztuk Witkacego⁴⁸.

Sledząc wzajemne relacje artystów, wydaje się, że pomysł ich wspólnej prezentacji miał głównie podłoże towarzyskie, choć z drugiej strony można również domniemywać, iż mógł on stanowić rodzaj wstępu do wspólnego wystąpienia formistów i Buntu, zorganizowanego kilka miesięcy później. Wystawa Niesiołowskiego, Zamoyskiego i Witkacego została otwarta 21 stycznia w krakowskim TPSP. Zamoyski przedstawił na niej dwadzieścia dwie rzeźby, w tym portrety oraz kompozycje: *Sansara*, *Zdrój* i *Ludzie-Krzyk*. Witkacy swoją obecność zaznaczył dwudziestoma dwoma portretami oraz osiemnastoma kompozycjami. W porównaniu z nimi Niesiołowski zaprezentował najmniej liczną grupę prac, w której skład wchodziło osiem pozycji: *Kobiety nad wodą*, *Wenus*, *Kobieta*, *Nimfa Kalipso*, *Galęz jarzębiny*, *Krajobraz*, *Św. Franciszek z wilkiem* oraz *Kompozycja*⁴⁹.

Recenzujący wystawę krytyk, podpisujący się jako Wincenty Om., o pracach Niesiołowskiego wyraził się następująco: „W twórczości Niesiołowskiego, starły się wpływy archaicznego i prymitywnego prerafaelizmu z nową, przerafinowaną twórczością Zachodu, skryształowaną w formach takich, jak kubizm, ekspresjonizm itd. Godne żywszej uwagi są *Nimfy w kąpielu* i *Św. Franciszek z Asyżu*”⁵⁰. Z kolei Mieczysław Dąbrowski poświęcił artyście stosunkowo więcej miejsca, przedstawiając taką oto charakterystykę jego prac: „Twórczość Tymona Niesiołowskiego znamy z dotychczasowej jego działalności na tle ciągłego kształtowania, pogłębienia i eksperymentowania na temat dekoracyjnych problemów malarskich, w których ulega nieraz mimowolnie obcej manierze. Poprzez St. Wyspiańskiego, Puvis de Chavannes’a i P. Gauguin’a przechodzi do prymitywności, kubizmu, archaizowania i stylizacji dekoracyjnej, zatrzymując z każdego kierunku pewną ilość momentów z treści i formy, pokrewnych jego talentowi. Dziś jest w okresie »bryłowania« za pomocą światłocienia przy równoczesnym podporządkowaniu barwy. Obraz buduje na zasadzie dekoracyjnej konstrukcji formą stylizowaną postaci draperii i pejzażu, a równocześnie dla barwy, światła, powietrza i przestrzeni wyznacza pośrednie miejsce, jakkolwiek akcentuje bryłowość, tym samym i przestrzeń. Stąd w pierwszej chwili powstaje pozorna niezgodność pojęcia »dekoracyjności« a »plastyki«. Pierwsza rozwiązuje konstruk-

⁴⁸ J. Żuławski, *Z domu*, Warszawa 1978, s. 209.

⁴⁹ St. Ign. Witkiewicz, *Niesiołowski Tymon. August Zamoyski*. Katalog wystawy [TPSP Kraków] 1919.

⁵⁰ Wincenty Om., *Wystawa prac Witkiewicza, Tymona Niesiołowskiego i Zamoyskiego*, „Wianki” 1919, z. 1, s. 9.

cję na płaszczyźnie, druga głębokość i przestrzeń. A tymczasem barwa, prawie pominięta, tak w pierwszym jak i drugim założeniu, jest równorzędnym formie czynnikiem. Tę usiłuje artysta zastąpić tonem lub uproszczeniem barwy do szarych albo jednostajnych plam. Stąd to pochodzi ta monotonnaść obrazów, którą usunąć może tylko treść, obok wprowadzonej w formę stylizacji »prymitywów«. Niesiołowski dobrowolnie zrezygnował więc z barwy, światła i powietrza, na wzór pierwocin malarskich dociekań, a zatrzymał następny moment: bryłowatość na jednej płaszczyźnie, na jednym planie. Założenie to przeprowadza nierównomiernie, niejednokrotnie z sprzeniewierzeniem się swej zasadzie przez różniczkowanie pogardzanej barwy w drzewach i wodzie lub natężeniu światła we wnętrzu i draperii: jakby na dowód, że zbyt krótki oddech założenia dławi artystę i nie starcza mu na dłuższą metę. Wobec tego czeka artystę skostnienie w manierycznej doktrynie monotonnaści i bezdusznej jałowości”⁵¹.

Prezentacji towarzyszył katalog zawierający wypowiedzi wystawiających artystów na temat sztuki⁵². Według Witkacego: „Celem malarstwa nie jest i nigdy nie było odtwarzanie a nawet indywidualna interpretacja widzialnego świata, [...] tylko stworzenie konstrukcji form na płaszczyźnie, stanowiących nierozzerwalną całość [...]. Jakkolwiek »treścią« obrazu nie są wyobrażalne przedmioty, tylko konstrukcja Czystej Formy, dająca wrażenie jedności w wielości elementów z których się obraz składa, a zrozumienie dzieła sztuki nie polega na odgadnięciu anegdoty lub odczuciu nastroju, tylko na zcałkowaniu tej wielości w jedność [...]”. Z kolei Zamoyski swój pogląd na sztukę sformułował w bardzo ogólny sposób: „Zadaniem Sztuki jest piękno. Natura nie była nigdy obiektem, lecz zawsze tylko źródłem dla sztuki. Artysta ją transformuje według swego zapatrywania na Piękno i intelektualnego poziomu. Piękno leży w kompozycji linii, kolorów i kształtów – w ich wzajemnym związku”. Natomiast Niesiołowski sformułował koncepcję, którą należałoby przytoczyć w całości, ponieważ jest to jego jedyna wypowiedź teoretyczna z okresu związku z formistami: „Świat widzialny i wyobrażalny w przestrzeni jest tylko pretekstem do stworzenia pewnych całości, związanych ze sobą kształtów i to związanych nie na zasadzie ich przedmiotowych właściwości, ale raczej jako czyste konstrukcje. Figury, drzewa, płaszczyzny wody czy owoce nie obowiązują malarza do oddania tych przedmiotów w ich naturalnych

⁵¹ M. Dąbrowski, *Z ostatniej wystawy w Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Maski” 1919, z. 3, s. 47–48.

⁵² Teksty Witkacego i Zamoyskiego były powtórzone w katalogu I wystawy formistów w Warszawie, w 1919 r., z kolei wypowiedź Zamoyskiego powtórnie w nieco zmienionej formie została zamieszczona jako wstęp do katalogu wystawy formistów i Buntu w Poznaniu 1919–1920.

proporcjach i charakterze (ich naturalności). Przeciwnie, zależne od wymagań kompozycji, przedmioty te mogą być z naturalnego punktu widzenia dowolnie deformowane, a różnice materii są tylko wzbogaceniem różnorodności traktowania poszczególnych ugrupowań kształtów składających całość. Obraz nie koniecznie powinien być płaskim, z wykluczeniem wszelkiej imitacji głębokości trzeciego wymiaru, nie powinien tylko imitować głębi, dawnego układu realnych przedmiotów, a stanowić raczej kompleks rzutów od abstrakcyjnych form bryłowych na płaszczyznę. Dążenie do urzeczywistnienia tej oderwanej od rzeczywistości wypukłości na płaszczyźnie można by nazwać reliefizmem. Wrażenie wypukłości jednak otrzymać możemy jedynie przez światłocień, on jest głównym elementem konstrukcji danej całości kształtów na płaszczyźnie. Kolor z tego punktu widzenia jest czymś drugorzędym, co może jedynie urozmaicić istotne stosunki grup kształtów wyrażone w ciemnych i jasnych walorach. Zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju w oderwaniu od codziennej rzeczywistości, dlatego prostota układu i wyraźny światłocień powinny być głównym celem. Jednak przy całej wyraźności, uczucie spokoju nie byłoby osiągnięte, gdyby kształty twardo były odgraniczone. Miętkość nieznacznego przejścia jednych walorów w drugie daje dopiero jedność wrażenia, nawet przy bardzo rozległej skali światła i cieni”.

Jak wynika z głoszonych przez Niesiołowskiego poglądów, nie rezygnował on z całkowitego oddania wrażenia przestrzenności na rzecz jednowymiarowego potraktowania płaszczyzny obrazu. Stworzenie iluzji głębi miało zostać osiągnięte poprzez wprowadzenie reliefizmu. Sformułowanie to oznaczało zastosowanie gradacji waloru modelującego kształty przy jednoczesnej rezygnacji z wyraźnie zaznaczonych granic przedmiotów, które miały być zastąpione miękkimi przejściami, nadającymi również przedstawieniu wrażenie statyki. Do sprawy reliefizmu odniósł się Witkacy: „Co do samego określenia dążenia danego artysty do Czystej Formy podaliśmy jedno kryterium: dążenie do płaskości. Jednak i to nie jest bezwzględne. [...] Jednak jest możliwość wypadku, w którym na płaszczyźnie mogą być rzuty abstrakcyjne kształtów, imitujące przestrzeń trójwymiarową, bez implikowania odbicia takiej lub innej kombinacji przedmiotów świata zewnętrznego. Jest to wypadek specjalny i rzadki. Trzeba, aby na to złożyły się bardzo szczególne dane artysty, żeby konstruując wypełnienie płaszczyzny posługiwał się imitowaniem trójwymiarowości, głębi, nie dając w wyniku ostatecznym imitacji jakiegś grupy przedmiotów realnych, jako takich przedstawionych. Wyjątkowym wypadkiem takim jest Picasso. Zasadę tego wypadku podał Tymon Niesiołowski we wstępie teoretycznym do katalogu wystawy z lutego 1919 r., nazywając ten sposób konstruowania wypełnienia płaszczyzny »reliefizmem«

i przeprowadzając coś mało do tego zbliżonego w dziełach swych wtedy wystawionych. Musimy zaznaczyć, że obrazy te, które z pewnym wysiłkiem trzeba było »upłaszcząć« patrząc na nie, dawały wtedy wrażenie świetnych kompozycji w Czystej Formie. Z chwilą jednak, kiedy patrzyło się na nie, pozwalając się zasugestionować imitacji głębi, stawały się prawie że naturalistycznymi, trochę dziwnymi w kolorze odbiciami jakiejś rzeczywistości. Widziało się domy, wodę, drzewa jako takie, a wrażenie czysto formalne rozwiewało się w nicłość⁵³. Sądząc po jego słowach, rozważania Niesiołowskiego miały charakter raczej czysto teoretyczny, co potwierdza także charakterystyka twórczości artysty, przedstawiona w dalszej części rozdziału. W tym samym tekście Witkacy odniósł się polemicznie do poglądów Niesiołowskiego, dotyczących podejmowania znanych tematów, które nie nastrożają odbiorcy problemów z rozwikłaniem ich treści, przez co łatwiej można się skupić nad ich wartością formalną: „Zdanie Tymona Niesiołowskiego (nie drukowane), jakoby tematy mitologiczne czy religijne [...] lub całkiem proste [...] miały przez to właśnie, że są wszystkim znane, niwelować same siebie przez swą powszechność i mniej zajmować widza w sposób literacki od tematów mniej zrozumiałych lub zupełnie zagadkowych [...] uważamy za niesłuszne”⁵⁴.

Przedstawiając poglądy Niesiołowskiego warto również zatrzymać się nad zdaniem: „Zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju w oderwaniu od codziennej rzeczywistości”, które miało się stać mottem dla całej twórczości artysty. Myśl ta była zbieżna ze słowami Henriego Matisse’a: „Dziś staram się o spokój w malarstwie i tak długo powracam do płótna, póki tego nie osiągnę. [...] Marzę o sztuce pełnej równowagi, spokoju, jasności, bez niepokojącej czy przytłaczającej tematyki”⁵⁵.

W 1920 roku Niesiołowski, Zamoyski i Witkacy wraz z, między innymi, Tytusem Czyżewskim, Franciszkiem Rerutkiewiczem, Teodorem Axentowiczem, Wojciechem Brzegą, Stanisławem Kamockim, Wojciechem Kossakiem, Władysławem Skoczylasem oraz innymi artystami przedstawiali swoje prace na „Wystawie obrazów, rzeźb, grafiki, sztuki stosowanej”, otwartej w sierpniu w Zakopanem⁵⁶.

⁵³ S. I. Witkiewicz, *O „treści” obrazów i ich tytułach i o problemie imitacji trójwymiarowości na płaszczyźnie*, [w:] *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 183–184.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ H. Matisse, *O malarstwie (1908)*, [w:] *Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 94,99.

⁵⁶ *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 67.

Poza wystawami grupowymi w czasie związku z formistami, Tymon Niesiołowski miał dwa pokazy indywidualne; prezentacjom tym jednak nie towarzyszył katalog, dlatego niemożliwe jest określenie liczby i tytułów przedstawianych prac. Pierwsza z wystaw odbyła się w Zachęcie, w październiku 1919 roku. Recenzujący ją Witold Bunikiewicz, po scharakteryzowaniu dotychczasowego kierunku poszukiwań i źródeł inspiracji artysty, pisał: „Wystawa w Salonach Zachęty wskazuje na dalszy rozwój twórczy Niesiołowskiego. Z romantyka w rozumieniu grottgerowskim i naturalisty malującego *Wnętrza lasów* i *Śniegi po tatrzańskich halach* staje się ekspresjonistą uzależnionym od Paryża i jego przedwojennych dociekań nad staroniemieckim i holenderskim prymitywizmem. Dwa przeciwstawne żywioły biją się na płótnach Niesiołowskiego: stary, dobrze zasuszony paseizm, prawiący o syntezie rysunku w sensie prymitywistów z duo i trecenta, z najsłabszym futuryzmem, wyzwajającym się od wszelkich dotychczasowych reguł o statyce, perspektywie, optyce i matematyce. I właśnie dlatego płótna Niesiołowskiego stanowią szczególną wartość dla rozwoju polskiego ekspresjonizmu”⁵⁷. Z kolei druga wystawa miała miejsce jesienią 1921 roku we lwowskim TPSP. Relacjonujący ją Stanisław Mróz podobnie jak Bunikiewicz zwrócił uwagę na ewolucję postawy artysty, przechodzącą „[...] poprzez różne formy – poprzez przeszłość odległą i współczesne kierunki – ku znalezieniu własnego ja, miotany tym niepokojem tęsknoty, który jest najcenniejszym pierwiastkiem, najpiękniejszym źródłem twórczości”⁵⁸.

We wrześniu 1921 roku Niesiołowski wraz z Tadeuszem Langierem⁵⁹, prawdopodobnie z inicjatywy Witkacego, wydali w Zakopanem jednodniówkę „Papierek lakmusowy” (podtytuł: „Najnowsza artystyczna nowalia!! Piurblagizm!! Teoria czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów”)⁶⁰. Zawarte w niej teksty były podpisane pseudonimami, stanowiącymi wyraźną aluzję do artystów takich jak choćby Marcel Duchamp, któremu odpowiadał Marceli Duchanski-Błaga. Wydawnictwo to, z jednej strony, nawiązywało do publikacji powstających w kręgu dadaistów i futurystów, a z drugiej miało charakter parodii awangardowych wówczas manifestów, co po czasie Witkacy kome-

⁵⁷ W. Bunikiewicz, *Kronika artystyczna. Tymon Niesiołowski*, „Kurier Warszawski” 1919, nr 310, s. 10.

⁵⁸ St. Mróz, *Wystawa Tymona*, „Goniec Krakowski” z dn. 24 X 1921.

⁵⁹ Tadeusz Langier, właśc. Langer (1877–1940) fotograf-amator, przyjaciel Witkacego, z którym pisał sztukę *Nowa homeopatia zła* (1918?).

⁶⁰ S. I. Witkiewicz, T. Langier, T. Niesiołowski, *Papierek Lakmusowy* (podtytuł: *Najnowsza artystyczna nowalia!! Piurblagizm!! Teoria czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów*) [Zakopane 1921], przedruk „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 9, oprac. A. Lam, s. 130–138.

tował następująco: „Wtedy to wydaliśmy we trzech: Tadeusz Langier, Tymon Niesiołowski i ja jednodniówkę »Papirek lakmusowy«, organ »piurbłagistów«, jako antydot przeciw tamtym zjawiskom, memento dla zabląkanych na manowce artystów i ostrzeżenie publiczności. Przy tym, samym programem otwartej blagi chcieliśmy zdystansować wszystkie możliwe w tym kierunku »poczynanie« (ohydne słowo). [...] ewentualny dochód miał pójść na wydanie nowego, jeszcze silniejszego numeru lub na cele dobroczynne»⁶¹.

Analiza twórczości

Do czasu powstania czasopisma „Formiści”, artyści związani z tą grupą publikowali swoje artykuły i reprodukcje prac na łamach „Masek”, wychodzących od 1918 roku przez niecałe dwa lata. Początkowo ich redaktorem był Tadeusz Świątek, pisarz i krytyk literacki. Po roku zastąpił go Marian Szykowski, historyk literatury polskiej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Karola w Pradze. Obok utworów poetyckich, dramaturgicznych oraz opowiadań i fragmentów powieści, w czasopiśmie drukowano artykuły literacko-krytyczne, recenzje i omówienia, a także tłumaczenia z literatury obcej. Jego szata graficzna charakteryzowała się dużą różnorodnością. Oprócz prac między innymi Wyspiańskiego, Hofmana, Kazimieza Sichulskiego i Henryka Szczyglińskiego, od połowy 1918 roku w czasopiśmie reprodukcje swoich rysunków i obrazów zamieszczali artyści związani z formizmem: bracia Pronaszkowie, Czyżewski, Chwistek, Hrynkowski, Mierzejewski oraz Niesiołowski⁶².

Tymon Niesiołowski w „Maskach” zaprezentował dziewięć prac, które w porównaniu z ilustracjami wykonanymi do „Liberum Veto” lub „Chimery”, wyraźnie zwiastowały całkowitą zmianę stylu⁶³. Pod względem tematycznym artysta zrezygnował z motywów fantastycznych, całkowicie skupiając się na akcie. W sposobie jego budowania odszedł od giętkiej, falistej linii

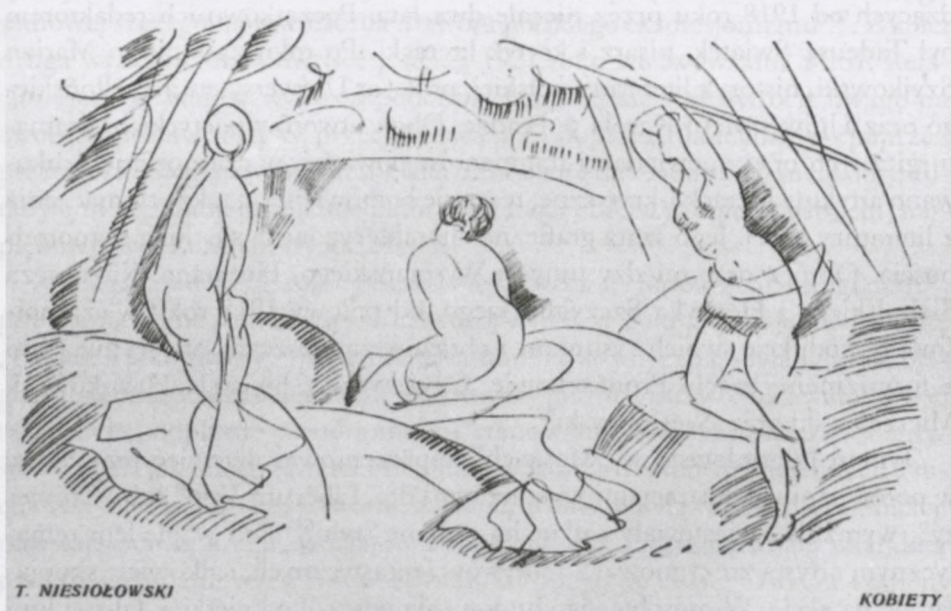
⁶¹ S. I. Witkiewicz, *O skutkach działalności naszych futurystów*, [w:] *Pisma filozoficzne i estetyczne...*, t. 1, s. 402.

⁶² A. Jakimowicz, *Maski*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939...*, s. 637–638.

⁶³ W „Maskach” z 1918 roku Niesiołowski zamieścił następujące prace: *Polowanie Diany*, z. 7, repr. s. 131; [*Tancerka*], z. 8, repr. s. 155; [*Dwa akty z girlandą*], z. 8, repr. s. 156; [*W kąpiel*], z. 11, repr. s. 212; [*Inicjal „P”*], z. 13, repr. s. 257; [*Inicjal „O”*], z. 14, repr. s. 262; [*Akt wygięty do tyłu*], z. 14, repr. s. 268; *Kobiety*, z. 16, repr. s. 314; *Zuzanna*, z. 32, repr. s. 631.



29. Polowanie Diany, 1918



30. Kobiety, 1918

il. 29 obwodzącej sylwetki na rzecz ujętych dynamicznie, uproszczonych postaci, oddanych zwykle za pomocą krótkich łuków. Przemiany te doskonale ilustruje praca *Polowanie Diany*, ukazująca strzelającą z łuku antyczną boginię. Jej nieco pochylona sylwetka określona jest krótkimi łukami, nadającymi wrażenie dynamiki, której nie jest również pozbawione stylizowane przed-

stawienie skaczącego zwierzęcia, oparte na linii skośnej. Przeciwwagę dla tych kierunków stanowią półkoliste zarysy pagórków oraz krzywe pni drzew. W podobny sposób kształtowane są postaci stanowiące główny motyw rysunku *Kobiety*. Praca ta jest szczególnie interesująca również ze względu na fakt, iż jest ona jednym z pierwszych przykładów fascynacji Niesiołowskiego tematem kąpiących się, do którego będzie powracał w następnych latach. Prawdopodobnie podjęcie tego motywu wynikało z chęci zmierzenia się z wielkim tematem w sztuce, charakterystycznym również dla malarstwa Cézanne'a, który inspirował Niesiołowskiego. Właśnie w sposobie konstrukcji całej sceny artysta wyraźnie nawiązał do prac Francuza. Zapożyczenie to uwidacznia się zwłaszcza w sposobie budowania kulis ze skośnie usytuowanych drzew, oddzielających postaci umieszczone najbliżej widza od kolejnych planów, tworzonych zwykle przez taflę jeziora oraz jego dalszy brzeg, wypełniony wzgórzami. Kąpiąca się kobieta jest także tematem następnej pracy zatytułowanej *Zuzanna*, przywodzącej na myśl raczej żart artystyczny, ujawniający się w sposobie odzwierciedlenia perspektywy. Tytułowa postać, ukazana na wprost, stoi w widocznej z góry kolistej sadzawce, której fale rozchodzą się koncentrycznie. Z kolei drugi plan jest rodzajem płaskiej kurtyny, budowanej symetrycznie przez dwa drzewa i pagórki, zza których wygląda para starców. Charakterystyczne ujęcie sylwetki Zuzanny w niemal identyczny sposób powtarza kobieta, stanowiąca główny motyw rysunku [*W kąpieli*]. Również ona stoi po kolana w owalnej sadzawce, której perspektywa klóci się z widokiem postaci. Jej linearną sylwetkę, pozbawioną światłocienia, tworzą delikatne łuki, z którymi kontrastują skośne kreski, sugerujące tło.

il. 30

il. 31

il. 32

W tym samym okresie Niesiołowski zamieścił kilka rysunków w „Zdroju”. Czasopismo to zostało założone przez Jerzego Hulewicza w 1917 roku, jako kontynuacja tradycji zapoczątkowanych jeszcze w okresie Młodej Polski, na co początkowo miał wpływ współpracujący z nim Stanisław Przybyszewski⁶⁴. W ciągu pierwszego roku działalności do składu redakcji doszli artyści związani z Buntem, wśród których byli między innymi: Małgorzata i Stanisław Kubiccy, Władysław Skotarek, Stefan Szmaj i Jan Wroniecki, co zadecydowało o przekształceniu się pisma w ekspresjonistyczne. W związku z bliskimi kontaktami między Buntem a formistami, w kilku zeszytach opublikowanych w 1918 roku pojawiły się prace Chwistka, Hrynковского, Czyżewskiego, Zbigniewa Pronaszki oraz Niesiołowskiego⁶⁵.

⁶⁴ J. Ratajczak, *Zgasty „brzask epoki”*. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922, Poznań 1980, s. 28.

⁶⁵ J. Malinowski, *Sztuka i Nowa Wspólnota...*, s. 26.



31. *Zuzanna*, 1918



32. *W kąpiel*, 1918

RYSUNEK 1. NIESIOŁOWSKIEGO.



33. *Akt leżący*, 1918

Niesiołowski zaprezentował w czasopiśmie trzy rysunki⁶⁶. Ich tematyka oraz stylistyka nie różniły się od prac zamieszczonych w „Maskach”. Najlepiej obrazuje to określony drobnymi łukami [*Akt leżący*], ukazujący kobietę odpoczywającą pośród pagórkowatego krajobrazu, znanego już z poprzednich ilustracji.

il. 33

Poza współpracą z „Maskami” i „Zdrojem” Niesiołowski wykonał również projekt okładki do piątego numeru „Zwrotnicy” z 1923 roku. W czasopiśmie tym, założonym w 1922 roku i redagowanym przez Tadeusza Peipera, ukazywało się wiele awangardowych tekstów autorstwa Juliana Przybosia, Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, a także Władysława Strzemińskiego i Mieczysława Szczuki. Poza nimi wypowiedali się w tym miejscu dawni formiści: Czyżewski, Witkacy oraz Chwistek, który opublikował tam artykuł *Teatr przyszłości*, zawierający teorię strefizmu⁶⁷. Opracowując okładkę Niesiołowski tematycznie nawiązał do twórczości Gauguina – przedstawił egzotyczną,

il. 34

⁶⁶ W „Zdroju” z 1918 roku Niesiołowski zamieścił następujące prace: [*Akt w pejzażu*], nr 2, repr. s. 54; [*Akt leżący*], nr 6, repr. s. 184; [*Tancerka*], nr 6, repr. s. 185.

⁶⁷ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975, s. 82–85; T. Kłak, *op. cit.*, s. 23–44.



34. Okładka do „Zwrotnicy”, 1923

półnągą kobietę z naczyniem owoców na głowie, umiejscowioną na tle pagórków z roślinami o falistych łodygach.

Podobnie jak w przypadku ilustracji do czasopism, w pozostałych pracach powstałych w czasie związku z formistami artysta skupił się głównie na akcie. Temat ten przejawiał się w licznych „kąpiących się”, które były jedynie pretekstem do malowania pojedynczych nagich postaci bądź też ich grup, umiejscowionych na tle natury.

il. 35 Powtarzający się często w formistycznym okresie twórczości artysty tytuł *W kąpieli* nosi obraz olejny z 1919 roku. Pod względem kompozycji przypomina on, wymieniany już wcześniej, rysunek z „Masek” znany jako *Zuzanna*. Podobnie jak w tamtym przypadku tutaj również głównym motywem jest naga modelka, stojąca po kolana w wodzie. Kształt odwróconego do widza ciała określają charakterystyczne dla tego okresu twórczości łuki, powodujące uproszczenie sylwetki. Jego wolumen modelują przejścia walorowe w obrębie delikatnego różu. Barwa ta kontrastuje z błękitem wody, w którym odbijają się zielonkawe szczyty górskie, zamykające horyzont. W podobnej kolorystyce utrzymany jest także, wypełniający pierwszy plan, pagórkowaty



35. *W kąpiel*, 1919

brzeg. Na nim, przy bocznych krawędziach obrazu usytuowane są dwa ciemne drzewa, z których na jednym zawieszona jest bordowa draperia. Elementy te tworzą rodzaj kulis, nadających wrażenie głębi.

Praca ta mogła stanowić próbę urzeczywistnienia w praktyce teoretycznych poglądów Nieśiółowskiego, opierających się na sformułowanych przez niego zasadach reliefizmu. Zgodnie z nimi różnice w natężeniu waloru miały być podstawowym elementem budującym kształt brył. W porównaniu z nim kolor spadający do roli drugorzędnej miał za zadanie oddzielenie od siebie poszczególnych elementów kompozycji, urozmaicając jednocześnie całość. Wprowadzenie tych środków wyrażało chęć do nierzeczywistego spłaszczenia kompozycji, która według reliefizmu miała zostać pozbawiona naturalnej głębi, wynikającej z odwzorowania rzeczywistości. Jednak w przypadku obrazu *W kąpiel* dążenie do płaskości zostało osiągnięte jedynie w partii krajobrazu, budowanego w jednym wymiarze. Wrażenie to zakłócają postać nagiej kobiety oraz para drzew wylamujących się poprzez swoją bryłowatość oraz kontrastującą barwę spoza błękitno-zielonego tła, nadając złudzenie przestrzenności, której artysta w swoich poglądach do końca nie odrzucał.

- il. 36 Zasady reliefizmu można także odnaleźć w obrazie *Sielanka* z 1919 roku. Jej pierwszy plan buduje siedząca pod drzewem kobieta, słuchająca mężczyzny grającego na akordeonie, umiejscowionego nieco za nią. Pozostałą część kompozycji tworzą pagórki oraz zamykające horyzont fragmenty zabudowań. W porównaniu z omówionym wyżej olejem *W kąpieli*, w tym przykładzie zwraca uwagę szersza gama kolorystyczna. Szczególnie jest ona widoczna w partii tła, którego bryłowatość budują nie tylko światłocieniowe przejścia zieleni, ale również żółcienie podkreślające najbardziej oświetlone fragmenty. Wyraźnie odcina się od nich postać jasno ubranej kobiety modelowanej walarowo. Poza tym, w jej ujęciu uderza nadmierne wydłużenie sylwetki, co z kolei będzie charakteryzowało prace Niesiołowskiego powstałe w kolejnych latach.
- il. 37 Zwiastunem tej tendencji jest nieco wcześniejsza *Gałąź jarzębiny*, powstała w latach 1916–1917, której głównym tematem są dwaj nadzy chłopcy. Pierwszy z nich, umiejscowiony z lewej strony obrazu, odwrócony tyłem ma wyciągnięte ręce, którymi zrywa owoc jarzębiny. Pomaga mu w tym siedzący na kamieniu towarzysz, widoczny po drugiej stronie kompozycji, zniżający swoim ciężarem gałąź. Jego sylwetka, z zaciśniętymi na konarze rękoma i ugiętymi w kolanach nogami, widoczna jest w trzech czwartych. Prawdopodobnie za jej wstępny projekt mogła służyć postać z rysunku *Akt w pejzażu*, zamieszczonego w „Zdroju”, kształtowana dynamiczną linią, z jedynie gdzieś niedługo zaznaczonym cieniem. Drugi plan obrazu, dla którego kompozycyjne kulisy buduje para mężczyzn, wypełnia jeziorko. Przy jego brzegu stoi koń, którego ujęcie zostało zapożyczony z obrazu Gauguina *Biały koń* (1898), gdzie tytułowe zwierzę jest głównym tematem obrazu.
- il. 38

W *Gałęzi jarzębiny* uwagę zwraca szczególnie pomysł wydłużania sylwetek, ujawniający się w nienaturalnie potraktowanych ciałach obu mężczyzn. Ten swoisty manieryzm przypomina postaci znane z obrazów El Greca, takich jak choćby *Laokoön* (1608–1614), gdzie widzimy kapłana oraz jego synów, duszonych przez węże na tle Toledo, zastępującego widok Troi⁶⁸. Trudno ustalić, na ile Niesiołowski znał twórczość El Greca, gdyż brak jest na ten temat jakichkolwiek wzmianek. Wiadomo natomiast, że oczarowany był nim Stanisław Przybyszewski, który miał okazję oglądać jego malarstwo podczas podróży do Hiszpanii w 1898⁶⁹. Artysta ten zrobił ogromne wrażenie również na Tytusie Czyżewskim, który podziwiał jego prace już podczas swojego pobytu w Paryżu w 1908 roku⁷⁰. Te odczucia, jak również późniejsze spostrzeżenia dotyczące jego twórczości, opisał po latach w swoim artykule:

⁶⁸ S. Alcolea, *El Greco*, Barcelona 1990, s. 24.

⁶⁹ S. Helsztyński, *Stanisław Przybyszewski*, Warszawa 1987, s. 20.

⁷⁰ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski...*, s. 30.

...z swym kształ-
tem, która determinuje
...w jego obra-
...wymi kształt-
...wiana «dynamia»
...tego mistycyzmu,
...lecz jego wła-

...zawieszam, a póź-
...wistę

37. Gałąź jarzębiny, [1916–1917]

...do konwen-
...temat religij-
...jedną
...ikonogra-
...czony dowo-
...Abdona -
...Tijusa Cay-
...Kaffor z krajca -



38. Akt w pejzażu, [1916–1917]

„Ręce malowane przez El Greca, to jakby usta przemawiające swym kształtem i subtelnym kolorem. Ręce nerwowe, delikatne, z lekka deformowane i wyszukane, jako synteza formy. Koloryt El Greca, używany w jego obrazach jako element szlachetnie dekoracyjny, łamie się gwałtownymi kontrastami i ryzykownymi zestawieniami. Tak często dyskutowana »deformacja« postaci w obrazach El Greca, nie jest skutkiem ani religijnego mistycyzmu, ani chęcią odróżnienia [...], ani też nieudolnością techniczną, lecz jego właściwością głęboką i indywidualną”⁷¹.

Możliwe, że właśnie kontakt Niesiołowskiego z Przybyszewskim, a później z Czyżewskim przyczynił się do zainteresowania tą manierą, objawiającą się w kilku jego pracach. W 1919 roku powstał *Chrzest Chrystusa*, gdzie artysta, ukazując postaci Jana Chrzciciela i Chrystusa, powrócił do konwencji znanej z *Gałęzi jarzębiny*. Podjęcie przez Niesiołowskiego tematu religijnego było rzadkością w jego twórczości, co potwierdza tylko jeszcze jedna praca przedstawiająca *Ucieczkę do Egiptu* [1919]. Jednak motywy z ikonografii chrześcijańskiej często występowały w dziełach formistów, czego dowodem mogą być prace Zbigniewa Pronaszki (*Ecce Homo*, rzeźby *Madonna* – 1917 i *Chrystus w Ogrójcu* – 1921), Henryka Gotliba (*Caritas*), Tytusa Czyżewskiego (*Madonna*) oraz Jana Hrynковского (grafiki *Zdjęcie z krzyża* – 1917, *Ucieczka do Egiptu* – 1918)⁷².

il. 39 W porównaniu z postaciami z *Gałęzi jarzębiny* oraz *Chrzestu Chrystusa*, sylwetkę nagiej kobiety z obrazu *Toaleta*, znanego także jako *Wenus* (1919) cechuje większa elegancja. Subtelne kształty modelki spoglądającej w lusterko buduje delikatny światłocień. Natomiast lekkie wygięcie jej pleców oraz nogi dodatkowo podkreśla spływająca skośnie bordowa draperia, przerzucona przez ugięty łokieć. Tak upozowana kobieta usytuowana jest na brzegu widocznej zza ciemnych kotar nierzeczywistej dekoracji. Jej centrum tworzy okrągła sadzawka otoczona rytmicznymi kolumnami. Praca ta, epatująca wrażeniem spokoju, który według Niesiołowskiego miał być głównym zadaniem obrazu, w swoim schemacie kompozycyjnym nawiązuje do analizowanej wcześniej grupy, przedstawiającej kąpiących się. Tak jak w tamtych przykładach postać bądź też ich grupę umiejscowioną na pierwszym planie od dalszych oddzielają kulisy, które w tym przypadku zamiast pni tworzy kotara. Za nią widać jak zwykle jezioro – tym razem jest nim koło wycięte w szarej płaszczyźnie, sugerujące sztuczną sadzawkę otoczoną nie lasem drzew czy pasmem wzgórz, ale wysmukłymi kolumnami.

⁷¹ T. Czyżewski, *Upiór z Toleda*, „Droga” 1932, nr 2, s. 156.

⁷² P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *op. cit.*, s. 11–12.



39. *Toaleta (Wenus)*, 1919

Postępująca stylizacja figur doprowadziła do sytuacji, że stały się one niemal anonimowe, pozbawione rysów twarzy oraz szczegółów anatomicznych. Najlepiej ewolucję tę ilustrują *Rybacy* [1920] – postacie na łodzi, ukazane nieco z góry. Ich obłe, brązowo-ugrowe ciała, w swej konstrukcji są identyczne, sprowadzone właściwie do roli znaków budujących układ piramidalny. Szczyt tej figury tworzy stojący rybak, odpychający długim drągiem łódź. Wyznaczony w ten sposób kierunek równowagi ukos błękitnej łodzi, „płynącej” po płaskiej tafli różowego jeziora, którego ujęcie przypomina zasady reliefizmu. Ich profilowe sylwetki, nierzeczywiście uproszczone, przypominają trzech wioślarzy z pracy Hrynковского o tym samym tytule oraz trzy baletnice z jego oleju *Taniec* (1918).

il. 40

Kolejnym przykładem omawianej tendencji w malarstwie Niesiołowskiego jest olej *Zrywająca kwiaty* [1922], który pod względem tematycznym nawiązuje do pracy *Kaczeńce* prawdopodobnie z około 1912 roku. W obu tych obrazach głównym elementem jest niemal identycznie ujęta kobieta, charakterystycznie pochylona, z wyciągniętą dłonią, sięgającą po kwiat. Jednak

il. 41



40. *Rybacy*, [1920]

w odróżnieniu od wcześniejszej pracy, twarz modelki sprowadzona jest do różowej plamy, podobnie jak ciało opięte pomarańczowo-żółtą suknią. Tak żywa kolorystyka kontrastuje z zielonymi pagórkami tła oraz błękitnymi skałami, widocznymi spoza kulis, utworzonych przez nachylone ku sobie brązowe pnie drzew. Sposób ich walorowego kształtowania przypomina, również opartą o gradację tonów, *Sielankę*.

il. 42 Kilka wydłużonych sylwetek wypełnia także *Kompozycję z aktem* [1922]. Jej centrum stanowi siedząca w pejzażu naga kobieta, otoczona innymi postaciami. Analizując pozy oraz rozmieszczenie modelek, można dojść do wniosku, że praca ta jest prawdopodobnie osobistą wersją *Śniadania na trawie* (1863) Maneta, który sam z kolei dokonał współczesnej mu interpretacji obrazu *Koncert wiejski*, przypisywanemu wówczas Giorgione⁷³. *Kompozycję z ak-*

⁷³ M. Poprzęcka, *Sztuka zasady. Śniadanie na trawie Edouarda Maneta w świetle akademickich reguł*, [w:] *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji prywatnych*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, pod red. I. Danielewicz, Warszawa 1998, s. 23–33.



42. Kompozycja z aktem, [1922]

tem do *Śniadania na trawie* zbliża przedstawienie nagiej kobiety z lekko ugiętymi kolanami, siedzącej w centrum, która zamiast patrzeć wprost na widza, jak modelka Maneta, kieruje swój wzrok ku postaci z prawej strony. Leżąca tam ubrana kobieta swą pozą z charakterystycznym podparciem ciała, zgiętą w łokciu ręką, odpowiada mężczyźnie z dzieła Francuza. Jednak zamiast drugiego mężczyzny oraz kobiety zanurzonej po kolana w wodzie znanych ze *Śniadania na trawie*, tej tajemniczej parze z obrazu Niesiołowskiego towarzyszą jeszcze dwie kobiety. Pierwsza z nich, klęcząca przy lewej krawędzi, ma bezradnie opuszczone ręce, a następną całą tę scenę obserwuje z oddali. Poza pomysłem ogólnej koncepcji obrazu, zaczerpniętej ze *Śniadania na trawie*, w wydłużonej stylistyce ciał postaci można również odnaleźć odniesienie do *Kąpiących się* (1918) Picassa, gdzie ukazane są trzy kobiety w strojach kąpielowych, umiejscowione na brzegu. Ich różnorodne gesty zostały zaczerpnięte z dzieł Ingresa, Celnika Rousseau czy też Rafaela i Tycjana⁷⁴. Niezależ-

⁷⁴ M.-L. Besnard-Bernadac, *Le musée Picasso Paris*, Paris 1985, s. 30–31; C.-P. Warncke, *Pablo Picasso 1881–1973*, Vol. I, *The Works 1890–1936*, Köln 1994, s. 262.

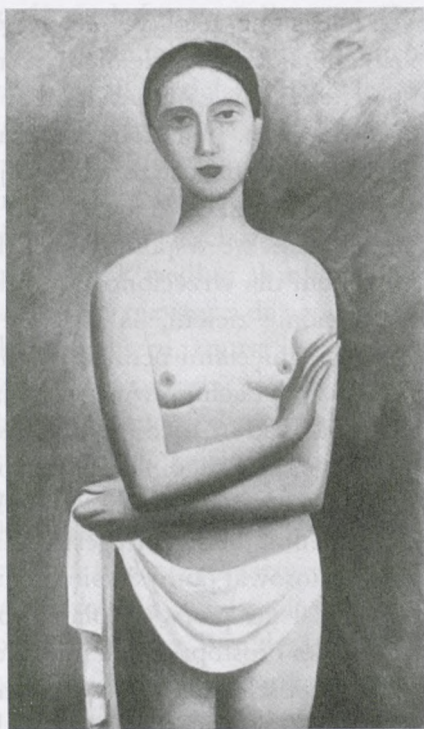
nie od tych zapożyczeń, odpoczywające kobiety charakteryzują się smukłymi i wydłużonymi kończynami znanymi z innych prac Niesiołowskiego. Dlatego szukając inspiracji dla tej manieri nie można odrzucić wpływu Picassa, którego twórczość w następnych latach będzie miała coraz większy wpływ na Niesiołowskiego.

il. 43

W tej samej stylistyce utrzymany jest również *Akt* [1920], który w odróżnieniu od wcześniej omawianych prac nie ukazuje grupy osób, lecz samotną postać na neutralnym tle. Ujęta do kolan kobieta z zamotaną na biodrach draperią emanuje spokojem i łagodnością. Uczucia te ujawnia jej owalna twarz z dużymi migdałowymi oczami, której kształt podkreślają gładko zaczesane włosy. Nieznaczny element ekspresji wprowadzają do wizerunku skosy zgiętych w łokciach rąk. Tak potraktowana postać, o wydłużonej sylwetce, sprawiająca równocześnie wrażenie melancholijne i pogodne, przypomina modelki z obrazów Modiglianiego, charakteryzujące się wyszukaną i harmonijną elegancją, wynikającą z podobnej stylistyki, która jednak nigdy nie ujmuje im urody i cielesnej atrakcyjności.

Odczucie sentymentalnego smutku i zamyślenia, nieobce portretom innych artystów z kręgu Ecole de Paris z Mojżeszem Kislingem na czele, ujawnia się także przy obserwacji następnego obrazu Niesiołowskiego *Półakt dziewczyny* z 1922 roku. Podobnie jak poprzednio modelka ujęta jest do linii nieco poniżej bioder. Jej nagie, ugrone ciało, silnie odcinające się od ciemnego neutralnego tła, ukazane jest na wprost, natomiast głowa jest lekko pochylona. Dziewczyna, zajęta czesaniem długich włosów, kieruje wzrok gdzieś poza ramy obrazu. Porównując kształty obu kobiet widać, że druga z nich, również pełna wdzięku, ma stosunkowo mocniejszą budowę, co szczególnie ujawnia się w partii ramion, które nie mają tak opływowych konturów. Wydaje się, że tak przedstawiona sylwetka jest początkiem nowej stylistyki w malarstwie Niesiołowskiego, charakteryzującej się aktami o nadnaturalnej wielkości, dla których wzorem były masywne postaci z obrazów Picassa.

W okresie związku z formistami Niesiołowski nie zaniechał twórczości portretowej, która jednak, sądząc po niewielkiej liczbie zachowanych prac, stanowiła margines jego zainteresowań artystycznych. Pierwszy z portretów przedstawia Józefa Jedlicza-Kapuścieńskiego [1916], poety i krytyka literackiego współpracującego między innymi z „Liberum Veto” i „Maskami”, gdzie prawdopodobnie mógł poznać Niesiołowskiego. Nieco późniejsza jest podobizna Stefana Żeromskiego [1920], którego artysta portretował kilka lat wcześniej. W tym wypadku pisarz siedzący przy stole ujęty jest w geście zamyślenia, podkreślonym charakterystycznym podparciem głowy ręką. Pracę nad tym wizerunkiem Niesiołowski opisał następująco: „Malowałem portret Że-



43. *Akta*, [1920]

romskiego z pragnieniem, żeby to był i obraz o wartościach malarskich, nie tylko podobizna. Żeromski miał dobrą głowę i do rzeźby, ale nikt dobrze tego nie zrobił – robiono je przeważnie z pamięci”⁷⁵. Zupełnie inaczej potraktowana została Izydora z Schillerów Leszczyńska. Widoczna do pasa, ubrana jest w luźną bluzkę, na którą opada sznur koralu. Jej owalna głowa, w charakterystycznym dla mody lat dwudziestych kapeluszu-kasku, spod którego wystają loczki, a także przykuwające uwagę duże migdałowe oczy przywołują na myśl charakteryzowane wyżej dwa półakty.

Oddzielną grupę stanowią pejzaże okolic Zakopanego. Niektóre z nich, zwłaszcza akwarele (*Krajobraz zakopiański* 1914, *Pejzaż nad brzegiem wody* 1914–1917, *Kompozycja* 1915, *Pejzaż górski* 1923) notujące pierwsze wrażenia artysty, budowane są dynamicznymi pociągnięciami pędzla. Krótkie linie, często krzyżujące się ze sobą, oddają ostre bryły szczytów górskich, u stóp których widoczne są wrzecionowate korony drzew, przesłaniające spadziste dachy chat górskich. Ta tendencja do upraszczania form występuje rów-

il. 44–45

⁷⁵ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 101.

nież w obrazach olejnych o tej samej tematyce. *Pejzaż górski* (1923) oraz *Pejzaż tatrzański* (1922–1925) charakteryzują się niemal tym samym schematem kompozycyjnym. Jego pierwszy plan tworzy fragment łąki, za którą pośród wysokich drzew stoją zabudowania. Horyzont zamyka pasmo górskie. Elementy te w swojej geometrycznej strukturze nawiązują do płócien Cézanne'a, budowanych ostro ciętymi płaszczyznami grubo kładzionej farby, formującymi migotliwą przestrzeń. We wspomnianych krajobrazach ciemne ściany pasma górskiego są tłem dla wrzecionowatych koron drzew, których trójwymiarowość tworzą odcienie zieleni, nakładające się na siebie różnokierunkowymi, krótkimi pociągnięciami pędzla. Z ich gęstwiny wynurzają się romboidalne formy brązowych dachów, wprowadzające wrażenie spokoju do dynamicznych kompozycji. Te kubizujące obrazy bliskie są pracom innego formisty, Jacka Mierzejewskiego, a szczególnie jego krajobrazowi *Ogród w Zakopanem* (1915) lub *Widokowi z okna w Zakopanem* (1915[?]), odznaczającymi się swoistą syntezą. Odmiennie budowany jest *Pejzaż zakopiański* (1916–1917), gdzie Niesiołowski zastosował pomysł spiętrzenia przeplatających się ze sobą stref kolorystycznych. I tak pierwszy plan tworzy ośnieżona, jasna płaszczyzna, na której stoi kilka prostopadłościennych chat nakrytych trapezowymi dachami. Za nimi rozpościera się zielone pasmo lasu o pofalowanej krawędzi, będące jednocześnie kontrastową granicą, za którą piętrzą się białe szczyty, nawiązujące barwą do pierwszego planu.

W porównaniu z tymi górskimi widokami o wiele większą syntezą charakteryzuje się *Kompozycja* z początku lat 20. Sprawia ona wrażenie przestrzennej dekoracji, budowanej przez walcowate, mocno oświetlone pnie drzew, rozdzielone pośrodku dróżką biegnącą w nieokreśloną dal. Podobnie oddane drzewo wypełnia pierwszy plan grafiki *Krajobraz kompozycyjny* (1919), tworząc rodzaj kulis dla widocznej w oddali rzeki, po której płynie łódź, oraz wysokiego wzgórza z domkiem na szczycie.

* * *

Niesiołowski współtworząc grupę formistów, podobnie jak Jacek Mierzejewski reprezentował jej umiarkowane skrzydło. W twórczości artysty poza wielbionym przez formistów Cézanne'm widoczna była fascynacja malarstwem Maneta i Picassa. W przeciwieństwie do Pronaszków, Niesiołowskiego nie interesowała deformacja motywu, ani też budowanie wielopłaszczyznowych prac wzorem Czyżewskiego. Tworząc obok nich, wykreował swój własny świat malarski, w którym główną rolę odgrywał akt, pozostający od tego czasu jego ulubionym tematem. Prace artysty z okresu formistycznego

cechowała dekoracyjność, na którą zwrócił uwagę Konrad Winkler, pisząc: „Dekoracyjny przede wszystkim talent artysty miał tu bez wątpienia szerokie pole do popisu, tworzy więc [...] dzieła posiadające wiele swoistego uroku, o ile dotyczy to zwłaszcza zdobniczego charakteru tych prac, gdzie twórca upraszczając formę, posługuje się przy tym barwą niby akordem muzycznych tonów”⁷⁶. Spostrzeżenia te odnosiły się szczególnie do obrazów wielokrotnie powtarzających motyw kąpiących się, których kompozycja inspirowana była sztuką Cézanne’a. Jednak według Winklera najciekawsze w dorobku artysty były rysunki, gdzie: „[...] niewielka do wypełnienia powierzchnia ćwiartki lub co najwyżej arkusza papieru, zmusza artystę do większego zwrócenia uwagi na istotne nowej sztuki wartości, głównie z braku pokusy do dekoracyjnego, na mniej lub więcej powierzchniowy efekt obliczonego, zamalowywania większych płaszczyzn. I głównie w rysunkach Niesiołowskiego, z których wiele w swoim czasie pomieściły łamy »Masek« i poznańskiego »Zdroju«, zabłysnął w całej pełni talent tego artysty, gdzie do wrodzonego poczucia dekoracyjności, dołączają się, pod przymusem wewnętrznym zrodzona a nie czym już nieskrępowana wola artysty: by dla treści swej duszy, znaleźć we formie syntezę”⁷⁷. Opiswane przez Winklera rysunki charakteryzowały się uproszczeniem formy, budowanej rytmicznymi, krótkimi łukami. Ten sam sposób kształtowania sylwetek można odnaleźć również w oleju *W kąpieli*, urzeczywistniającym w praktyce sformułowane przez artystę zasady reliefizmu. Obok tak kształtowanych postaci w twórczości artysty zaczęły pojawiać się sylwetki zwracające uwagę swym nadmiernym wydłużeniem (*Galęz jarzębiny*, *Chrzest Chrystusa*, *Toaletta [Wenus]*, *Kompozycja z aktem*), prowadzącym do zatarcia cech fizjonomicznych (*Rybacy*, *Zrywająca kwiaty*). Równocześnie Niesiołowski zaczął tworzyć prace, w których głównym motywem były pojedyncze postaci kobiet, umiejscowione na neutralnym tle, emanujące nastrojem smutku i melancholii (*Akt*, *Półakt dziewczyny*), pojawiające się także w następnych latach jego twórczości.

⁷⁶ K. Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921, s. 85.

⁷⁷ Ibidem, s. 85–86.

Rozdział 3

Dojrzała twórczość (1923–1945)

Związek z Rytmem w świetle ówczesnej krytyki

Niesiołowski, po rozpadzie ugrupowania formistów, wszedł w skład Rytmu. Artysta, w przeciwieństwie do innych formistów jak Zak i Kramsztyk, nie był członkiem-założycielem grupy, ale począwszy od jej pierwszej wystawy, brał udział we wszystkich krajowych pokazach Rytmu.

Pierwsze wystąpienie Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, które odbyło się w lutym 1922 roku w Zachęcie, zostało przyjęte z dużym zainteresowaniem i przychylnością¹. Recenzujący wystawę Mieczysław Treter określił ją mianem jednej z niewielu, które prezentowały wysoki poziom artystyczny, a różnorodność członków grupy uznał za atut: „To zaś, że właściwie członkowie poszczególni »Rytmu« więcej się od siebie różnią, aniżeli są sobie pokrewni lub podobni, że nawet w zakresie jednej i tej samej gałęzi sztuki różną posługują się techniką i do różnych zmierzają celów – uważam za nader szczęśliwy zbieg okoliczności, za dobry na przyszłość prognostyk. Wszak inaczej wystawy »Rytmu« stałyby się zabójczo nudne [...]”². Poza Niesiołowskim, którego „[...] francuskie utwory [...] zapisywały się równie silnie w pamięci i w wyobraźni [...]”³, Treter wśród uczestników wystawy wymieniał Wacława Borowskiego, Eugeniusza Zaka, Henryka Kunę, Władysława Skoczylasa, Irenę Pokrzywnicką, Felicjana Kowarskiego, Zofię Stryjeńską, Romana Kramsztyka, Zygmunta Kamińskiego, Tadeusza Pruszkowskiego i Stanisława Rzeczyckiego. Debiut grupy, przyjęty pomyślnie w stolicy, rok później w Krakowie

¹ J. Oryńczyna, *Wystawa Stow. „Rytm”*, „Południe” 1922, nr 2, s. 46–47; W. Bunikiewicz, *Wystawa Rytmu*, „Ponowa” 1922, nr 4, s. 365–366.

² M. Treter, „RYTM”. (Z POWODU PIERWSZEJ WYSTAWY RYTMU W ZACHĘCIE), „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 14, s. 217.

³ Ibidem.

nie spotkał się z wielkim entuzjazmem⁴. W maju tego samego roku w budynku Podchorążówki w Łazienkach otwarto trzecią wystawę Rytmu. Wtedy też do grupy dołączyli związani wcześniej z formistami Władysław Roguski, Waław Wąsowicz i Jerzy Zaruba, a także Tadeusz Gronowski oraz Ludomir Sleńdziński, który podobnie jak Niesiołowski był związany z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków⁵. Przedstawione przez Niesiołowskiego prace o różnorodnej stylistyce Wilhelm Mitarski opisywał następująco: „Tymon Niesiołowski szuka niestrudzenie, mam jednak wrażenie, że gdyby tym poszukiwaniom za własnym wyrazem, zwłaszcza oryginalnym, poprzez gęszcze współczesnych haseł towarzyszyła silniejsza koncentracja woli szukania, to musiałoby znaleźć rezultaty bardziej niż dotąd pozytywne. W każdym razie, w grupie apostołów jakiejś nowej ewangelii Tymon jest figurą sympatyczną, szczerze łaknącą prawdziwego »światła«”⁶.

Kolejna – czwarta wystawa Rytmu odbiła się w prasie szerokim echem. Powodem tego rozgłosu był zatarg artystów z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, w wyniku którego cztery dni po wernisażu zorganizowanym 17 maja 1924 roku, twórcy na znak protestu przenieśli swoje prace do Salonu Garlińskiego, gdzie 23 maja ponownie dokonano otwarcia⁷. Ekspozycja licząca ponad 60 prac została oceniona przez krytykę bardzo przychylnie. Jan Żyznowski uznał ją za „całość, która imponuje zarówno poziomem kulturalnym jak rozmaitością wysiłków, wreszcie tym, co najważniejsze i co niezastąpione – mianowicie siłą talentów. Wystawa »Rytmu« jest wystawą w całym słowa znaczeniu europejską, na jakie Warszawa nie często zdobyć się potrafi”⁸. Niesiołowski na tym pokazie zaprezentował sześć prac: *Akt*, *Chłopiec z harmonią*, *Akt dziewczynki*, *Pejzaż*, *Akwafortę* [?] oraz *Portret*, o którym Nela Samotyhowa pisała: „Niesiołowski dał wspaniale wymodelowaną głowę (rysunek)”⁹. Natomiast Żyznowski, charakteryzując poszczególnych członków

⁴ [b.a.], *Wystawa Tow. „Rytm” w Krakowie*, „Południe” 1923, nr 5, s. 57.

⁵ S. Szczutowski, *Wystawa „Rytmu” i wystawa prac Franciszka Szwocha w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 6, s. 409–410; M. Wallis, *Sztuki Plastyczne. Warszawa. Wystawy dzieł sztuki od marca do lipca 1923*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 25, s. 120–134.

⁶ W. Mitarski, *Wystawa „Rytmu” w Łazienkach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 28, s. 445.

⁷ [b.a.], *Kronika Artystyczna. Wystawy bieżące*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 21, s. 352; St. W. [Woźnicki], *Salony Warszawskie*, „Południe” 1924, z. 1, s. 64–65; S. Zahorska, *Czwarta wystawa „Rytmu”*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 34–35, s. 222–225; W. Wanke, *„RYTM” IV-a Wystawa w Towarzystwie Zachęty i Salonie Garlińskiego*, „Świat” 1924, nr 22, s. 8.

⁸ J. Żyznowski, *Zachęta: Wystawa „Rytmu”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 21, s. 5.

⁹ Katalog IV wystawy Rytmu, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 20, s. 4; N. Samotyhowa, *Wystawa „Rytmu”. Salon Garlińskiego*, „Bluszcz” 1924, nr 24, s. 385.

Rytmu, wyróżnił wśród nich grupę klasycystów, której głównymi przedstawicielami według niego mieli być Sleńdziński, Zak, Borowski, Kuna oraz Niesiołowski: „lubujący się w zestawieniach barwnych surowych i przyćmionych oraz w uproszczeniach rysunku, posuniętych do ostatniej niemal granicy”¹⁰. W kolejnej recenzji ten sam krytyk o pracach artysty pisał następująco: „Tymon Niesiołowski [...] potrafi z daleko posuniętych uproszczeń formy i barwy wydobyć bardzo dyskretne harmonie; i u niego jednak poszukiwania te przybierają chwilami charakter abstrakcji intelektualnej, wywołanej zbyt od dalaniem się od natury i realizmu”¹¹. Na problem uproszczenia formy postaci zwrócił również uwagę Wacław Husarski: „Niesiołowski Tymon, prostszy w użyciu plamy, osiąga wyraz za pomocą przyćmionych zestawień barwnych i surowej sylwety”¹². Z kolei Mieczysława Wallisa w dziełach Niesiołowskiego zafrapowały zestawienia barwne: „Trudniejszy do przejrzenia jest Niesiołowski. Jako podstawa służy mu Cézanne; jako podstawa i jako punkt wyjścia różnych prób i eksperymentów. Niektóre z jego obrazów ostatnich są bardzo piękne w kolorze. Na ogół im dłużej studiuję tego nieustrudzonego w swoich poszukiwaniach malarza, tym bardziej wydaje mi się on nieuchwytny”¹³.

Dwa lata później, w kwietniu 1926 roku odbyła się siódma z kolei wystawa stowarzyszenia. Za piątą uznano ekspozycję zorganizowaną w Rzymie, pod nazwą „Gruppo polacco Rytm alla Terza Biennale”, w której Niesiołowski nie brał udziału. Z kolei mianem szóstej wystawy określa się pośmiertną ekspozycję dorobku Eugeniusza Zaka, zmarłego w 1926 roku¹⁴. Siódma, zorganizowana podobnie jak poprzednie w Salonie Garlińskiego, spotkała się ze stosunkowo mniejszym zainteresowaniem prasy, w której poważniejsze recenzje zamieścili jedynie Husarski i Treter. Ten ostatni, analizując postawy poszczególnych członków grupy, zarzucał im „całkowite skostnienie i artystyczne wyjałowienie”, prowadzące do stagnacji¹⁵. Jednak mimo tej krytyki prace Niesiołowskiego, który zaprezentował trzy obrazy olejne i sześć akwarel¹⁶, Treter ocenił pozytywnie: „T. Niesiołowski w swoim portrecie panny

¹⁰ J. Żyznowski, *Zachęta...*

¹¹ Idem, „RYTM”. *Wystawa obrazów i rzeźb, przeniesiona z T.Z.S. P. do salonu Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 22, s. 366.

¹² W. Husarski, „RYTM”. *Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego*, „Pani” 1924, nr 6–7, s. 26.

¹³ M. Wallis, *Sztuki Plastyczne. Wystawa „Rytmu”*, „Robotnik” 1924, nr 147, s. 2.

¹⁴ H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 102.

¹⁵ M. Treter, *VII Wystawa „Rytmu”*, „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 8, s. 392.

¹⁶ Katalog. *VII Wystawa Stow. Art. Pol. „RYTM”. Salon Sztuki Cz. Garlińskiego*, Warszawa kwiecień 1926.

H.W. [Heleny Wapińskiej – przyszłej żony artysty], spokojnym i harmonijnym w układzie, operuje wprawdzie linią i płaszczyzną, rezygnując z plastyki i czysto malarskiego modelunku za pośrednictwem samej barwy, ale we wszystkich innych swych utworach, jak *Kwiaty*, jak bogaty w całą skalę tonów zielonych *Krajobraz*, jak wreszcie w szeregu swych kompozycji akwarelowych, przypominających żywo styl Cézanne'a i pewne cechy harmonii kolorystycznych Renoira »ciała kobiet w kąpeli«, reprezentuje czysty typ malarza, a nie stylizatora linii”¹⁷. Podobną opinię o dorobku artysty wyrażał Husarski, podkreślając jego wysoki poziom¹⁸.

Na ósmej wystawie Rytmu, zorganizowanej w maju 1927 roku¹⁹, Niesiołowski przedstawił zaledwie trzy prace: *Kompozycję*, *Pierrota grającego ody* oraz *Studium*²⁰. Recenzująca ekspozycję Samotyhowa pisała o nich następująco: „T. Niesiołowski w trzech utworach jest zwięzły i prymitywny. Używa barw spokojnych i jednostajnych. Chodzi mu o wydobycie psychicznego wyrazu i nastroju środkami najprostszyymi”²¹. Z kolei pozostali krytycy podkreślali walory kolorystyczne prac. Pod tym względem uwagę Tretera zwróciło „*Studium* przejawiające szczerze malarskie walory”²². Natomiast Stefania Zahorska w swej recenzji dużo miejsca poświęciła kompozycji o tematyce cyrkowej, pisząc: „Niesiołowski bardzo skrupulatnie szuka zamkniętej formy, a przede wszystkim zaczyna zmieniać swój stosunek do olejnej farby. Świadczy o tym watowany ślicznie zielony kubrak jego »Pierrota«, o gruboziarnistym, mocnym nałożeniu farby”²³. Opinii tych nie podzielał Husarski, oceniający prace Niesiołowskiego jako „rzeczy dosyć obojętne”²⁴.

W 1929 roku grupa wzięła udział w Powszechnej Wystawie Krajowej, na której Niesiołowski podobnie jak Sleńdziński reprezentował Rytm i Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. W grupie rytmistów pokazał osiem

¹⁷ M. Treter, *VII Wystawa...*, s. 393.

¹⁸ W. Husarski, *Salon Garlińskiego: wystawa Rytmu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18, s. 6; idem, „RYTM” (*Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego*), „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 19, s. 330.

¹⁹ Idem, „Rytm”. *Wystawa w salonie Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 22, s. 431–432; l.j. [L. Jabłonkówna], *Z wystaw*, „Bluszcz” 1927, nr 24, s. 16; *Kronika Artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1927, nr 9, s. 363.

²⁰ *Towarzystwo Art. Pol. RYTM VIII Wystawa*. Katalog wystawy Salon Cz. Garlińskiego Warszawa maj 1927.

²¹ N. Samotyhowa, *VIII Wystawa „Rytmu”*. (*Salon Garlińskiego*), „Kobieta Współczesna” 1927, nr 9, s. 14.

²² M. Treter, *VIII Wystawa „Rytmu”*, „Świat” 1927, nr 22, s. 4.

²³ St. Zahorska, *Wystawy „Rytmu” i Wacława Wąsowicza*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 27, s. 3.

²⁴ W. Husarski, „Rytm”. *Wystawa...*, s. 432.

prac olejnych: *Klauni*, *Nad brzegiem morza*, *Głowa młodego Żyda*, *Pejzaż*, *Nad brzegiem rzeki*, *Pejzaż I i II*, *Klaun*²⁵. Pod koniec tego samego roku tradycyjnie w Salonie Garlińskiego odbyła się dziewiąta wystawa Rytmu, w której udział wzięło czternastu artystów, prezentując sześćdziesiąt siedem dzieł²⁶. Ekspozycja ta ujawniła bardzo duże rozbieżności postaw twórczych poszczególnych członków grupy, co Konrad Winkler ujął następująco: „Wystawa w salonie Garlińskiego przemawia raczej za indywidualnym rozwojem każdego w myśl własnych artystycznych przykazań, aniżeli za jakąś wspólną linią, gdzie różnice są jedynie następstwem odrębności temperamentów artystycznych u poszczególnych wystawców. Co mają np. z sobą wspólnego Pruszkowski i Skoczylas, Witkowski i Sleńdziński? [...] Tem się również tłumaczy ów szeroki krąg malarskich zainteresowań u rytmistów, który obejmuje wszystkie prawie nowoczesne zagadnienia w malarstwie, od zdecydowanego postimpresjonizmu w sztuce W. Wąsowicza, T. Niesiołowskiego, St. Rzeckiego a po części Leop. Gottlieba i R. Kramsztyka – do kielkującego obecnie w obrazach Witkowskiego surrealizmu”²⁷. Zdanie to podzielali również Waław Husarski i Mieczysław Sterling, którzy, podkreślając wysoki poziom ekspozycji, zwracali uwagę na brak spójności grupy²⁸. Mimo to anonimowy autor recenzji zamieszczonej w czasopiśmie „Sztuka i Praca” wymienił Niesiołowskiego wśród artystów zwracających uwagę swoimi pracami: „Na wystawie panuje wielka różnorodność tak co do wartości technicznych jak i ideowych. Wyróżniają się rzeźby Kuny oraz obrazy Skoczylasa, Pruszkowskiego, Borowskiego, Rzeckiego, Wąsowicza i Tymona Niesiołowskiego”²⁹.

W tak różnie ocenianej wystawie Niesiołowski zaznaczył swoją obecność czterema pracami: *Klaun z harmonijką*, *Akt*, *Kwiaty*, *Głowa starego Klauna*³⁰, z których uwagę Husarskiego zwróciła ta ostatnia: „Niesiołowski w *Głowie klauna* daje próbę opanowania bryły w granicach środków malarskich”³¹.

²⁵ *Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa*, red. M. Treter, Poznań 1929, s. 52, poz. 634–641.

²⁶ [IX Wystawa „Rytmu”], „Sztuki Piękne” 1930, nr 1, s. 497.

²⁷ K. Winkler, *Wystawa „Rytmu” u Garlińskiego – „Salon Doroczny” w Zachęcie – Wystawy Zofii Węgierkowej i Stan. Centnerszwerowej*, „Droga” 1929, nr 12, s. 1104.

²⁸ W. Husarski, *Rytm. – Rafał Malczewski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 48, s. 920; M. Sterling, *Wystawa „Rytmu”*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 49, s. 3; [IX Wystawa „Rytmu” w świetle krytyki], „Sztuki Piękne” 1930, nr 2, s. 71–74.

²⁹ [b.a.], *Warszawska kronika artystyczna. Wystawa Towarzystwa Rytm w Salonie Garlińskiego*, „Sztuka i Praca” R. 3, 1929, z. 35–36, s. 171.

³⁰ IX Wystawa Tow. Artystów Polskich „Rytm”. Katalog wystawy Salon Czesława Garlińskiego [Warszawa] 21 XI–5 XII 1929, poz. 23–26.

³¹ W. Husarski, *Rytm. – Rafał Malczewski...*, s. 920.

Również ze względu na walory kolorystyczne artystę wyróżnił Sterling, jednak uwagi te odnosił do pejzażu, którego katalog w ogóle nie wymieniał: „Niesiołowski, artysta ciągle szukający rozwiązania stawianych sobie zagadnień, wystąpił z ciekawym pod względem kolorystycznym pejzażem [?]”³².

Na dziesiątej wystawie grupy, odbywającej się rok później w lwowskim TPSP, Niesiołowski przedstawił trzy prace: *Klaun z harmonijką*, *Akt* i *Głowa starego kłowna*, prawdopodobnie identyczne z wystawionymi na poprzedniej ekspozycji³³.

Kolejną wystawę zorganizowano dopiero po dwóch latach, w dziesięciolecie powstania grupy, przypadające na 1932 rok. Poza członkami Rytmu w ekspozycji wzięło udział dodatkowo jeszcze pięćdziesięciu trzech zaproszonych artystów, czego wynikiem było zatarcie charakteru stowarzyszenia³⁴. Wstęp do katalogu zamieszczony w „Wiadomościach Plastycznych” napisał Władysław Skoczylas. W tekście tym starał się odnieść do licznych zarzutów, pojawiających się przy okazji ostatnich wystaw, krytykujących członków grupy za brak jednolitości oraz wspólnego programu: „Kto zna twórczość wyżej wymienionych artystów [członków założycieli Rytmu], ten łatwo zorientuje się, że to stowarzyszenie nie opiera się o jakiś ściśle określony program artystyczny. Głównym celem Rytmu jest osiągnięcie przede wszystkim możliwie wysokiego poziomu artystycznego organizowanych przez niego wystaw, z szerokim uwzględnieniem współczesnych tendencji artystycznych. Dla przeważającej większości członków Rytmu celem artystycznym jest osiągnięcie indywidualnego stylu drogą takiego przeistoczenia form, zaczerpniętych z natury, jakiego idea dzieła i jego przeznaczenie wymaga”³⁵. Poza tak bardzo ogólnie sformułowanym programem, zaprzeczającym w zasadzie istnieniu jakiegokolwiek stylistycznego profilu stowarzyszenia, Skoczylas jako element hamujący rozwój grupy wymieniał między innymi brak odpowiedniej wielkości lokalu wystawowego, co miało łączyć się z niemożliwością przyjmowania nowych członków. Tłumaczenia te, a szczególnie apel do młodych artystów, którzy zamiast zasilać nowo powstające grupy powinni wstępować do Rytmu, sprowokowały liczne, często krytyczne i ironiczne komentarze³⁶.

³² M. Sterling, *Wystawa „Rytmu”...*, s. 3.

³³ *X Wystawa Zw. Pol. Art. Plast. „Rytm”*. Katalog wystawy TPSP Lwów 1930; [*Wystawa Związku polskich art. plastyków „Rytm”*], „Sztuki Piękne 1930, nr 2, s. 146.

³⁴ [*Salon Wiosenny „Rytmu”*], „Sztuki Piękne” 1932, nr 7, s. 207.

³⁵ W. Skoczylas, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”*, „Wiadomości Plastyczne” 1932, nr 1, s. 11.

³⁶ Ibidem, s. 12; K. Nowakowska-Sito, *Rytm – historia i charakter stowarzyszenia*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 46.

Na tej kontrowersyjnie odbieranej wystawie Niesiołowski, określany przez jednego z krytyków mianem „malarza przedziwnego uroku, prawdziwego poety”³⁷, przedstawił pięć prac: *Krajobraz*, *Śpiewaczka*, *Martwa natura*, *Kompozycja*, *Motyw dekoracyjny [Kobieta z koszem róż]*³⁸. Z tej grupy szczególnie ta ostatnia wzbudziła zachwyt Jana Kleczyńskiego: „Uczuciowy i zmienny w nastrojach, wrażliwy na wpływy talent Tymona Niesiołowskiego [...], nabrał nowej swobody i zdołał stworzyć teraz rzecz lekką, szlachetną w budowie, grecką we wspomnieniu kształtu: *Kobieta z koszem róż*. Artysta określił ten obraz jako *Motyw dekoracyjny*”³⁹. Inni krytycy zwracali uwagę na „wykwintną stylizację postaci kobiecych”⁴⁰ oraz wysoki poziom prac, charakteryzujących się swobodnym przetwarzaniem różnorodnych nurtów w sztuce⁴¹. Prócz tych opinii Nela Samotyhowa oraz Konrad Winkler wskazywali na zwrot w twórczości artysty ku wartościom kolorystycznym oraz fakturowym⁴².

Poza wystawami grupowymi Rytmu, odbywającymi się regularnie w Salonie Czesława Garlińskiego, członkowie stowarzyszenia prezentowali tam swój dorobek na mniejszych pokazach⁴³. Niesiołowski dwukrotnie – pierwszy raz na przełomie grudnia 1923 i stycznia 1924 roku łącznie z Augustem Zamoyskim, a po raz drugi w 1925 roku razem z Witkacym. Na pierwszej wystawie, na której Zamoyski pokazał siedemnaście portretów, zestawiając w pary wizerunek tej samej osoby w wersji realistycznej oraz formistycznej, Niesiołowski zaprezentował dwadzieścia sześć obrazów⁴⁴. Recenzujący ten pokaz krytycy chwalili wartość artystyczną prac: „Poziom wszystkich prac Niesiołowskiego i Zamoyskiego, poziom tyle wysoki, że aż upokarzająco rażący, znacznie i poziom naszej przeciętności artystycznej różnych wystaw oficjalnych, ultra dyktanckich, pozwala o wystawie tej mówić bez pobłażania, bez szukania słów, w których trzeba zataić prawdę i tłumaczyć najobrzydliwszy grzech jakowemś

³⁷ P.G., *Wiosenny Salon „Rytmu”*, „Gazeta Warszawska” 1932, nr 160, s. 5.

³⁸ Katalog wystawy, „Wiadomości Plastyczne” 1932, nr 1, s. 24, poz. 67–71.

³⁹ J. Kleczyński, *Rozwój talentów. Z wystawy „Rytmu”*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 147, s. 17.

⁴⁰ S. Podhorska-Okolów, *Wystawa Rytmu*, „Bluszczy” z dn. 21 V 1932, s. 11.

⁴¹ F. Pióro, *Wiosenny Salon Rytmu*, „Kurier Czerwony” z dn. 20 V 1932.

⁴² N. Samotyhowa, *Salon Wiosenny*, „Kobieta Współczesna” 1932, nr 22, s. 429; K. Winkler, *Salon Wiosenny Rytmu w Instytucie Propagandy Sztuki. – XX Wystawa Cechu Art. Plastyków „Jednoróg” w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Droga” 1932, nr 7–8, s. 762.

⁴³ H. Garlińska-Zembrzuska, *Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, pod red. J. Starzyńskiego, s. 322.

⁴⁴ *August Zamoyski*. Katalog wystawy monograficznej, oprac. Z. Kossakowska-Szanajca, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 24; *Katalog obrazów Tymona Niesiołowskiego i rzeźb Augusta Zamoyskiego*, Salon C. Garlińskiego, Warszawa [grudzień 1923–styczeń 1924].

macierzyńskim wyrozumieniem”⁴⁵. W stosunku do twórczości Niesiołowskiego powtarzała się opinia o jego niejednorodności, wynikającej z poszukiwań artystycznych, w których dużą rolę odgrywała inspiracja dziełami Picassa i Cézanne’a, co szczególnie odnosiło się do prac związanych z nowym klasycyzmem⁴⁶.

Dwa lata później Niesiołowski zaprezentował dwadzieścia cztery swoje prace wraz z ponad siedemdziesięcioma portretami Witkacego, który we wstępie do katalogu ich wystawy zamieścił regulamin firmy portretowej⁴⁷. Recenzenci, zwracając uwagę na uproszczenie kompozycji w obrazach Niesiołowskiego, jednocześnie zaczęli podkreślać rolę koloru⁴⁸. Problem ten znalazł swoje odbicie szczególnie w opinii Stefanii Zahorskiej: „Faza, o której mówią wystawiane u Garlińskiego obrazy, świadczy, że rezygnacja z barwy nie może być absolutnie stałą drogą Niesiołowskiego. Przeciwnie, nie tylko że wraca zasadniczo do barwności, lecz nawet rozszerza znacznie jej skalę, wprowadza nieużywane poprzednio bogactwo kolorów; od tonów pastelowych przeszedł teraz do barw zdecydowanych i mocnych, do zestawień bardziej kontrastowych i do operowania nieznacznie tylko gamą tonów w obrębie jednej barwy. Barwa staje się teraz dla niego – i jak sądzę zgodnie z jego właściwą naturą artystyczną – tym najkardynalniejszym środkiem wyrazu, środkiem, poprzez który chce zbudować formę”⁴⁹.

Wystawa zorganizowana w 1932 roku okazała się ostatnim wspólnym wystąpieniem Rytmu. Mimo że grupa działała przez dziesięć lat, to – jak stwierdził Henryk Anders – nie zdołała wypracować ścisłych zasad progra-

⁴⁵ Żet. [J. Żyznowski], *Tymon Niesiołowski i August Zamoyski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 3, s. 36.

⁴⁶ *Na lewym skrzydle malarstwa polskiego. August Zamoyski i Tymon Niesiołowski o sobie. Wywiad specjalny* „Wiadomości Literackie”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 2, s. 1; J. Żyznowski, *Salon Garlińskiego. Tymon Niesiołowski i August Zamoyski*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 1, s. 3; M. Wallis, [Wystawa obrazów Tymona Niesiołowskiego], „Robotnik” 1924, nr 12, s. 4; Quarto, *Tymon Niesiołowski i August Zamoyski*, „Pani” 1924, nr 1–2, s. 48–49; [b.a.], *Dokoła Sztuki*, „Biały Paw” 1924, nr 1–2, s. 19.

⁴⁷ *Wystawa obrazów Tymona Niesiołowskiego i portretów Stanisława Ignacego Witkiewicza. Katalog*, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1925.

⁴⁸ [Wystawa Tymona Niesiołowskiego i Stanisława Ign. Witkiewicza], „Sztuki Piękne” R. I, 1924/1925, s. 390; W.H. [Husarski], *Wystawa S. I. Witkiewicza i Tymona Niesiołowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 19, s. 377; W. Husarski, *Salon Garlińskiego. Obrazy Tymona Niesiołowskiego i portrety S. I. Witkiewicza*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 18, s. 5; K. Frycz, *S. I. Witkiewicz i Tymon Niesiołowski*, „Świat” 1925, nr 19, s. 12.

⁴⁹ S. Zahorska, *Wystawy zbiorowe w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego: Stanisław Ignacy Witkiewicz – Tymon Niesiołowski*, „Przełęcz Warszawski” 1925, nr 45, s. 377.

mowych, co mogło przyczynić się do jej późniejszego rozpadu. Jednak mimo różnorodnych postaw twórczych, charakteryzujących poszczególnych członków, ugrupowanie stworzyło swoisty typ stylizacji⁵⁰. Tendencję tę starał się scharakteryzować Mieczysław Treter w związku z udziałem Rytmu w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku: „W przeciwieństwie do impresjonistów [...] cechuje rytmistów poddanie natury tzn. obranego motywu, woli twórczej, której przyświeca jeden zwłaszcza cel główny: konstrukcja obrazu czy rzeźby, nade wszystko w dziedzinie kompozycji figuralnych. [...] Główne ich wysiłki zmierzają do zamknięcia kompozycji w ramach stałej i ściśle określonej formy do uwydatnienia rytmiki linii i barw. [...] operują głównie linią, konturem, [...] dążą często do jednoplanowości w obrazie, [...] nacisk kładą na walory rysunkowe raczej, niż czysto malarskie, posługują się w miarę potrzeby zarówno stylizacją jak i częściową deformacją kształtów naturalnych, byleby osiągnąć szlachetny wyraz skończonej w sobie całości. Integralność wszystkich elementów jest zasadniczą cechą ich kompozycji, które zazwyczaj tak są w sobie zwarte i zamknięte, że absolutnie niczego z nich ująć, ani też nic do nich dodać niepodobna [...]”⁵¹.

Tak jak to określił Treter, sztuka Rytmu odznaczała się dbaniem o harmonię i równowagę kompozycji, zwykle wypełnioną syntetycznie i płaszczyznowo ujętą formą, czasem ograniczoną konturem. W tak ogólnikowo zarysowane założenia wpisywała się, poza sztuką inspirowaną ludowością, twórczość łącząca elementy sztuki dawnej z nowoczesną sztuką francuską, w której następował wtedy zwrot ku tendencjom klasycyzującym. Kierunek ten wśród rytmistów uwidocznił się szczególnie w pracach Ludomira Sleńdzińskiego, Eugeniusza Zaka, Wacława Borowskiego, Henryka Kuny oraz Tymona Niesiołowskiego, którzy już przy okazji wystawy w 1924 roku zostali wyróżnieni przez Jana Żywnowskiego jako grupa klasycystów⁵². Jednak, jak wskazywał Wacław Husarski, prąd ten w porównaniu z XIX-wiecznym klasycyzmem „[...] różni się tym, że nie dotyczy treści, tylko wyłącznie formy, jest wolny od konwenansu tematów z historii i mitologii starożytnej; [...] nie chce naśladować sztuki dawnej, ale szuka w niej tylko nauk i wskazówek, jak należy rozumieć i ujmować formę”⁵³.

Wspominając o tendencjach klasycznych w sztuce polskiej, można zgodzić się z opinią Henryka Andersa, który szukał ich początku wśród artystów

⁵⁰ H. Anders, *op. cit.*, s. 9.

⁵¹ M. Treter, *Dział Sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 8/9, s. 306–307.

⁵² J. Żywnowski, *Zachęta...*

⁵³ W. Husarski, *Przedmowa*, [w:] *Polskie malarstwo nowoczesne*, Warszawa 1935, s. 9.

przebywających w Paryżu około 1910 roku⁵⁴. Grupa ta dwa lata później miała liczyć aż 300 osób⁵⁵. Pośród niej znajdowali się przyszli rytmieści-klasycyści, wymieniani później przez Żyznowskiego: Kuna, Zak i Borowski. W Paryżu przez kilka miesięcy 1912 roku przebywał także Niesiołowski. Właśnie wtedy zachwycił się Puvis de Chavannes'em, którego twórczość, wyrażająca tęsknotę za greckim złotym wiekiem, poszukująca w starożytności nie tyle tematu, co szlachetnego piękna i doskonałej formy⁵⁶ miała wpływ na kształtowanie się nowego klasycyzmu⁵⁷. Nurt ten znalazł swoje odzwierciedlenie także w sztuce rytmistów, którzy – podobnie jak współcześni im artyści francuscy i włoscy – podejmowali uniwersalne tematy związane z egzystencją człowieka, poczynawszy od jego związku z przyrodą, przez macierzyństwo, kończąc na samotności jednostki ukazanej w sposób beczasowy, co często akcentowały stroje nawiązujące do antyku oraz kostiumy z wyjątkowym upodobaniem do przebrań cyrkowców⁵⁸. Szczególnie ulubionym tematem stał się mit Arkadii – krainy, w której mieszkańcy szukają ukojenia przed grozą śmierci i nieszczęśliwą miłością w naturze i sztuce – wywodzący się głównie z antycznych idyll Teokryta i bukolik Wergiliusza⁵⁹. Topos ten, mający charakter pocieszenia i ucieczki od „zgiełku świata” i „wrzasku historii”⁶⁰, był często podejmowany przez artystów poczynawszy od Giorgione i Tycjana po Poussina, Claude’a Lorraina i Antoine’a Watteau oraz Puvis de Chavannes’a. Uosabiając ucieczkę przed współczesnym światem, powrócił w XX wieku. Odnowiony przez Picassa, André Deraina, de Chirico, występował także w późnych pracach Renoira, twórczości Pierre’a Bonnard’a oraz obrazach Matisse’a powstałych w okresie nicejskim⁶¹.

Duch mitu arkadyjskiego przeniknął również do twórczości najbliższych Niesiołowskiemu pod względem formy i treści rytmistów – Borowskiego i Za-

⁵⁴ H. Anders, *op. cit.*, s. 55–56.

⁵⁵ E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżują*, [w:] *Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E.-A. Bourdelle’a*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. E. Grabska, Warszawa 1997, s. 14.

⁵⁶ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 151.

⁵⁷ E. Cowling, J. Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger and the New Classicism*. Katalog wystawy Tate Gallery, London 1990, s. 17.

⁵⁸ C. G. Ferrari, *Die klassische und ikonologische Utopie: die Zwanziger- und Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts in Italien*, [w:] *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*, München–London–New York 2001, s. 61–66, publikacja towarzysząca wystawie w Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2001.

⁵⁹ R. Przybylski, *Et in Arcadia Ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 132–133.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 133.

⁶¹ E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 12–13.

ka. Prace Borowskiego, ilustrujące marzenie o ziemskim raju, wypełniały zakochane i biesiadujące postaci pasterzy, myśliwych, dziewcząt a także dzieci przypominające putta, które mimo swej pozornej beztroski epatowały melancholią⁶². Uczucie to nie było również obce samotnym wędrowcom, nimfom, kochankom i innym bohaterom obrazów Zaka, umiejscowionym na tle neutralnych pagórków oraz skał o poszarpanych krawędziach⁶³. Z tematyką idylli mogą łączyć się prace Niesiołowskiego, ukazujące nagie postaci kobiet i mężczyzn kąpiących się lub odpoczywających na tle niczym niezmaconego pejzażu. Motyw ten, zajmujący sporo miejsca w twórczości Niesiołowskiego, poczawszy od jego powrotu z Paryża rozwinął się w latach dwudziestych, kiedy to artysta zaczął wprowadzać do swoich obrazów masywne sylwetki kobiet, przypominające ogromne rzeźby, nawiązujące do rzeźb Picassa, które zdecydowanie odbiegały od delikatnych i zwiewnych sylwetek, występujących na obrazach Zaka. Mimo tych formalnych różnic, stylizowane w ten sposób postaci podobnie jak bohaterów prac Zaka i Borowskiego wyróżniała melancholia i zagubienie. Uczucia te nie były również obce cyrkowcom, stanowiącym kolejny motyw charakterystyczny dla artystów wpisujących się w nurt nowego klasycyzmu, na czele z Picassem oraz Derainem, Juanem Grisem i Gino Severinim⁶⁴.

W grupie rytmistów poza Niesiołowskim, temat ten znalazł odbicie w pracach Zaka, Borowskiego, a także w mniejszym stopniu u Ireny Pokrzywnickiej⁶⁵ i Wacława Wąsowicza⁶⁶. Nastroj opuszczenia i smutku towarzyszący klaunom ujawniał się także w obrazach Niesiołowskiego, których głównym motywem były pojedyncze postaci dziewcząt, śpiewaczek czy chłopców grających na harmonii, umiejscowionych w neutralnych wnętrzach, wyraźnie nawiązujące do dzieł Zaka, którego uwysmuklone samotne postaci, usytuowane w pustych pomieszczeniach, wyrażały swoisty dramat istnienia⁶⁷.

⁶² W. Terlecki, *Wacław Borowski*, „Sztuki Piękne” R. VIII, 1932, s. 115; K. Nowakowska-Sito, *Wacław Borowski*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 102–104.

⁶³ K. Nowakowska-Sito, *W poszukiwaniu stylu Rytmu*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 60.

⁶⁴ E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 14.

⁶⁵ K. Nowakowska-Sito, *Irena Pokrzywnicka*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 200–201.

⁶⁶ A. Prugar-Myślik, *Wacław Wąsowicz*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 262–263.

⁶⁷ M. Rola [M. Legutko], *Eugeniusz Zak (1884–1926)*, „Pro Arte” Summer 1987, s. 5–15; A. Taniowski, *Analiza dzieła Eugeniusza Zaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1–2, s. 95–96; B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 284–286; eadem, *Eugeniusz Zak 1884–1926*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004.

W okresie związku Niesiołowskiego z Rytmem, jego twórczość podlegała stopniowym zmianom, zmierzającym w kierunku większej dbałości o walory kolorystyczne. Na tendencję tę w kontekście całej grupy zwrócił uwagę już Wacław Husarski, recenzując jej prezentację z 1926 roku: „Wystawę ostatnią znamionuje zwrot ku bardziej malarskim poszukiwaniom faktury – po dążnościach do ścisłej, klasycznej formy, które stanowiły podstawę dotychczasowej działalności »Rytmu«. Zwrot ten wiązać się zdaje z ewolucją, którą przeżywa w tej chwili cała sztuka europejska: po bardzo silnej reakcji przeciwko impesjonistycznemu zaniedbaniu formy jesteśmy obecnie świadkami prób, zmierzających ku połączeniu nowoczesnych zdobyczy formalnych z wartościami barwy i faktury, wzniesionymi niegdyś przez impresjonizm”⁶⁸. W malarstwie Niesiołowskiego tendencje te ujawniły się dopiero pod koniec lat dwudziestych, kiedy to obok syntetycznie ujętych form, określonych rytmicznym konturem, zaczął również skupiać się na poszukiwaniach kolorystycznych, malując drobnymi pociągnięciami pędzla, rozbijającymi plamę barwną. Tę swoistą dwutorowość, wynikającą z łączenia tendencji klasycystycznych z pierwiastkami kolorystycznymi, trafnie charakteryzowała Nela Samotyhowa: „Do malarzy zajętych zagadnieniem kompozycji i barwy, wiernych przebrzmiewającej poetyczności »Rytmu« należy Tymon Niesiołowski. W obrazach jego występuje upodobanie do płynnej linii i rytmicznego układu”⁶⁹.

Działalność w wileńskim środowisku artystycznym

„W latach 1924–25 czułem się w Zakopanem już przesycony górami. Niepokój ciągle, tymczasowość zniechęcały mnie nawet do pracy. Gdy Piłsudski zdobywał Belweder, ja, po przewrocie majowym, dobrowolnie w kościele św. Aleksandra w Warszawie przyrzekłem wierność mojej żonie. Na świadka mojego przewrotu życiowego poprosiłem Staffa”⁷⁰. Tak spisane przez artystę refleksyjne wspomnienia doskonale ilustrowały koniec pewnego etapu jego życia. Ten przemijający czas łączył się z prawie dwudziestoletnim życiem w Zakopanem, gdzie Niesiołowski związany był z młodopolską bohemą ar-

⁶⁸ W. Husarski, „RYTM” (*Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego*), „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 19, s. 330.

⁶⁹ N. Sam. [Samotyhowa], „Rytm”, *wystawa Z. Węgierkowej u Cz. Garlińskiego. – Salon 1929 r. w Zachęcie*, „Kobieta Współczesna” 1929, nr 51, s. 14.

⁷⁰ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 105–106.

tystyczną i literacką, a później z twórcami skupionymi w grupie formistów, których drogi na początku lat dwudziestych stopniowo zaczęły się rozchodzić. W 1926 roku przyjaciel Niesiołowskiego, August Zamoyski, zlikwidował swoją pracownię w Zakopanem, przenosząc się do Warszawy, a później do Paryża⁷¹. W tym też roku zmarł Jan Kasprowicz, z którym artysta był mocno związany, co potwierdzały jego słowa: „[...] najbliższym memu sercu klimatem był zawsze pobyt w Poroninie u Kasprowicza”⁷². W hołdzie tej bliskiej osobie Niesiołowski wraz z Karolem Stryjeńskim, przyszłym twórcą mauzoleum poety na Harendzie, zajął się oprawą uroczystości pogrzebowych⁷³.

Po zawarciu związku małżeńskiego z Heleną Wapińską (1903–1961), Niesiołowski przeniósł się z żoną do Wilna, gdzie początkowo zamieszkali niedaleko kościoła śś. Piotra i Pawła w willi „niczym szwajcarski domek”⁷⁴, usytuowanej przy ulicy Wiosennej 6. Później przenieśli się do wynajętego domu przy ulicy Antokolskiej. W jego pobliżu, w osobnym domku zamieszkała ciotka artysty – Anna⁷⁵. W czasie kilkunastoletniego pobytu w Wilnie Niesiołowscy przeprowadzali się jeszcze kilkakrotnie. Na początku lat trzydziestych zamieszkali przy ulicy Zamkowej 24/2, skąd w 1942 roku zostali wysiedleni do mieszkania przy ulicy Stefańskiej, które opuścili dwa lata później, przenosząc się na Zaulek Portowy⁷⁶. W Wilnie urodziła się też dwójka dzieci artysty: syn Krzysztof (ur. 1927) i córka Dorota (ur. 1934).

Osiedlając się w Wilnie Niesiołowski objął kierownictwo Kursów Doksztalujących dla Rzemieślników⁷⁷. Fakt ten odnotował Ferdynand Ruszczyk w swoim dzienniku pod datą 5 listopada 1926 roku: „Był u mnie z wizytą malarz Niesiołowski, który się przeniósł tu z Zakopanego i wykłada na kursach Plastyków”⁷⁸. Szkoła, z którą do 1932 roku związał się Niesiołowski, powstała z inicjatywy Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. Jednym z celów działalności jego członków było podnoszenie poziomu rzemiosła wileńskiego⁷⁹. Dlatego dzięki ich staraniom w 1921 roku zorganizowano Szkołę Rysunkową, która również miała przygotowywać ewentualnych kandyda-

⁷¹ *August Zamoyski*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Z. Kossakowska-Szanajca, Warszawa 1993, s. 26.

⁷² T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 102.

⁷³ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 124; F. Goetel, *Pogrzeb Ś.p. Jana Kasprowicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 33, s. 542–543.

⁷⁴ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 111.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 111.

⁷⁶ Na podstawie informacji uzyskanych od córki artysty.

⁷⁷ Kronika Artystyczna, „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 10–11, s. 466.

⁷⁸ F. Ruszczyk, *Dziennik*, cz. II, *W Wilnie*, Warszawa 1996, s. 354.

⁷⁹ J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 257.

tów na Wydział Sztuk Pięknych, powołany na reaktywowanym w 1919 roku Uniwersytecie Stefana Batorego. Niestety w 1923 roku szkoła została zamknięta⁸⁰. Mimo tego niekorzystnego faktu, od 1925 roku artyści związani z WTAP doprowadzili do powstania częściowo dotowanych przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Kursów Doksztalcających dla Rzemieślników, na których prowadzili zajęcia z rysunku, rzeźby, malarstwa ściennie-dekoracyjnego oraz rysunku geometrycznego i perspektywy⁸¹. Dwa lata później zaaprobowano projekt utworzenia Szkoły Przemysłu Artystycznego, którą otwarto w 1928 roku. Wtedy też stanowisko jej kierownika objął Tymon Niesiołowski, piastujący je do 1930 roku. Okres ten artysta wspominał następująco: „Początkowo uczyłem w szkole Rzemiosł Artystycznych. Była to obecnie szkoła, dla której wyjednałem subwencję i stały fundusz w Ministerstwie. Przez szereg dni odwiedzałem pokoje urzędników, pisałem memoriały i programy. W końcu zostałem wykładowcą w tej szkole i solą w oku malarzy-kolegów. Kilku tamtejszych plastyków patrzyło na mnie krzywo”⁸².

Od 1928 roku Niesiołowski zaczął wykładać na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, początkowo na stanowisku adiunkta⁸³, a od 1937 roku jako docent malarstwa monumentalnego. Pracując na uczelni prowadził zajęcia z kompozycji figuralnej (kurs I, II, III), aktu (kurs II), projektowania tkanin (kurs I), projektowania gobelinów (kurs III), projektowania plakatów (kurs II) oraz ćwiczenia z technik malarskich (kurs III)⁸⁴. Obok niego kształceniem studentów, podzielonym na cztery kursy, zajmowali się między innymi Ludomir Sleńdziński (profesor w katedrze malarstwa monumentalnego), Aleksander Szturman (asystent, a później adiunkt w katedrze malarstwa pejzażowego), Bronisław Jamontt (asystent, a później profesor w katedrze malarstwa pejzażowego), Benedykt Kubicki (kierował pracownią

⁸⁰ Ibidem, s. 257–258.

⁸¹ Kronika Artystyczna, „Sztuki Piękne” 1925–1926, nr 10–11, s. 578; J. Malinowski, *Kultura artystyczna Wilna 1893–1945*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945*. Katalog wystawy, BWA Olsztyn, oprac. K. Brakoniecki, Olsztyn 1989, s. 26.

⁸² T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 112.

⁸³ F. Ruszczyk, *Wydział Sztuk Pięknych U.S.B. w latach 1919–1929*, [w:] *Księga Pamiątkowa ku uczczeniu CCCL rocznicy założenia i X wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*, t. II, *Dziesięciolecie 1919–29*, Wilno 1929, s. 521.

⁸⁴ *XII Wystawa sprawozdawcza Wydziału Sztuk Pięknych USB za rok 1933–1934*, Wilno 1934, s. 7; *XIII Wystawa sprawozdawcza Wydziału Sztuk Pięknych USB za rok 1934–1935*, Wilno 1935, s. 7, 11, 12; *XIV Wystawa sprawozdawcza Wydziału Sztuk Pięknych USB za rok 1935–1936*, Wilno 1936, s. 13–14; *XV Wystawa sprawozdawcza Wydziału Sztuk Pięknych USB za rok 1936–1937*, Wilno 1937, s. 15–16; *XVI Wystawa sprawozdawcza Wydziału Sztuk Pięknych USB za rok 1937–1938*, Wilno 1938, s. 8–9.

rysunku i malarstwa oraz prowadził pracownię kilimkarstwa), Bolesław Bałzukiewicz (kierownik pracowni rzeźby do 1935 roku), Henryk Kuna (od 1936 roku kierownik pracowni rzeźby), Jerzy Hoppen (kierownik zakładu grafiki w latach 1931–1939), Kazimierz Kwiatkowski (kierownik I i II kursu rysunku w latach 1937–1939) oraz Stefan Narębski (prowadzący pracownię projektowania i dekoracji wnętrz)⁸⁵.

Taki dobór kadry, pozbawiony przedstawicieli awangardy, mimo że w tym czasie w Wilnie przebywali Władysław Strzemiński oraz Witold Kajruksztis, którzy w 1923 roku zorganizowali wystawę Nowej Sztuki⁸⁶, określił raczej konserwatywny charakter Wydziału Sztuk Pięknych, wyrażający się w łączeniu różnorodnych tendencji począwszy od impresjonizmu i postimpresjonizmu, poprzez klasycyzm, ekspresjonizm oraz koloryzm⁸⁷. Przez kilka lat (1923–1925) z uczelnią związany był także Zbigniew Pronaszko, kierujący pracownią malarstwa dekoracyjnego, którego formistyczny projekt pomnika Mickiewicza, zrealizowany jedynie w formie makiety, wywołał ogromne kontrowersje w tamtejszym środowisku⁸⁸. Z kolei wykłady z historii sztuki i konserwacji zabytków prowadzili między innymi Jerzy Remer, Marian Morełowski i Stanisław Lorentz⁸⁹. Pierwszym dziekanem wydziału został prof. Ferdynand Ruszczyk, którego zwykle w zajęciach ze studentami zastępował jego asystent Aleksander Szturman. Samego profesora, poza ogromnym zaangażowaniem w sprawy organizacji Wydziału Sztuk Pięknych, fascynowało wówczas urządzenie parateatralnych widowisk z udziałem wielu osób⁹⁰. W 1932 roku Ruszczyca na stanowisku zastąpił prof. Ludomir Sleńdziński, sprawujący funkcję do 1939 roku. Kierowany przez nich wydział Niesiołowski charakteryzował tymi słowami: „Na uniwersytecie przeważał element napływowy. Miejscowe »mogowały« patrzyły krzywym okiem na tych, »co to przy-

⁸⁵ Na podstawie biogramów zawartych w: *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...; Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu 1996, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie 1996, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, oprac. wykorzystanych haseł J. Poklewski i J. Kotłowski.

⁸⁶ J. Poklewski, *Wileńskie wystawy artystyczne w dwudziestolecu międzywojennym*, „Muzealnictwo” 1993, nr 35, s. 19–21; idem, *Polskie życie...*, s. 211–216.

⁸⁷ J. Malinowski, *Kultura artystyczna...*, s. 25, 32.

⁸⁸ J. Poklewski, *Polskie życie...*, s. 290–294.

⁸⁹ Ibidem, s. 266; idem, *Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1922–1939*, [w:] *Dzieje Historii Sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, praca zbiorowa pod. red. S. Labudy, Poznań 1996, s. 203–211.

⁹⁰ Idem, *Civis Vilnensis*, [w:] *Ferdynand Ruszczyk 1870–1939. Życie i dzieło*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, A. Kroplewska-Gajewska, Kraków 2002, s. 74.

szli, by nas nauczać«. [...] Wydział Sztuki, stworzony z inicjatywy Ruszczyca, składał się z typów nieco wykolejonych. Wszyscy razem nie pasowali do siebie. Każdy był indywidualnością, lecz w ujemnym znaczeniu. [...] Sam Ruszczyca nie zajmował się uczniami, wychodząc z tej słusznej zasady, że uczeń, pozostawiony sam sobie, najlepiej odnajdzie siebie”⁹¹.

Ze wspomnień artysty wiadomo, że bywał w domu zapalonego muzykologa, adwokata Stanisława Węślowskiego, oraz znanego mu z czasów współpracy ze „Zdrojem” Witolda Hulewicza⁹². Jego ogromną zasługą dla życia kulturalnego Wilna była inicjatywa utworzenia na przełomie 1932 i 1933 roku Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych (Erwuza), której podstawowym celem stała się konsolidacja tamtejszych organizacji i towarzystw⁹³. Jednym z tych ze stowarzyszeń była „Smorgonia”, powstała w 1933 roku, będąca rodzajem klubu towarzyskiego o charakterze literacko-artystycznym. Jego członkowie, głównie artyści, pisarze i pracownicy wileńskiego uniwersytetu, uzyskiwali godność cygana, tworząc w ten sposób Bandę Cyganów, natomiast stali bywalcy otrzymywali tytuł niedźwiedzia. Wszystkie te określenia nawiązywały do „akademii smorgońskiej”, działającej w miejscowości Smorgonie, należącej do Radziwiłłów, gdzie cyganie uczyli tańczyć niedźwiedzie na podgrzanej blasze⁹⁴. Wśród członków klubu był Niesiołowski, należący od początku powstania „Smorgonii” do Bandy Cyganów, któremu poświęcono taki oto tekst:

Tak Siołowski, Nie-siołowski włada pędzlem nieomylnie,
Dawniej wil się w Zakopanem, teraz się zakopał w Wilnie.
Młodą siwizną, hej, malarz,
Serca płci pięknej rozpalasz!
Ty monie, czy ci nie żal?
Ty monie, wróć się do hal!...⁹⁵

Obok Wydziału Sztuk Pięknych największy wpływ na kształtowanie się wileńskiego środowiska plastycznego miało, wspominane już wcześniej, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. Założone w 1920 roku przez Wacława Czechowicza, Bronisława Jamontta, Michała Roubę, Ludomira Słedzińskiego, Piotra Hermanowicza i Stanisława Woźnickiego, skupiało większość artystów wileńskich, wśród których do najbardziej aktywnych członków należeli: Kazimiera Adamska-Rouba, Jerzy Hoppen, Edward Karniej,

⁹¹ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 106–107.

⁹² Ibidem, s. 108.

⁹³ J. Poklewski, *Polskie życie...*, s. 277–281.

⁹⁴ S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 129.

⁹⁵ Ibidem, s. 147.

Kazimierz Kwiatkowski i Adam Międzyblocki, biorący udział niemal we wszystkich jego prezentacjach, a także Halina Dąbrowska, Julian Skangiel, Leona Szczepanowiczowa, Helena Teodorowicz-Karpowska, Marian Kulesza, Józef Rouba i Stefan Narębski⁹⁶. Do swoich głównych celów organizacja zaliczała: konsolidację środowiska twórczego, pomoc swoim członkom, urządzenie wystaw oraz popularyzację sztuk pięknych poprzez wykłady, odczyty i wydawnictwa⁹⁷. W czasie swej aktywnej działalności w latach 1922–1934 WTAP zorganizowało dwadzieścia jeden wystaw, eksponowanych poza Wilnem także w Poznaniu, Lwowie i Krakowie. Dodatkowo w latach 1926–1930 swą coroczną wystawę prac wileńscy plastycy przedstawiali również w salach warszawskiej Zachęty⁹⁸.

Przenosząc się do Wilna Niesiołowski związał się również z WTAP, biorąc udział w jego prezentacjach poczynawszy od 1927 roku. Już od momentu pierwszej takiej ekspozycji prac krytycy zaczęli zwracać uwagę na odmienny charakter jego malarstwa, wyróżniający go spośród artystów szkoły wileńskiej, czego dowodem może być recenzja Stanisława Matusiaka z V Dorocznej wystawy WTAP, na której przedstawił siedem prac: *Kompozycja, Wilia, Chłopiec z harmonią, Martwa natura, Kompozycja* oraz dwie akwarele⁹⁹: „W pierwszej grupie indywidualistów prym wiedzie przede wszystkim Tymon Niesiołowski, artysta o głębokiej wiedzy i kulturze artystycznej, którego wpływ na miejscowych malarzy powinien się mocno zaznaczyć w przyszłości. To, co Niesiołowski dał obecnej wystawie, bynajmniej nie obrazuje dokładnie jego twórczości. Z wyjątkiem bardzo pięknego aktu i głębokiego w wyrazie chłopca z harmonią, wszystko inne robi wrażenie raczej studiów mniej, lub więcej żarliwych”¹⁰⁰. Również Stefania Zahorska, krytykując malarstwo Sleńdzińskiego, a szczególnie jego uczniów, przy okazji prezentacji Towarzystwa w Warszawie (1928) wyróżniła prace Niesiołowskiego ze względu na ich walory kolorystyczne: „Na tle tej anestezji kolorystycznej obrazu Tymona Niesiołowskiego działają ożywczo. Niesiołowski jest malarzem i z tego prostego stwierdzenia wieje coś radosnego. Tymon czuje barwę i czuje farbę”¹⁰¹. Słowa

⁹⁶ I. Kołoszyńska, *Ludomir Sleńdziński a Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (1920–1939)*, [w:] *Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik Wystawy*, Warszawa 1977, s. 155–156, 166–167.

⁹⁷ Ustawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Wilno MCMXX.

⁹⁸ I. Kołoszyńska, *Ludomir Sleńdziński a Wileńskie...*, s. 165–166.

⁹⁹ Katalog. *V Doroczna Wystawa WTAP*, Wilno 1927.

¹⁰⁰ St. Matusiak, *V Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Źródła Mocy” 1927, z. 2, s. 82.

¹⁰¹ S. Zahorska, *Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Plastyków w Zachęcie*, „Wiek XX” 1928, nr 2, s. 4–5.

te dotyczyły trzynastu prac, pokazanych na wystawie w Zachęcie: *Nad stawem*, *Akt kobiety*, *Modelka*, *Chłopiec z harmonią*, *Martwa natura*, *Martwa natura*, *Żydek*, *Arlekin*, *Studium* oraz czterech *Krajobrazów*¹⁰², czyli aż o dziewięć więcej niż artysta przedstawił na VI wystawie zbiorowej WTAP (*Kościół św. Piotra i Pawła*, *Krajobraz* oraz dwie akwarele)¹⁰³. Opinia Zahorskiej była zgodna ze zdaniem innego krytyka, twierdzącego wręcz, że „[...] jest to jeden z malarzy, którzy mają najlepsze dziś w Polsce poczucie koloru. Jego pejzaże i niezmiernie subtelny »Grajek« [...] zdradzają dość niezwykłą u nas kulturę kolorystyczną i są najwyraźniej wynikiem stałych poszukiwań artysty w dziedzinie barwy”¹⁰⁴. Na VII Dorocznej Wystawie WTAP w 1929 roku Niesiołowski przedstawił osiem obrazów olejnych, głównie krajobrazy i portrety¹⁰⁵. W tym samym roku artysta, będąc w grupie WTAP, zaprezentował na Powszechnej Wystawie Krajowej siedem prac: *Tańczący piesek i jego pan*, *Krajobraz I i II*, *Cyrk*, *Jezioro*, *Kąpiące się kobiety*, *Akt*¹⁰⁶. W 1930 roku odbyła się Wystawa Jubileuszowa Towarzystwa, z okazji 10-lecia jego działalności. Jej pokaz miał miejsce najpierw w Warszawie¹⁰⁷, a nieco później z niewielkimi zmianami, ekspozycję otwarto w Wilnie. Pośród ponad dwustu prac, Niesiołowski przedstawił łącznie dziesięć obrazów olejnych oraz akwarel, przedstawiających w większej części krajobrazy¹⁰⁸. I tak jak w przypadku poprzednich wystaw krytycy podkreślali indywidualizm artysty na tle członków WTAP: „Odrębne stanowisko w sztuce wileńskiej zajmuje Tymon Niesiołowski. Nie podlega on żadnym wpływom, konsekwentnie przeprowadza swoje zamierzenia i credo artystyczne. Posiadając duży temperament malarzski, nie opracowując drobiazgowo swoich obrazów, lecz śmiałymi rzutami pędzla wywołuje odpowiednie wrażenia w studiach pejzażowych i obrazach figuralnych. Zalety te najbardziej jaskrawo są uwydatniane w obrazie przedstawiającym arlekina”¹⁰⁹.

W 1931 roku Niesiołowski wystawiał swój dorobek wraz z WTAP kilkakrotnie. Przy okazji styczniowej ekspozycji Towarzystwa we Lwowie, swoją

¹⁰² *Przewodnik nr 32, wystawa zbiorowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1928.

¹⁰³ *Katalog. VI Doroczna Wystawa Obrazów i Rzeźb WTAP*, Wilno 1928; „Sztuki Piękne” 1928, nr 9, s. 360; E. M. Schummer, *Z Wystawy Plastyków Wileńskich*, „Świat” 1928, nr 26, s. 11.

¹⁰⁴ I. j., *Z życia plastycznego*, „Bluszcz” 1928, nr 14, s. 12.

¹⁰⁵ *Katalog. VII Doroczna Wystawa Obrazów i Rzeźb WTAP*, Wilno 1929.

¹⁰⁶ *Katalog Działu Sztuki Powszechna Wystawa Krajowa...*, s. 44.

¹⁰⁷ „Sztuki Piękne” 1930, nr 4, s. 151.

¹⁰⁸ *Katalog Wystawy Jubileuszowej Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków w Pałacu po Tyszkiewiczowskim w Wilnie*, Wilno 1930.

¹⁰⁹ M. Kulesza, *Wystawa Jubileuszowa W.T.A.P.*, „Kurier Wileński” 1930, nr 131, s. 3.

obecność zaznaczył pięcioma pracami: *Klaun*, *Krajobraz*, *Klasztor*, *Pod drzewami* i *Półakt*¹¹⁰. Dokładnie ten sam zestaw artysta przedstawił miesiąc później w Krakowie¹¹¹. Recenzujący lwowską ekspozycję krytyk po raz kolejny potwierdził odrębność malarstwa Niesiołowskiego, charakteryzując je następująco: „Bezsprzeczną indywidualnością na tle zrzeszenia jest p. Tymon Niesiołowski. Wyróżnia go pociągający rys prostoty, bezpretensjonalności i jasności w określaniu artystycznych zamierzeń”¹¹². Z kolei na VIII Wystawie Dorocznej WTAP, odbywającej się w tym samym roku, według katalogu pokazał jedynie olej *Krajobraz*¹¹³. Jednak, jak wskazuje na to recenzja, dobór prac mógł być nieco inny: „Z obrazów jego wystawionych obecnie, wyróżnić należy *Człowieka pijącego piwo* [?] ze względu na mocną formę, świeżość faktury i wyszukaną gamę kolorystyczną”¹¹⁴. Malarstwo Niesiołowskiego ponownie zostało ocenione bardzo pochlebnie przy okazji wystawy noszącej nazwę „Motyw wileński w sztuce”, odbywającej się w wileńskiej siedzibie Biura Podróży Wagons-Lits-Cook w 1932 roku¹¹⁵. Recenzując tę prezentację, anonimowy krytyk pisał: „Na pierwszy plan wysuwa się oczywiście Niesiołowski. Dał tylko trzy obrazy, ale wszystkie trzy doskonale”¹¹⁶.

Po raz ostatni Niesiołowski przedstawił swoje prace (łącznie dziewięć olei i rysunków tuszem) wraz z artystami wileńskimi w 1933 roku, na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki¹¹⁷. Niezależnie od krytyki dokonań szkoły wileńskiej jego dorobek został oceniony bardzo pozytywnie, głównie ze względu na walory kolorystyczne: „Zamiłowanym kolorystą jest Tymon Niesiołowski, każdy obraz jest dla niego przede wszystkim zadaniem barwy. Pej-

¹¹⁰ *Wystawa obrazów i grafiki artystycznej. Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, [Lwów] styczeń 1931.

¹¹¹ *Katalog wystawy Związku Artystów Plastyków Wileńskich oraz wystawa bieżąca*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych [Kraków] 1931.

¹¹² M.K., *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków oraz kolekcje prac Bartkowskiego Antoniego i Kuśmidrowicza Jana*, „Wiek Nowy” z dn. 13 I 1931, cyt. za: I. Kołoszyńska, *Ludomir Sleńdziński a Wileńskie...*, s. 194.

¹¹³ *Katalog. VIII Doroczna Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków oraz Instytutu Propagandy Sztuki z Warszawy w Pałacu Reprezentacyjnym w Wilnie*, Wilno 1931.

¹¹⁴ [J.] Wysz[omirski], *Salon Plastyków Wileńskich*, „Słowo” 1931, nr 149, cyt. za: I. Kołoszyńska, *Ludomir Sleńdziński a Wileńskie...*, s. 194.

¹¹⁵ J. Malinowski, *Kultura artystyczna...*, s. 34.

¹¹⁶ Cyt. za: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 277.

¹¹⁷ *Katalog. Wystawa zbiorowa prof. Ludomira Sleńdzińskiego, Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Krypta Królewska Bazyliki Wileńskiej”, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933; „Sztuki Piękne” 1933, nr 5, s. 192.

zaż, czy postać ludzka jest jakby pretekstem do niezwykle smacznego położenia farby i do uczynienia z obrazu skończonej harmonii kolorowych plam”¹¹⁸. W podobnym tonie wypowiadała się również Nela Samotyhowa: „Najlepszymi wszakże w T-wie wileńskich plastyków są Tymon Niesiołowski i Michał Rouba. Pierwszy bardziej interesujący pod względem kolorystyczno-fakturowym w *Kwiaciarce* i *Akcie (Nad morzem)* oraz w dwóch studiach portretowych (*Arlekin* i *Blazen*)”¹¹⁹.

Podsumowując przytoczone wyżej recenzje, Niesiołowski był w nich postrzegany raczej jako artysta o wysokiej, ugruntowanej już pozycji, którego twórczość rozwijała się w sposób indywidualny, niezależny od szkoły wileńskiej. Terminem tym, odwołującym się do szkoły wileńskiej powstałej pod koniec XVIII wieku z inicjatywy Franciszka Smuglewicza, krytycy określali zwykle artystów związanych z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków, z których część wykładała na Wydziale Sztuk Pięknych¹²⁰. Jej założenia artystyczne zawierał artykuł *U progu syntezy*, zamieszczony w „Południu”, czasopiśmie wydawanym przez WTAP, autorstwa Stanisława Woźnickiego poprzedzony tekstem Władysława Tatarkiewicza, ukazującym historię malarstwa wileńskiego¹²¹. Woźnicki, krytykując ruch impresjonistyczny stwierdził, że ostatecznie spowodował on nawrót do syntezy opartej na kanonie, którego podstawę tworzyły umiejętności warsztatowe artyści, połączone z wpływem tradycji kultury łańskiejskiej, klasycyzmu i sztuki ludowej. Przytaczając te założenia, wskazywał na rolę nowego klasycyzmu w szkole wileńskiej, mającego również wpływ na członków Rytmu, z którymi wystawiał także Niesiołowski. Na marginesie można jedynie dodać, że Woźnicki był też autorem tekstu *Od malowniczości do linearyzmu. Sztuka i Rytm*, porównującego oba ugrupowania¹²². Poza jego artykułami, już we wstępie do pierwszego numeru „Południa” zostały zawarte ogólne deklaracje łączące członków WTAP, z których szczególną uwagę zwracały hasła poszanowania i kontynu-

¹¹⁸ Violi, *Sztuka, która jest treścią życia. Artyści wileńscy w IPS-ie*, „Express Poranny” 1933, nr 109.

¹¹⁹ N. Samotyhowa, *Wystawy Propagandy Sztuki w kwietniu*, „Kobieta Współczesna” 1933, nr 19, s. 373.

¹²⁰ K. Załęski, *Początki klasycyzmu w Rzeczypospolitej Obojga Narodów i jego recepcja w środowisku wileńskim*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, red. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 2000, s. 82.

¹²¹ S. Woźnicki, *U progu syntezy*, „Południe” 1921–1922, z. 2, s. 10–11; W. Tatarkiewicz, *O wileńskiej szkole malarstwa*, „Południe” 1921, z. 1, s. 3–18.

¹²² S. Woźnicki, *Od malowniczości do linearyzmu. Sztuka i Rytm*, „Południe” 1924, z. 1, s. 3–13.

acji tradycji oraz kultywowania mistrzostwa sztuki dawnej w dążeniu do stylu i monumentalności¹²³.

W grupie WTAP wyodrębniły się trzy nurty: romantyczny, klasyczny i akademicki¹²⁴. Pierwszy z nich miał swoich przedstawicieli w osobach Wacława Czechowicza¹²⁵, Bronisława Jamontta¹²⁶ i Michała Rouby¹²⁷. Obok niego rozwijał się kierunek akademicki, reprezentowany przez twórczość Mariana Kuleszy¹²⁸, Stefana Daukszy¹²⁹, Czesława Znamierowskiego¹³⁰, Czesława Wierusza-Kowalskiego¹³¹ i Wacława Dawidowskiego¹³². Jednak spośród tych wyszczególnionych tendencji największą rolę odgrywał nurt klasyczny, którego czołowym reprezentantem, a także niewątpliwym liderem szkoły wileńskiej, był Ludomir Sleńdziński. Jego twórczość, włączająca się w nurt nowego klasycyzmu, często inspirowana wzorcami sztuki dawnej, zwłaszcza XV- i XVI-wiecznej, jak również współczesnymi tendencjami, w tym nowej rzeczowości, charakteryzująca się solidnym rysunkiem, wyodrębniającym z tła gładko malowane monumentalne postaci, miała ogromny wpływ na artystów wyrażających orientację klasyczną w WTAP¹³³. Oddziaływanie to odzwierciedliło się głównie w sztuce Kazimierza Kwiatkowskiego¹³⁴, Edwarda Kar-

¹²³ J. Wardas, *Południe. Wilno–Warszawa (1921–1925). Zarys monografii czasopisma artystycznego*, [w:] *Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik...*, s. 206.

¹²⁴ J. Malinowski, *Kultura artystyczna...*, s. 34; J. Poklewski, „Szkoła wileńska” i jej ocena przez międzywojenną krytykę artystyczną, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczne-Społeczne”, z. 280, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXV, 1994, s. 258.

¹²⁵ Wacław Czechowicz, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...*, s. 56.

¹²⁶ H. Kubaszewska, M. Liczbińska, H. Załęska, *Jamontt Bronisław*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. III, pod red. J. Maurin-Białostockiej, J. Derwojeda, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 188–191.

¹²⁷ I. Koloszyńska, *Michał Rouba. Zarys działalności twórczej*, „Rocznik Muzeum Narodowe w Warszawie”, t. XXVI, 1982, s. 373–413.

¹²⁸ E. Szczawińska, *Kulesza Marian Stefan*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, pod red. J. Maurin-Białostockiej, J. Derwojeda, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 350–351.

¹²⁹ Stefan Dauksza, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...*, s. 57.

¹³⁰ Czesław Znamierowski, [w:] *ibidem*, s. 86–87.

¹³¹ Czesław Wierusz-Kowalski, [w:] *ibidem*, s. 84.

¹³² Wacław Dawidowski, [w:] *ibidem*, s. 57.

¹³³ T. Dobrowolski, *Ludomir Sleńdziński i jego twórczość (Treść i forma)*, [w:] *Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik...*, s. 13–70; T. Grzybkowska, *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1982, s. 73–90.

¹³⁴ I. Koloszyńska, A. Kopydłowska, *Kazimierz Kwiatkowski. Malarz, pedagog, konserwator*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXVIII, 1984, s. 273–323; H. Kubaszewska, *Kwiatkowski Kazimierz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających...*, t. IV, s. 403–405.

nieja¹³⁵ oraz warszawskich członków WTAP – Gustawa Pileckiego¹³⁶, Haliny Dąbrowskiej¹³⁷ i Heleny Teodorowicz-Karpowskiej¹³⁸. Tę sytuację, zdominowaną silną indywidualnością Sleńdzińskiego, podsumowywał Mieczysław Treter przy okazji wystawy WTAP na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, podkreślając, że „[...] dzieła Sleńdzińskiego posiadają odrębny, własny styl a działalność jego spełnia niejako rolę programu dla całej szkoły wileńskiej”¹³⁹.

Grupa ta zwykle była przychylnie oceniana przez krytyków, o czym mogły świadczyć recenzje, wyrażające opinie podobne do tej Jana Kleczyńskiego: „Wystawy Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków są zawsze ożywczym źródłem czystej sztuki górnej i poważnej. Obok towarzystwa »Sztuka« i »Rytm« są to zespoły artystów przodujących w polskim życiu kulturą”¹⁴⁰. Jednak obok nich zaczęły pojawiać się oceny negatywne, takie jak Stefanii Zahorskiej, zawierające następujące uwagi: „[...] dziwny jakiś ascetyzm, linijna srogość i oschłość zakradły się w sztukę wileńską, która chciała być kontynuatką haseł odrodzenia. Pozostało coś, co nie posiada ani jednego uśmiechu barwy – akademizm. Klasycyzm wileński to dwie zupełnie różne pozycje, dwie różne wartości: Sleńdziński i jego szkoła. [...] maesteria rysunku i pewność formy ratuje u Sleńdzińskiego sytuację. [...] Gorzej przedstawia się sprawa, gdy chodzi o jego uczniów, gdy cała ta ideologia monumentalnej formy dostaje się w drugorzędne ręce. Wychodzi z tego degrengolada już tak pozbawiona wszelkiego życia i kolorystycznego sensu, że nasuwa się nieodparte pytanie: po co to wszystko?”¹⁴¹. W podobnym tonie utrzymany był tekst Mieczysława Wallisa, twierdzącego, że „O ile sam mistrz jest bogaty i żywy, urozmaicony, zmienny, pełen niespodzianek, o tyle imitatorzy jego, tzw. »szkoła Sleńdzińskiego« lub »szkoła wileńska«, są przeważnie jednostajni oschli i nudni. Przejmują oni pewne powierzchowne właściwości stylu Sleńdzińskiego z pewnego okresu i powtarzają je dosłownie niemal mechanicznie”¹⁴². Również Tytus Czyżewski zarzucał członkom WTAP „płaskie i ba-

¹³⁵ U. Leszczyńska, *Karniej Edward*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających...*, t. III, s. 367–368.

¹³⁶ Gustaw Pilecki, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...*, s. 76.

¹³⁷ Halina Dąbrowska, [w:] *ibidem*, s. 57.

¹³⁸ Helena Teodorowicz-Karpowska, [w:] *ibidem*, s. 83.

¹³⁹ M. Treter, *Dział Sztuki...*, s. 309.

¹⁴⁰ J. Kleczyński, *Artyści Wileńscy w „Zachęcie”*, „Kurier Warszawski” z dn. 6 III 1927.

¹⁴¹ S. Zahorska, *Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków w Zachęcie...*

¹⁴² M. Wallis, *Wystawa Jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, „Robotnik” 1930, nr 104, cyt. za: M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 313.

nalne naśladownictwo mistrza”¹⁴³. W tej niepochlebnej recenzji dawnego formisty jedynie Niesiołowski zasługiwał na uznanie: „Świeżym powiewem w tej »panoptikowej«, trupiej atmosferze prowincjonalnego pseudo-akademizmu są obrazy Tymona Niesiołowskiego. Niesiołowski ma za dużo żywości umysłu i malarskiej wyobraźni aby dał się »zatabaczyć« i »zakurzyć« wileńskim nudziarzom, malującym olejne anachronizmy, profesorom (pozuającym na narodowych stylizatorów) w malowaniu i rysowaniu *ex cathedra*. Jego poszukiwania malarskie, jego nawet szczerze uleganie obcym wpływom interesują zawsze tych, którzy lubią oglądać zagadnienia malarskie a nie wykończone pseudo-arcydzieła, jako oznakę pozy chociażby »wielkości« narodowych”¹⁴⁴. Jakby dalszą część tego wywodu zawierała kolejna recenzja tego autora: „Niesiołowski od wielu lat zмага się na swych płótnach z prowincjonalną głupotą, z nieuctwem »znawców« i z wysiłkiem broni prawdziwego malarstwa”¹⁴⁵. Także Konrad Winkler odnoszący się nieprzychylnie do ekspozycji w Instytucie Propagandy Sztuki w 1937 roku, określanej jako Wystawa Artystów Wileńskich, w której poza Sleńdzińskim, Jerzym Hoppenem, Bronisławem Jamonttem, Kazimierzem Kwiatkowskim i Stanisławem Horno-Popławskim brali udział absolwenci Wydziału Sztuk Pięknych¹⁴⁶, wyrażał swoje zdanie następująco: „Sztuka prof. Sleńdzińskiego i jego »szkoły« jest anachronizmem, jest nieporozumieniem wyrosłym na tle malkontenckich ambiczyjek naszych profesorów, niedołącznie zmierzających do uniezależnienia się od twórczych idei Zachodu. Wystawa artystów wileńskich w Inst. Prop. Sztuki nie daje korzystnego wyobrażenia o osiągnięciach malarskich nad brzegami Wilii. Poza tym razi nieobecność Tymona Niesiołowskiego, jedyne go dziś może w Wilnie autentycznego malarza o dużym temperamencie kolorystycznym”¹⁴⁷. Słowa te po raz kolejny potwierdziły wysoką ocenę twórczości Niesiołowskiego wśród członków WTAP, które „nie wkraczało na drogę niebezpiecznego eksperymentowania ceniąc spokój i umiarkowanie”¹⁴⁸.

Opinie te charakteryzowały malarstwo Niesiołowskiego, które w czasie związku z WTAP z jednej strony ulegało wpływom nowego klasycyzmu, a z drugiej zaczęło kierować się w stronę koloryzmu. Pierwszą z tych tendencji, łączącą go zarówno z Rytmem jak i szkołą wileńską, obrazowały

¹⁴³ T. Czyżewski, *Sleńdziński, wileńscy artyści, Tymon*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 22, s. 4.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 4.

¹⁴⁵ Idem, *Malarze z Wilna w I.P.S.*, „Kurier Polski” 1933, nr 111,

¹⁴⁶ I. Koloszyńska, *Ludomir Sleńdziński a Wileńskie...*, s. 187.

¹⁴⁷ K. Winkler, *Wilno, gdzie Twoje malarstwo*, „Pion” 1937, nr 46, s. 3.

¹⁴⁸ „Paleta Wilna” 1929, nr 1, s. 1–2, dodatek do „Słowa” nr 142, cyt. za: J. Poklewski, *Wileńskie wystawy...*

nawiązujące do antyku nagie postaci kobiece, umiejscowione zwykle nad brzegiem morza, a także motywy cyrkowe. Jednak ich styl bliższy był poetyckiej melancholii Zaka niż twórczości Sleńdzińskiego. Obok nich od lat trzydziestych zaczęły pojawiać się prace, w których artysta coraz większą uwagę przykładał do wartości barwnych, co wielokrotnie było podkreślane przez krytykę. Dążenia te, wywodzące się z malarstwa francuskiego, a zyskujące coraz większą popularność w sztuce polskiej dzięki kapistom, w twórczości Niesiołowskiego znalazły odzwierciedlenie głównie w aktach i martwych naturach.

Prawdopodobnie niesłabnące kontakty z dawnymi formistami, a także zainteresowanie koloryzmem miały wpływ na udział Niesiołowskiego w wystawie grupy Awangarda, której celem miało być zjednoczenie „w zwartą całość artystów, którzy zdobyli własne formy wypowiedziania się w sztuce czystej, dokładnie w malarstwie sztalugowym, doby współczesnej”¹⁴⁹. Działalność tego efemerycznego ugrupowania ograniczyła się zaledwie do jednej wystawy, która odbyła się w 1930 roku w krakowskim TPSP. Udział w niej wzięło trzynastu członków grupy oraz dwóch zaproszonych gości. Dobór uczestników zdominowany był przez twórców związanych z formizmem, którzy w latach dwudziestych i trzydziestych współtworzyli ugrupowania zwracające się w stronę ogólnie pojętego koloryzmu, takie jak: Jednoróg (Leon Dołżycki, Jerzy Fedkowicz, Jan Hrynkowski, Jan Rubczak, Zygmunt Radnicki), Zwornik (Henryk Gotlib) i Plastyka (Erwin Elster). Tendencje te nie były obce również biorącym udział w wystawie Zbigniewowi Pronaszko oraz Niesiołowskiemu, traktującym w tym czasie swoje płótna w sposób coraz bardziej malarski, wzbogacającym ich kolorystykę i fakturę.

Równie nietrwały charakter miała grupa Nowa Generacja, powołana, jak pisze Andrzej Turowski, w celu zorganizowania wspólnej wystawy¹⁵⁰. Ekspozycja ta, otwarta w 1932 roku we Lwowie, a po kilku miesiącach przeniesiona do Łodzi, ukazywała prace ponad czterdziestu artystów, w tym jeden obraz Niesiołowskiego¹⁵¹. Mimo że nie miała w zasadzie żadnego określonego programu, stała się rodzajem międzypokoleniowej prezentacji, ukazującej w większości prace dawnych formistów oraz artystów związanych z Komitetem Paryskim, Jednorogiem, Zwornikiem i Pryzmatem, a także twórców awangardowych¹⁵².

¹⁴⁹ Katalog. *I Wystawa Grupy Artystów Malarzy „Awangarda” oraz wystawa zbiorowa Jana Szancera*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych [Kraków] 1930; „Sztuki Piękne” 1930, nr 6, s. 234.

¹⁵⁰ A. Turowski, *Budowniczości świata*, Kraków 2000, s. 198.

¹⁵¹ Katalog. *Nowa Generacja. Pierwsza wystawa*, TPSP Lwów 1932, poz. 81; Katalog. *XI Wystawa Instytutu Propagandy Sztuki. Nowa Generacja*, Warszawa–Łódź (Łódź 1932), poz. 73.

Pierwiastki kolorystyczne, dominujące w latach trzydziestych, w malarstwie Niesiołowskiego zwróciły uwagę krytyki przy okazji jego wystawy indywidualnej, mającej miejsce w 1935 roku w salach IPS-u¹⁵³. Recenzując ją Jadwiga Puciata-Pawłowska pisała: „Kolor stał się dlań zagadnieniem centralnym chociaż nie jedynym, obok niego bowiem ważny jest sam przedmiot przedstawiony”¹⁵⁴. Podobnego zdania był także Winkler, podkreślający w dorobku artysty równowagę między barwą, a formą¹⁵⁵. Trzy lata później Niesiołowski ponownie przedstawił swą twórczość w tym samym miejscu, wraz z kilkoma innymi artystami¹⁵⁶. Z zaprezentowanych przez niego prac największe uznanie zdobyły akwarele „czarujące prostotą motywów, lekkością, świeżością i soczystością plamy, subtelnością i wytwornością kolorytu”¹⁵⁷.

Poza prezentacjami indywidualnymi Niesiołowski brał również udział w większości wystaw zbiorowych organizowanych przez Instytut Propagandy Sztuki, działający w latach 1930–1939, którego według spisu z 1938 roku był członkiem rzeczywistym¹⁵⁸. Do głównych zadań Instytutu należała popularyzacja sztuki poprzez rozwijanie działalności wystawienniczej (od 1930 we własnym pawilonie) oraz planowanie odczytów i wydawanie publikacji poświęconych sztuce. W ramach prezentacji współczesnej sztuki polskiej urządzano doroczne salony, których odbyło się łącznie kilkanaście. Spośród nich Niesiołowski nie brał udziału jedynie w dwóch ekspozycjach: Salonie Wiosennym z 1932 roku oraz w III Salonie Zimowym, odbywającym się na

¹⁵² Kronika Wystaw, „Głos Plastyków” 1932, nr 5–6, s. 72, nr 7–8, s. 103; „Sztuki Piękne” 1932, nr 8–9, s. 250, 1933, nr 1, s. 30; P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 55–56; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX w.*, t. I, Warszawa 2000, s. 329, 332, 349, 352, 354, 363.

¹⁵³ Katalog. *Wystawa zbiorowa Tymona Niesiołowskiego*, Instytut Propagandy Sztuki, wstęp M. Sterling, październik–listopad 1935 [Warszawa].

¹⁵⁴ J. Puciata-Pawłowska, *Wystawa w I.P.S.*, „Pion” 1935, nr 46, s. 7.

¹⁵⁵ K. Winkler, *Wystawa Tymona Niesiołowskiego w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga” 1935, nr 12, s. 1097–1098.

¹⁵⁶ Wystawa. *Wiençyszlaw D’Erceville, Józef Krzyżański, Tymon Niesiołowski, Tadeusz Potworowski, Tadeusz Gronowski, Marek Żulawski*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa X 1938, poz. 45–102.

¹⁵⁷ M. Wallis, *Wystawy w I.P.S.-ie*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 44, s. 7.

¹⁵⁸ Lista członków rzeczywistych Instytutu Propagandy Sztuki, [w:] *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, oprac. J. Sosnowska, Warszawa 1992, s. 102; wg Statutu Stowarzyszenia Instytutu Propagandy Sztuki z 1938 roku członkowie Instytutu dzielili się na rzeczywistych, korespondencyjnych i wspierających. Członkiem rzeczywistym mogła zostać jedynie osoba wybitnie zasłużona lub wyróżniająca się w pracy twórczej na polu artystycznym, naukowym lub organizacyjnym w dziedzinie sztuk plastycznych, por. ibidem, s. 94.

przełomie 1932 i 1933 roku¹⁵⁹. Na kolejnych prezentacjach przedstawiał jedną lub kilka prac¹⁶⁰, z których olej zatytułowany *Półakt*, opisywany przez Mieczysława Sterlinga następująco: „U Niesiołowskiego *Akt* jest malowany, farba gra własnym walorem materii, nie opracowaniem szczegółów, wydobyciem lśnić i plastyki, ale surowością materii [...]”¹⁶¹, na IV Salonie Zimowym w 1934 roku zdobył nagrodę¹⁶². Cztery lata później artysta otrzymał wyróżnienie na X Salonie Instytutu Propagandy Sztuki za obraz *Wnętrze*¹⁶³. Twórczość Niesiołowskiego została również uhonorowana przez Senat Uniwersytetu Stefana Batorego, który w roku akademickim 1934/1935 przyznał mu nagrodę za *Akt kobiety*¹⁶⁴.

Spore sukcesy Niesiołowski odnosił także na międzynarodowych wystawach sztuki polskiej, organizowanych głównie przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, powstałe w 1926 roku¹⁶⁵. W 1927 roku

¹⁵⁹ Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 70–82/II.

¹⁶⁰ Katalogi wystaw: *Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Listopadowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1930, poz. 101 *Krajobraz I*, poz. 102 *Krajobraz II*; *Salon Warszawski* (tzw. „Listopadowy”) 1930–1931, kwiecień–maj 1931, IPS, TPSP w Krakowie [Kraków 1931], poz. 58 *Krajobraz, brzeg Wilii* (olej); *Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Zimowy IPS*, Warszawa 1931, poz. 140 *Młoda dziewczyna* (olej); *IV Salon Zimowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934, poz. 158 *Półakt* (olej), poz. 159 *Dziewczynka* (olej); *V Salon Zimowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, poz. 125 *Po kąpielii* (olej), poz. 126 *Koncert* (olej); *Salon Plastyków*. Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków (Kraków, Lwów, Łódź, Warszawa), Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, poz. 101 *Kawiarnia* (olej); *IX Salon Malarzki*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, poz. 93 *Rybak* (olej), *Cyrkowiec* (olej); *X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938, poz. 113 *Wnętrze* (olej), poz. 114 *Zatoka* (olej); *Martwa natura w malarstwie polskim*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1939, poz. 71 *Martwa natura z rzeźbą* (olej).

Recenzje i wzmianki: „Sztuki Piękne” 1930, nr 12, s. 462; 1931, nr 3, s. 104–105; 1932, nr 2, s. 68; 1934, nr 1, s. 65; K. Winkler, *IV Salon Zimowy*, „Pion” 1934, nr 6, s. 12; idem, *Salon Zimowy Ipsu*, „Droga” 1934, nr 1, s. 78; M. Masłowski, *V-ty Salon I.P.S.*, „Pion” 1935, nr 9, s. 7; J. Puciata-Pawłowska, *Salon Plastyków*, „Pion” 1936, nr 5, s. 4; W. Husarski, *I.P.S.*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 5, s. 86; [b.a.], *Salon Malarzki 1937 w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12, s. 89; K. Winkler, *Salon Malarzki w I.P.S.*, „Pion” 1937, nr 6, s. 7; J. E. Dutkiewicz, *X Salon Instytutu Propagandy Sztuki*, „Nike” 1939, z. 1, s. 74.

¹⁶¹ M. Sterling, *4-ty Salon Zimowy w I.P.S.*, „Kurier Poranny” 1934, nr 14, s. 6.

¹⁶² „Sztuki Piękne” 1934, nr 1, s. 65.

¹⁶³ J. Szeptycki, *Nagrody na X Salonie Instytutu Propagandy Sztuki*, „Plastyka” 1938, nr 8–9, s. 250.

¹⁶⁴ *XIII wystawa sprawozdawcza...*, s. 7.

¹⁶⁵ J. Pollakówna, *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939...*, s. 550–556.

artysta eksponował swoje prace w Helsinkach¹⁶⁶, Sztokholmie¹⁶⁷, Pradze¹⁶⁸, Wiedniu¹⁶⁹ i Budapeszcie¹⁷⁰. Rok później jego dorobek na paryskim Salonie Jesiennym reprezentowało sześć prac¹⁷¹. W kolejnych latach Niesiołowski uczestniczył w wystawach odbywających się między innymi w Brukseli (1928/1929)¹⁷², Hadze (1929)¹⁷³, Edynburgu (1932)¹⁷⁴, Moskwie (1933)¹⁷⁵, Rydze (1934)¹⁷⁶, Tallinie (1934)¹⁷⁷, Berlinie, Monachium, Düsseldorfie, Kolonii (1935)¹⁷⁸, Pittsburgu (1937), Atenach, Sofii (1937/1938), Budapeszcie (1938)¹⁷⁹ i Nowym Jorku (1939)¹⁸⁰. Jego udział w paryskiej Międzynarodowej Wystawie

¹⁶⁶ J.S., *Wystawa polska w Helsingforsie*, „Świat” 1927, nr 20, s. 4–6.

¹⁶⁷ *Utställning av Polsk Konst, Arrangerad av „Föreningen för den polska konstens utbredande i utlandet” i Warszawa*, Stockholm 1927, repr.; *Utställning av Polsk Konst i Kungl. Akademien För de Fria Konsterna*, Nummer fortecking, Stockholm 1927, s. 30, poz. 205–208.

¹⁶⁸ *Polské Moderni Umeni. Clenové Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” a jimi pozvani umelci polšti*. Výstava S. V.U. Mánes, Obecni Dum, (Praha) 1927, poz. 205–208: *Klauni, Chłopiec z harmonijką, Krajobraz, Pólak*; „Sztuki Piękne” 1927/1928, nr 4, s. 74.

¹⁶⁹ *XCVII Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Polnische Kunst*, wstęp M. Treter, Wien 1928, s. 19, poz. 88; *Sztuki Piękne*” 1927/1928, nr 6, s. 240.

¹⁷⁰ *Lengyel Representatív Képzőművészeti Kiállítás*, wstęp M. Treter, (Budapeszt) 1928, s. nlb, poz. 86, 86a, 86b.

¹⁷¹ *Salon d'Automne. Section Polonaise organisée par la Société d'Echanges Littéraires et Artistiques entre la France et la Pologne et par la Cercle des Artistes Polonais a Paris*, Paris 1928, sześć prac: *Arlekiny, Na brzegu morza, Głowa młodego Żyda, Pejzaż, Głowa, Na brzegu rzeki*; „Sztuki Piękne” 1929, nr 4, s. 157–158.

¹⁷² *L'art Polonais. Catalogue de l'Exposition au Palais des Beaux Arts de Bruxelles*, TOSSPO, wstęp M. Treter, Bruxelles 1928, s. 25, poz. 165–169; „Sztuki Piękne” 1929, nr 2, s. 118.

¹⁷³ *Poolische Kunst Tentoustelling in „Pulchri Studio” te s'Gravenhage*, TOSSPO, wstęp M. Treter, s'Gravenhage 1929, poz. 165–169: *Klauni, Noc, Na brzegu rzeki, Pejzaż, Na brzegu morza*.

¹⁷⁴ „Sztuki Piękne” 1933, nr 4, s. 150,

¹⁷⁵ *Wystawka Sowremiennego Polskogo Iskusstwa*, Gosudarstwiennaja Trietjajkowskaja Galle-rija, wstęp M. Treter, Moskwa 1933, s. 24, poz. 126–128, repr.

¹⁷⁶ *Polijas Juanako Laiķu Teolojosa Maksla*, Makslas Muzejs, Riga 1934, s. 37, poz. 112–114, repr.

¹⁷⁷ *Poola Tänapäeva Kunsti Näitus*, TOSSPO, Eesti Kunstimuseum, wstęp M. Treter, Tallinn, s. 21, poz. 56–58, repr.; „Sztuki Piękne” 1933, nr 11, s. 422–424; nr 12, s. 460–461; 1934, nr 1, s. 34–40, nr 2, s. 76, nr 12, s. 481–488.

¹⁷⁸ *Polnische Kunst. Ausstellung*, TOSSPO, Neue Pina-kothek, wstęp M. Treter, München 1935, s. 56, poz. 154–156; *Polnische Kunst*. TOSSPO. Preussische Akademie der Kiinste, wstęp M. Treter, Berlin 1935, s. 56, poz. 154–156; *Polnische Kunst. Ausstellung*. TOSSPO, wstęp M. Treter, Dusseldorf-Köln a Rhein 1935.

¹⁷⁹ *Wystawa Sztuki Polskiej*. A Mucsarnokban Rende-zett, Modern Lengyel Miiveszeti Kialitas Targymutatoja, wstęp M. Treter, Budapest 1938, s. 23, poz. 88, 89.

¹⁸⁰ *Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York 1939*, (Warszawa) 1939, poz. 39 *Lato*. Praca ta obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Polskiego w Chicago, repr. K. Nowakowska, *Dla szczęścia nadziei i profitu. Pawilon Polski w Nowym Jorku w 1939 r.*,

Sztuka i Technika (1937) został uwieńczony srebrnym medalem¹⁸¹. Ponadto w 1934 roku artysta wziął udział w XIX Biennale Sztuki w Wenecji¹⁸².

Rozwijająca się kariera artystyczna Niesiołowskiego została zahamowana przez wybuch II wojny światowej. W czasie jej trwania wileńscy twórcy starali się kontynuować działalność artystyczną. 15 grudnia 1939 roku władze litewskie zlikwidowały Uniwersytet Stefana Batorego¹⁸³. Po powstaniu Litewskiej Republiki Radzieckiej w 1940 roku powołano Akademię Sztuki (zamkniętą po wkroczeniu Niemców w czerwcu 1941), której Niesiołowski został profesorem, jednocześnie obejmując funkcję prezesa Związku Plastyków Wileńskich¹⁸⁴. Po wkroczeniu wojsk radzieckich na Litwę utworzono Związek Artystów Plastyków Litewskiej Radzieckiej Republiki Socjalistycznej¹⁸⁵. Powstały pod jego egidą komitet organizacyjny, do którego wszedł Niesiołowski, zorganizował retrospektywną prezentację sztuki wileńskiej „Wystawa Wileńskich Artystów Plastyków”, otwartą w 1940 roku¹⁸⁶. W tym samym roku artysta miał swoją indywidualną wystawę, odbywającą się w kawiarni „Sztral Artystów”¹⁸⁷. Ekspozycja ta, która została bardzo pochlebnie oceniona, była – jak to się później okazało – rodzajem podsumowania wileńskiego okresu twórczości Niesiołowskiego¹⁸⁸.

„Art&Business” 2003, nr 10, s. 10; patrz też S. Jordanowski, *Vademecum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996, s. 108; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Malarstwo polskie w zbiorach za granicą*, Kraków [2003], repr. s. 124.

¹⁸¹ [b.a.], *Dyplomy i medale z Działu Polskiego na międzynarodowej wystawie w Paryżu*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, s. 96.

¹⁸² „Sztuki Piękne” 1934, nr 10, s. 398–399; nr 12, s. 455, 465–468; J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, s. 228.

¹⁸³ *Likwidacja Uniwersytetu Stefana Batorego przez władze litewskie w grudniu 1939 roku*. Dokumenty i materiały, wstęp i oprac. P. Łossowski, Warszawa 1991.

¹⁸⁴ Tymon Niesiołowski, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945...*, s. 75.

¹⁸⁵ J. Malinowski, *Kultura artystyczna...*, s. 40.

¹⁸⁶ Vilniaus Dailiniku Dailes Parodos Katalogas, Lietuvos Tarybu Socialistines Respublikos Dailininku Sąjunga, Vilnius 1940, poz. 207–209.

¹⁸⁷ K.O., *Pokaz obrazów Tymona Niesiołowskiego*, „Dzień Polski”, 1940, lipiec.

¹⁸⁸ Dopelnieniem działalności Niesiołowskiego w czasie II wojny światowej, kiedy został przewodniczącym wileńskiego Związku Zawodowego Oświaty i Sztuki, może być dokument pochodzący z archiwum prof. K. Kalinowskiego, na który zwrócił mi uwagę prof. J. Poklewski za co bardzo mu dziękuję, wystawiony 12 XII 1940 o następującej treści: „Niniejszym zaświadcza się, że Towarzysz Aleksander Janowicz-Czaiński jest artystą malarzem i członkiem Związku Zawodowego Oświaty i Sztuki; zasługuje na gorące poparcie i pomoc. Mieszkanie, które obecnie zajmuje jest mu potrzebne do wykończenia jego prac. Tymon Niesiołowski”.

Analiza twórczości

Na lata dwudzieste i trzydzieste przypadła dojrzała faza twórczości Niesiołowskiego. W tym okresie artysta skryształował swój styl, który kształtował się według konsekwentnie wybranej drogi. Jej główny kierunek wyznaczało realistyczne obrazowanie rzeczywistości, łączące w sobie nowoczesną formę z tradycją malarstwa europejskiego. Niemal od początku swojej kariery Niesiołowski skupiał się głównie na akcie. Poza tym ulubionym motywem chętnie przedstawiał świat cyrkowców, a także zajmował się portretem, martwą naturą oraz krajobrazem. Zawężając w ten sposób repertuar tematyczny, koncentrował się głównie na zagadnieniach formy i kompozycji, skupiając się przy tym na poszukiwaniach kolorystycznych. Ulegając wybranym twórcom bądź też nowym prądom, nie czerpał z nich bezkrytycznie, lecz przyswajał sobie jedynie niektóre elementy, tworząc swój własny styl.

- il. 46 Pozostając wierny tematyce znanej z okresu przynależności do formistów, Niesiołowski często na swoich pracach przedstawiał „kąpiących się”. Przykładem tego motywu mogą być *Akt w pejzażu* oraz *Nad stawem* [1925], gdzie pośród zielonkawo-ugrowego pejzażu leży kobieta, której obfite kształty określają półkoliste łuki występujące już wcześniej w ilustracjach do „Masek”.
- il. 47 Z tego samego okresu pochodzi *Krajobraz z kąpiącymi się* [1922–1925] nawiązujący do sztuki Cézanne’a, gdzie, w odróżnieniu od wcześniejszych prac o tej samej tematyce, Niesiołowski zrezygnował z zastosowania kulis oddzielających od siebie poszczególne plany kompozycji. W efekcie tego zabiegu kąpiące się i odpoczywające na brzegu postaci zajmują cały pierwszy i częściowo drugi plan.

Z lat 1924–1927 pochodzi kilka prac, których przedmiotem są nagie kobiety umiejscowione na tle pejzażu. Pod względem tematycznym przypominają one liczne „kąpiące się”, natomiast różnią sposobem kształtowania postaci. Ich wolumen charakteryzuje się mocną budową, podkreśloną silnym światłocieniem, nadającym ciałom jednocześnie wrażenie obłości i uproszczenia. Kobiety o tak modelowanych sylwetkach częściowo okryte są drapekami, nawiązującymi do antyku. Ich twarze, okolone splecionymi ciemnymi włosami, o szlachetnych lecz nieco bezosobowych rysach, mają oczy zaznaczone jedynie za pomocą ciemnych szparek.

Tę serię zapoczątkowała prawdopodobnie akwarela *Dwa akty*, znana jedynie z reprodukcji, powstała na przełomie 1923 i 1924 roku. Jej tematem są dwie modelki o nieproporcjonalnych kształtach, które zostały określone półkolistymi łukami i uwypuklone mocnym cieniem. Podobnie malowane są trzy

sylwetki, wypełniające akwarelę *Kompozycja (Trzy Gracje)* z 1925 roku, ukazującą dziewczyny, z których dwie spoglądają na trzecią widoczną od tyłu, umiejscowioną w półkolu pomiędzy nimi. Element trójwymiarowości ich płaskim ciałom, utrzymanych w odcieniu jasnego różu, nadaje ta sama barwa, ciemniejsza o kilka tonów, budująca cień. Kształtowane w ten sposób nieco przysadziste i „walcowate” ciała okrywają białe draperie o głębokich fałdach. Jasne sylwetki kobiet o ciemnych włosach wyraźnie odcinają się od błękitu nieba i zielonych pagórków tła. Twarze bogiń wdzięku i radości, spoglądające na siebie czarnymi migdałowymi oczyma, nie zdradzają żadnego uczucia, lecz swą doskonałością utożsamiają ponadczasowe piękno. Wydaje się, że ich idealne rysy mogą być efektem wpływu rysunków Eli Nadelmana, przedstawiających antykizujące głowy, budowane liniami krzywymi, tworzącymi obłe kształty z charakterystycznym wąskim nosem i ustami. Prace te powstałe w latach 1905–1914, wywodzące się swą stylistyką z nowego klasycyzmu, były reprodukowane między innymi w „Maskach” (1918) oraz „Zdroju” (1919), dzięki czemu mogły być dostępne Niesiołowskiemu, stając się dla niego źródłem inspiracji¹⁸⁹.

il. 48

Także kolejne dwie prace, powstałe około 1925 roku, włączają się w nurt reprezentowany przez *Trzy Gracje*. Pierwsza z tej pary, *Kompozycja (Akty)*, ukazuje trzy modelki widoczne w różnych pozach. Jedna z nich, wygodnie podpierająca się łokciem, siedzi we wgłębieniu pagórka, mając założoną nogę na nogę. Swoimi nic niewyrażającymi oczyma spogląda na drugą towarzyszkę. Ta z kolei, zwrócona nieco w lewo, patrzy na trzecią kobietę, wygodnie leżącą na miękkiej draperii. Mimo tego kontaktu wzrokowego, każda z osób w stosunku do pozostałych pozostaje samotna i odosobniona. Oszczędne gesty i brak porozumienia świadczą o tym, że są razem, ale osobno, trwając obok siebie jakby nieświadome pozostałych. Tak zobrazowane postaci umiejscowione są w fantastycznym krajobrazie. Jego przestrzeń zajmują ciemne pagórki o łamanej linii, nad którymi góruje następny pas, imitujący ośnieżone szczyty niemal o równych wysokościach.

il. 49

Leżąca kobieta widoczna jest także z lewej strony kolejnej pracy, zatytułowanej *Macierzyństwo*. Od wcześniejszej różni się tylko nieco innym ułożeniem ramion oraz długością włosów; spogląda na łódź płynącą w oddali. Biodra oraz nogi odpoczywającej kobiety przesłania druga, siedząca na

il. 50

¹⁸⁹ C. Nadelman, *Elie Nadelman*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. LV, 1996, nr 1–2, s. 1–13; J. Malinowski, *Eli Nadelman (Eliasz, Elie)*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. VI, s. 4–5; B. Haskell, *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*. Katalog wystawy Whitney Museum of American Art, New York 2003.



49. *Kompozycja (Akty)*, [1925]



50. *Macierzyństwo*, [1925]



51. *Akty leżącej kobiety*, [1925]

niewielkim wzniesieniu, przy której stoi małe dziecko. W odróżnieniu od poprzedniego obrazu otaczający postaci krajobraz jest bardziej naturalny, wypełniony wysokim pofalowanym brzegiem, na którym rośnie niewysoka wierzba. Odpoczywająca kobieta, o nieproporcjonalnej budowie, charakteryzującej się zbyt potężnym nagim tułowiem i rękoma w stosunku do drobnych bioder i nóg okrytych materiałem, jest również głównym motywem grafiki *Akty leżącej kobiety* [1925]. Podobnie jak postaci z poprzednich prac wygodnie spoczywa na fałdzistej draperii, rozłożonej na wysokim brzegu, za którym widać spokojną toń wody. W porównaniu z jej nieco zwalistą posturą dwie modelki (a właściwie chyba jedna, ukazana jednocześnie z przodu i z tyłu na obrazie *Na brzegu morza* [1927]) charakteryzuje się proporcjonalną i delikatną budową. Osłonięta szatą w stylu antycznym opiera się o prostopadłościenną balustradę. Umiejscowiona na tle morza, spoglądająca gdzieś w dal, zastygła w bezruchu, przypomina klasyczną rzeźbę. Swą posągową urodą wiecznej kobiecości trwa w ponadczasowym oczekiwaniu, wywołując jednocześnie nastroj bezkresnej tęsknoty, łagodnego smutku i lirycznej zadumy. W podobny sposób przedstawiona jest modelka widoczna na obrazie *Kompozycja (Nad morzem)* (1932), opisywana w recenzji następująco: „[...] kla-

il. 51

il. 52



52. *Na brzegu morza*, [1927]

syczny spokój możemy zauważyć w obrazie T. Niesiołowskiego *Na morzu* [*Nad morzem*]. [...] Niesiołowski buduje efekty na podstawie kontrastów... z jednej strony – surowość pionowych linii, z drugiej zaś – zaokrąglone kształty kobiece. Szarawe odcienie tła podkreślają wrażenie przestrzeni, zaś położone w środku obrazu ciało kobiety zwiększa to wrażenie. Lekceważąc odcienie detali, artysta za pomocą skąpych kontrastów osiąga przekonujące wyniki”¹⁹⁰.

il. 53

Na obrazie olejnym *Dziewczę przy studni* [1925] również ukazano kobietę ubraną w długą suknię stylizowaną na antyczną, trzymającą w dłoniach dzban. Jej klasyczna sylwetka, oparta o walcowatą studnię, odcina się od widocz-

¹⁹⁰ M. Laarman, „Päevaleht” 1934, nr 72, cyt. za: *Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinie*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 12, s. 487.

nych nieco w głębi pasterki i pasterza pilnujących owiec. Mimo tej różnorodności, ujawniającej się w stylizacji postaci, scena umiejscowiona w niemal idyllicznym pejzażu, budowanym miękko przechodzącymi brązami, ugrami i oliwkowymi zielieniami, wywołuje nastrój niczym niezmaconej sielanki. W samej kompozycji obrazu zwraca uwagę powrót kulis często stosowanych przez Niesiołowskiego w przedstawieniach „kąpiących się”. W tym przypadku tworzą je dwa drzewa oraz tytułowa postać, umiejscowione po bokach układu.

Kolejną z charakteryzowanej grupy prac jest obraz *Pod drzewem*, powstały nieco wcześniej, bo około 1923 roku. Widoczna na nim, siedząca pod drzewem kobieta, ubrana w długą luźną suknię emanuje nastrojem melancholii i opuszczenia. Jej monumentalna sylwetka, kojarząca się raczej z ogromną rzeźbą, zajmuje niemal całą płaszczyznę obrazu, jednak mimo tych dużych rozmiarów zadziwia swą subtelnością. Dramat samotnie przeżywanej egzystencji wyraża również *Chłopiec w spiczastej czapce* [1930–1939], ujęty w trzech czwartych na neutralnym tle. Co ciekawe, jego stylizacja nawiązuje do oleju Eugeniusza Zaka *Chłopiec z czerwoną chustką* (1925)¹⁹¹. Ta analogia, poza charakterystyczną pozą obu młodzieńców, ujawnia się zwłaszcza w sposobie syntetycznie opracowanych idealizowanych rysów twarzy.

Prawdopodobnie część z tych prac została zaprezentowana w 1926 roku na wystawie w toruńskim Dworze Artusa. Recenzujący ją Kazimierz Przybył swoje raczej niepocholebne wrażenia ujął następująco: „Za najmniej szczęśliwe uważam na obecnej wystawie dwie większe kompozycje figuralne malowane temperą. Obrazy te grzeszą dysharmonią poszczególnych płam. Morze płaskie jak deska, ciężkie akty kobiece przeraźliwie są żółto-czerwone, ziemia zbyt szara, a co najważniejsze przykro zdeformowana jest całość, zaznaczona twardą linią, którą w innych obrazach widzieliśmy giętką i płynną”¹⁹².

Wspominając tę prezentację należy dodać, że towarzyszył jej plakat, zaprojektowany przez samego artystę, ozdobiony głową o antycznych rysach, kształtowaną miękką linią¹⁹³.

Scharakteryzowana powyżej grupa prac Niesiołowskiego, poczynawszy od *Trzech Gracji* po *Chłopca w spiczastej czapce*, wyraźnie nasuwa porównania

¹⁹¹ Cz. Czaplński, *Polskie kolekcje w Ameryce. Marii & Janusza Wolaninów*, „Art&Business” 2002, nr 11, s. 64–69, repr. na okładce i s. 7; B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926...*, s. 160, poz. 221 repr.

¹⁹² K. Przybył, *Wystawa obrazów Tymona Niesiołowskiego*, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 28, s. 8; [Wystawa Tymona Niesiołowskiego w toruńskim Dworze Artusa], „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 5, s. 231.

¹⁹³ T. Zakrzewski, *Plakat toruński 1920–1939*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1994, s. 10, repr. 17, s. 26.

il. 54

il. 55

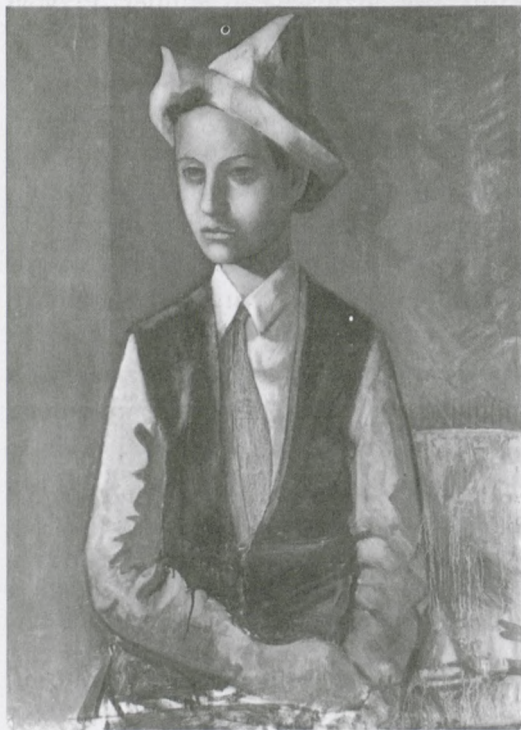
...la fozand-
...ona w gimal
...zami, ugrami
...nietanki.
...znawnych
...przypadki
...okach układa.

...owa, powsta-
...wam pod dze-
...lanach

54. *Pod drzewem*, [1923]

...x ogoniam
...ych duszyc
...zwinaję głę-
...nity w drzech
...nauz do głę-
...natego, pozost
...za wspanicie

...w 1930 roku



55. *Chłopiec w szpiczastej czapce*,
[1930–1939]

z twórczością Pabla Picassa z lat 1917–1925. W okresie tym, często określanym mianem włoskiego lub klasycznego, w jego dziełach pojawiały się odniesienia do antycznej rzeźby greckiej i rzymskiej oraz epoki romantyzmu i manieryzmu, a także sztuki neoklasycyzmu¹⁹⁴. Inspirowane tymi wpływami postaci stały się przeciwieństwem bohaterów obrazów z okresu błękitnego i różowego, których nadmiernie wydłużone sylwetki zostały zastąpione ciężkimi, przerośniętymi ciałami, zwykle umiejscowionymi na jasnym tle niczym niezmaconego nieba i morza¹⁹⁵. Ten nowy typ kobiecości, nierealny w swej wielkości, oddziaływał na modelowanie figur przez Niesiołowskiego, który również zaczął je przetwarzać w bryłowate posągi. Ta fascynacja ujawniła się nie tylko pod względem formy, ale również i treści. Wydaje się, że *Macierzyństwo* ma odniesienie do często ukazywanego przez Picassa tematu matki i dziecka, którego podjęcie wiązało się z narodzinami syna Paula. Z drugiej strony motyw ten, wywodzący się z przedstawień Madonny z dziećmi, często powracał w sztuce po zakończeniu I wojny światowej, odnosząc się do odrodzenia ludzkości po tym kataklizmie¹⁹⁶. Z kolei kobieta z pracy *Pod drzewem*, emanująca nastrojem spokoju i wyczekiwania, przypomina *Siedzącą kobietę* (1921) Picassa. Natomiast sposób kształtowania jej twarzy, utrzymanej w charakterystycznym dla Hiszpana typie, szczególnie odpowiada jego pastelowi *Głowa kobiety* (1921). Analogia ta widoczna jest w ujęciu i idealizacji nosa, czoła oraz opracowania oczu z ciężkimi powiekami, przywodzącymi na myśl antyczne greckie rzeźby. Z kolei do ukazania zamyślanej kobiety, opartej o prostopadłościenny element architektoniczny, stanowiącej temat dwóch prac Niesiołowskiego: *Na brzegu morza* [1927] i *Kompozycja (Nad morzem)* (1932) mógł zainspirować artystę olej Picassa *Grecka kobieta* (1924), którego główny motyw stanowi modelka w długiej, prostej sukni, spoglądająca gdzieś w dal, podparta ręką spoczywającą na wysokim postumencie. Podobne relacje wydają się łączyć grafikę Niesiołowskiego *Akt leżącej kobiety* [1925] ze *Źródłem* (1921) Picassa, w przypadku których bohaterką jest leżąca, trzymająca w dłoniach dzban, obnażona, muskularna kobieta.

Jednoznacznie inspirowana sztuką Picassa grupa prac Niesiołowskiego wpisuje się w nurt nowego klasycyzmu. Prąd ten, określanый często jako „odrodzenie klasycyzmu”, „wołanie o ład” czy też „powrót do porządku” rozprzestrzenił się szybko po zakończeniu I wojny światowej¹⁹⁷. Głównym moto-

¹⁹⁴ G. Cortenova, *Pablo Picasso. Życie i twórczość*, Warszawa 1998, s. 156.

¹⁹⁵ C-P. Warncke, *Pablo Picasso 1881–1973*, Vol. I, *The Works 1890–1936*, Köln 1994, s. 272–273.

¹⁹⁶ E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 12, 214.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 11.

rem jego popularyzacji stało się ponowne poszukiwanie starych sprawdzonych wartości, opartych na uniwersalizmie, które mogły przeciwstawić się powojennemu chaosowi oraz zmianom wywołanym przez przeżycia wojenne. Wpływ na upowszechnienie się tej tendencji miała także coraz szybsza industrializacja, zapoczątkowana pod koniec XIX wieku, od której ucieczką dla współczesnego człowieka mogła być sztuka, przynosząca ład i spokój¹⁹⁸. Nie bez znaczenia dla rozwoju ruchu klasycznego była reakcja na rodzące się i następujące po sobie z zawrotną szybkością rozmaite manifesty i nurty w sztuce, których żywotność była zwykle bardzo krótka. Popularne po I wojnie hasła powrotu do wielkiej tradycji zaczęły pojawiać się o wiele wcześniej. Już w 1909 roku Maurice Denis w artykule *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu* pisał: „Otóż dzieło sztuki powinno dotyczyć i poruszać wszystkich ludzi; arcydzieła klasyczne, czy dlatego, że wyrażają i streszczają całość określonej cywilizacji, czy dlatego, że stwarzają nową kulturę, posiadają walor powszechności, absolutu. Poprzez różnorodne sformułowania indywidualne ukazuje się porządek świata, boski porządek, ten sam, który ujawnia umysł ludzki w dziele sztuki”¹⁹⁹. Słowa te, szczególnie w drugiej połowie lat dwudziestych oraz w latach trzydziestych, pociągnęły za sobą wypowiedzi innych krytyków. W 1919 roku Roger Allarda stwierdzał, że „[...] nie byłoby może tak źle zawrócić na dobrą »klasyczną«, niekoniecznie zaś zaraz »neoklasyczną«, drogę malarstwa, które zwyczajnie szukałoby ludzkich treści »w równowadze elementów zmysłowych i umysłowych«”²⁰⁰. Z kolei Jerzy Waldemar Jarociński, znany też jako Waldemar George, w konkluzji swoich rozważań uznał, że „[...] jedynie sztuka grecka i rzymska osiągnęła uniwersalną formę wyrazu artystycznego. Jej trwałość w sztuce europejskiej nie oznacza powrotu do antyku, lecz dowodzi kontynuacji żywej tradycji”²⁰¹. Podobnego zdania był Bernard Champigneulle, bolejący nad nieumiejętnością stworzenia stylu epoki przez współczesnych mu artystów, których pochłaniają jedynie nadmierne wysiłki w dążeniu do osiągnięcia indywidualnej wypowiedzi, często niezrozumiałej dla odbiorcy²⁰². Poza nimi głos w dyskusji poświęconej kry-

¹⁹⁸ Ibidem, s. 12.

¹⁹⁹ M. Denis, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu* (1909), [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 85–86.

²⁰⁰ M. Porębski, *Granica współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989, s. 254.

²⁰¹ A. K. Olszewski, *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 54.

²⁰² D. Szczuka, „*Wołanie o Ład*”. *Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, Lublin 1998, t. XLVI, z. 4, s. 126–127.

zysowi sztuki zabierali między innymi: René Huyghe, Andre Lhote oraz Elie Faure, według których lekarstwem na tę sytuację mogło być sięgnięcie do sztuki klasycznej²⁰³. Pogląd ten popierał także Jean Cocteau, domagający się „porządku po przesileniu”²⁰⁴, czego dowodem był zbiór jego artykułów, wydanych pod wymownym tytułem *Le Rappel á l'ordre (Wezwanie do porządku, 1926)*, w których mówił o klasycznych wartościach, takich jak czystość, prostota i porządek²⁰⁵.

Te wszystkie poglądy oraz wielkie wystawy Puvis de Chavannes'a, Renoira, Ingresa, Cézanne'a i Gauguina miały wpływ na młodych artystów²⁰⁶. W 1908 roku Henri Matisse pisał: „Marzę o sztuce pełnej równowagi, spokoju, jasności, bez niepokojącej czy przytłaczającej tematyki – o sztuce, która by była [...] środkiem łagodzącym, kojącym umysł [...]”²⁰⁷. Podobne uwagi zawierała wypowiedź Aristide'a Maillola: „Jesteśmy dziś za niespokojni, zbyt zmęczeni. Ale wrócimy do tej sztuki o silnym zdrowiu jaką była archaiczna grecka. I to będzie stylem przyszłych stuleci”²⁰⁸.

Cytując te słowa należy dodać, że zostały one wydrukowane już w 1911 roku w czasopiśmie „Museion”²⁰⁹. Miesięcznik ten, wychodzący w Krakowie w latach 1911–1913, poświęcony literaturze i sztuce, starał się propagować tendencje klasyczne, dlatego szczególny nacisk kładziono na publikowanie przekładów literatury oraz artykułów poświęconych antykowi. Poza tym dużo miejsca poświęcano kulturze francuskiej, jako kontynuatorce idei klasycznych²¹⁰. Po wojnie problem nowego klasycyzmu zainteresował także polskich krytyków, czego jednym z przykładów mógł być artykuł Wacława Husarskiego *Dążności klasyczne w malarstwie współczesnym*²¹¹. Jednak powrót do idei klasycznych, często łączący się z zainteresowaniem antykiem, nie oznaczał nawrotu do akademickich wzorców, ale wyrażał ponowne jego odkrycie i odczytanie²¹². Tendencje klasyczne rozprzestrzeniły się w całej Europie, a szcze-

²⁰³ Ibidem, s. 127–128.

²⁰⁴ H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, Warszawa 1985, s. 268.

²⁰⁵ D. Szczuka, *op. cit.*, s. 128.

²⁰⁶ E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 18, 21.

²⁰⁷ *Głosy o sztuce współczesnych artystów francuskich*, „Museion” 1911, z. VII–VIII, s. 82–83; H. Matisse, *O malarstwie (1908)*, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 96.

²⁰⁸ *Głosy o sztuce współczesnych...*, s. 84.

²⁰⁹ Ibidem, s. 82–84.

²¹⁰ K. Zakrzewska, *Museion*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, s. 234–235.

²¹¹ W. Husarski, *Dążności klasyczne w malarstwie współczesnym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 1, s. 6.

²¹² K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 6.

gólnie na terenach kultury śródziemnomorskiej: we Francji, Hiszpanii czy też we Włoszech, gdzie działała grupa Novecento²¹³. Prąd ten nie ominął również Polski, o czym świadczyła twórczość artystów działających w Rytmie oraz Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków, z którymi związany był Niesiołowski, już wcześniej poruszający tematy związane z antykiem.

Równocześnie z grupą obrazów przedstawiających modelki stylizowane na ogromne antyczne rzeźby, Niesiołowski kontynuował temat kąpiących się. W odróżnieniu od wcześniejszych prac motyw ten uległ przemianie, gdyż usytuowane zwykle na tle pejzażu grupy postaci zostały zastąpione pojedynczymi osobami umiejscowionymi we wnętrzach i skupionymi na czynnościach toaletowych. Ukazując ich nagie ciała artysta nie zwracał uwagi na kanony klasycznego piękna ani też nie poddawał ich nierzeczywistej stylizacji, obrazując swoje bohaterki takimi jakimi były w rzeczywistości. Podejmując ten temat w sposób bardzo intymny, Niesiołowski nawiązał do twórczości Degasa, który przedstawiał – często w sposób bezlitosny – kobiety w prozaicznych i niewystudiowanych pozach, zajęte myciem lub wycieraniem swego ciała.

Jedną z pierwszych prac Niesiołowskiego o tej tematyce jest znana jedynie z reprodukcji *Kąpiąca się* [1923], przedstawiająca kobietę stojącą w starej miednicy, wycierającą swe jasne ciało, kontrastujące z ciemnym, neutralnym tłem wnętrza. Osuszaniem skóry zajęte są również modelki z dwóch olejów noszących ten sam tytuł *Po kąpieli*, powstałych około 1933 roku. Obie te prace charakteryzują się niemal identyczną kompozycją. Jej główny element stanowi kobieta, która jedną nogę opiera o taboret lub, w przypadku drugiego obrazu, o plecione krzesło. W lewej dłoni trzyma ręcznik, wycierając nim prawą rękę. Za nią widoczne jest łóżko z leżącymi na nim kolorowymi poduszkami, opartymi o wzorzyste kilimy, zdobiące ściany. Więcej informacji na temat drugiego z tych obrazów, obecnie zaginionego, przynosi fragment recenzji: „Akt kobiecy daje szczęśliwy efekt różowego koloru ciała, szczególnie twarzy, na wpół zasłoniętej włosami, w zestawieniu z otaczającymi przedmiotami: ścianą, kanapą, pantoflami i wyplatany krzesłem. Wszystkie szczegóły tego tła żyją i mają swój wyraz. Autor osiąga tu ciekawy efekt, gdyż, dzięki umiejętnemu ich zestawieniu, barwy dopełniają się wzajemnie, jednocześnie ze sobą rywalizując. Autor nie szuka tu, jak Francuzi, jednolitego barwnego wrażenia, lecz przeciwstawia sobie cały szereg barw i form”²¹⁴.

²¹³ E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 15–16.

²¹⁴ G. L. Luzzato, „Convivium” 1934, nr VII–VIII, cyt. za: [*Sztuka polska na XIX Biennale w Wenecji*], „Sztuki Piękne” 1934, nr 12, s. 468.



57. *Po kąpeli*, [1933]

Kolejna z prac – *W łazience* (1937) – przedstawia wnętrze nowoczesnej łazienki, wyłożonej kafelkami, z dużą wanną. Na jej krawędzi przysiadła kobieta, która właśnie wyszła z kąpeli. Jedną nogę w niebieskim buciku ma postawioną na kolorowej posadzce, a drugą opiera o krzeselko. Analiza tego obrazu nasuwa jednoznaczne porównania z twórczością Pierre'a Bonnarda, a szczególnie z jego dziełem *Zielony pantofelek* (1925), którego tematem również jest postać w łazience, ujęta w niemal identycznej pozie²¹⁵. Przykład tego obrazu wyraźnie pokazuje, że poza wprowadzeniem nowego, bardziej współczesnego otoczenia dla odwiecznego motywu kobiecego aktu, Niesiołowski w porównaniu z poprzednimi pracami, prawdopodobnie również pod wpływem francuskiego artysty, zmienił sposób malowania. Gładkie pociągnięcia pędzla zastąpił drobnymi plamkami, tworzącymi wibrującą tkankę barwną. Dzięki temu subtelna gradacja bieli, błękitów i żółcieni stworzyła jasne wnętrze, z którym kontrastuje ciemny wolumen modelki, pozbawiony wyraźnego światłocienia, oparty jedynie na niezwykle wrażliwym zróżnicowaniu

il. 58

²¹⁵ A. Vaillant, *Bonnard. Grande monographie Ides et Calendes*, Paris 1965, s. 202.

wartości chromatycznych. Przejmując ten wzorzec, będący wyrazem fascynacji malarstwem Bonnard, Niesiołowski nie wprowadził jednak nieraz zaskakującego sposobu kadrowania przestrzeni, charakterystycznego dla niektórych prac francuskiego artysty, ukazujących nieco z góry bezwładnie leżące ciała w wannie (*Akt w wannie* 1920), często ograniczone jedynie do fragmentu, czego doskonałym przykładem może być obraz *W kąpieli* (1935). Wspominając w tym miejscu Bonnard warto dodać, że w 1937 roku w Warszawie odbyła się wystawa malarstwa francuskiego, w ramach której zaprezentowano dwie prace tego artysty²¹⁶.

il. 59 Poza obrazami o tak wydawałoby się prozaicznej tematyce, Niesiołowski nie porzucił klasycznego tematu aktu, nawiązującego swoją formą do przedstawień leżącej Wenus. Jedną z zachowanych prac obrazujących ten motyw jest *Akt leżący* (1934), po raz kolejny ujawniający wrażliwość artysty na zagadnienia barwne. Ich niuansy i subtelne przejścia w obrębie zieleni i czerwieni budują przytulne wnętrza, w którym na kanapie spoczywa naga kobieta o jasnej karnacji, będącej pretekstem do operowania szeroką paletą rozbielonych ugrów. Podobnie malowana jest, ujęta nieco z góry, modelka siedząca na łóżku, oglądająca swą twarz w małym lusterku, stojącym na toaletce (*Wnętrze* 1938). Poszukiwania kolorystyczne bliskie kapistom widoczne są także w pracy *W kawiarni* (1935), ukazującej na pierwszym planie kobietę ubraną w jasnoróżowy kostium i wzorzystą bluzkę, siedzącą na antresoli przy stoliku, spoglądającą w dół na salę pełną gości w ciemnych garniturach, odcinających się od jasnego wnętrza.

il. 60 Intymny nastrój, znany z przedstawień myjących się kobiet, emanuje także z nieco wcześniejszej pracy *Półałt* [1931], ukazującej tytułową postać, próbującą ukryć swą nagość białą draperią. Nieco zawstydzona dziewczyna, trzymająca jedną nogę na krześle, stoi niedaleko stolika, który zdobi wazon z kwiatami. Na jej lekko odwróconej twarzy maluje się nastrój melancholijnej kontemplacji. Uczucie to widoczne jest również na obliczu *Śpiewaczki* (1932) ujętej w trzech czwartych na tle neutralnej ściany bliżej nieokreślonego wnętrza, której nieco pochylona, widoczna z profilu zamysłona twarz o miękkiej linii konturu wydaje się nie zwracać uwagi na trzymane w dłoniach nuty.

Pojedyncze sylwetki, stanowiące główny temat analizowanych prac, pojawiły już w twórczości Niesiołowskiego około połowy lat dwudziestych. Ten-

²¹⁶ *Od Maneta po dzień dzisiejszy. Wystawa malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, przedmowa do katalogu wystawy oraz spis prac przedrukowano w „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12, s. 84–86. Ponadto ten sam numer czasopisma zawierał artykuł poświęcony twórczości Bonnard: M. Feuerring, *Bonnard a „złoty podział”*, s. 67–70.



63. *Portret*, [1924]

dencję tę doskonale obrazuje *Chłopiec grający na harmonii* (1924), o nieco wyidealizowanych rysach twarzy, kształtowany ukośnymi pociągnięciami pędzla, nadającym wrażenie dynamiki, z którym kontrastuje nastrój portretowanego, spoglądającego gdzieś w przestrzeń. Podobne wrażenia emanują z twarzy drugiego mężczyzny, grającego na harmonii (*Chłopiec z harmonią* 1924). Poza specyficznym zamyśleniem, rysującym się na jego obliczu, zwraca uwagę nadmierne wydłużenie sylwetki. Maniera ta, znana już z formistycznego etapu twórczości Niesiołowskiego, doskonale ujawnia się w obrazie *Portret* [1924]. Widoczna na nim siedząca przy stoliku kobieta charakteryzuje się nienaturalnie szczupłymi rękoma i tułowiem, na którym osadzona jest głowa o pociągłej twarzy. O jej wyrazie decydują duże oczy, wyrażające tragizm ukryty pod maską zamyślenia i melancholii. Ta wyjątkowa wątłość, posunięta niemal do granic chorobliwości, nawiązuje do twórczości Picassa z początku wieku, przepelnionej smutkiem i stanem zawieszenia w czasie.

Uczucie to wydaje się też nie być obce arlekinom i klaunom pojawiającym się w malarstwie Niesiołowskiego pod koniec lat dwudziestych, stanowiącym od tej pory jeden z jego ulubionych tematów. Motyw ten, często po-

il. 62

il. 63

strzegany jako metafora artysty przyrównywanego do cyrkowca, mima czy też błazna, fascynujący twórców od dawna, stał się ogromnie popularny w sztuce przelomu wieków oraz początku XX wieku. Wydaje się, że poza tą ogólną tendencją na Niesiołowskiego miały wpływ przeżycia z jego dzieciństwa, kiedy to jako dwunastoletni chłopiec zetknął się z trupą cyrkową, występującą wówczas we Lwowie, którą starał się uwiecznić na swoich rysunkach²¹⁷. Prawdopodobnie od tego momentu zauroczył go świat akrobatów i linoskoczków. Z tego barwnego i ekscentrycznego środowiska szczególnie pociągały go postaci klaunów, pierrotów i arlekinów, wyrażające kontrast między błazeńską szatą a malującym się na ich twarzach nastrojem zadumy i żalu.

- il. 64 Jedną z tych postaci jest bohaterem pracy *Piesek i jego pan* [1928], prezentującej klauna przebranego za Arlekina. Jego postać, pogrążona w głębokiej zadumie, której świadkiem jest jedynie mały piesek, przypomina swoim nastrojem *Gillesa* (1719) Antoine'a Watteau, stojącego samotnie w obszernym kostiumie. Z tego samego okresu pochodzi *Koncert w cyrku* [1927], ukazujący parę klaunów, Augusta i Białego, których prototypami byli dwaj opozycyjni błazni: Arlekin i Pierrot, występujący w komedii dell'arte. Pierwszy z nich, zwinny i gibki, ubrany w strój uszyty z kolorowych rombów ściek, śmieszył przesadną wesołością, stanowiącą mieszaninę głupoty, naiwności i dowcipu. Swoją wrodzoną sadyzm wyładowywał na sentymentalnym i często płaczącym fajtlapie Pierrocie, noszącym luźny biały strój, ozdobiony kryzą. Jednak ci przeciwstawni sobie bohaterowie na obrazie Niesiołowskiego nie toczą ze sobą walki, ale siedzą na arenie, grając na instrumentach. Choć są ukazani w pełnym blasku sceny, ich muzyka nie dociera do nikogo, gdyż widownia pozostaje pusta. Na ich zagadkowych twarzach pod warstwą makijażu nie gości uśmiech, ale zaduma i smutek. Uczucia te szczególnie ujawniają się w osobie Augusta (Pierrota), grającego na harmonii, spoglądającego gdzieś przed siebie, niezwracającego uwagi na swego towarzysza przygrywającego na flecie.

- il. 66 Schemat tej kompozycji wraz z detalami został ponownie dokładnie powtórzony w obrazie *Klauni* [1928–1929], z tą jedynie różnicą, że Arlekin przywdział elegancki frak. Para ta pojawiła się także po raz kolejny w pracy *Koncert* (1933), jednak sylwetki cyrkowców, stanowiące główny motyw oleju, w przeciwieństwie do poprzednich obrazów nie zostały opracowane syntetyczną, mocno skonstrastowaną, płasko kładzioną plamą barwną, ale drobnymi pociągnięciami pędzla, decydującymi o rozedrganej strukturze płaszczyzny.

²¹⁷ B. Olszewska, „Gdy Wyspiański oddał mi swoją pracownię...”, „Tygodnik Polski” 1960, nr 14, s. 7.



64. *Pieśeń i jego pan*, [1928]

Możliwe, że to charakterystyczne zestawienie dwóch błaznów zostało zainspirowane pracą Cézanne'a *Mardi Gras* (*Zapusty* ok. 1888), ukazującej postaci udające się na bal, przebrane za Arlekina i Pierrota, ilustrujące jednocześnie przeciwstawne sobie temperamenty²¹⁸, lub też obrazem André Deraina *Pierrot i Arlekin* (1924). Wpływ Cézanne'a na Niesiołowskiego obrazuje również praca *Przy piwie* (1923), przedstawiająca trzech mężczyzn siedzących przy stole. Scena ta oparta jest o układ prawie symetryczny, który tworzy dwóch mężczyzn po bokach stołu, ujętych niemal w tej samej pozie, z pochylonymi plecami i rękoma położonymi na blacie. Ich głowy w identycznych czapkach zwrócone są ku trzeciemu towarzyszowi, siedzącemu w środku. Wydaje się, że charakterystyczne pozy oraz swoisty nastrój skupienia zostały zainspirowane obrazem Francuza *Gracze w karty*, namalowanym w różnych wersjach. Nawiązując do tej serii kompozycja Niesiołowskiego odznacza się jasnością, eliminującą zbędne detale.

²¹⁸ M. Howard, *Cézanne*, London 1990, s. 113.

Z okresu międzywojennego oraz lat wojny zachowało się w dorobku Niesiołowskiego kilka portretów, w większości przedstawiających członków rodziny oraz znajomych. Najwięcej prac ukazuje córkę artysty – Dorotę oraz syna Krzysztofa. Dziewczynka najczęściej ujęta jest frontalnie do pasa, patrzy z zaciekawieniem na malującego ją ojca. Z kolei Krzysztof raz zobrazowany jest kiedy siedzi grzecznie na krzeselku (*Portret Krzysia* 1933), a po raz kolejny widzimy go pochłoniętego zabawą (*Krzyś. Bawiący się chłopiec* 1930). Także ciotka artysty, Anna Dzikowska (1850–1932) zamiast sztucznego upozowania ukazana jest podczas czytania książki (*Portret Anny Dzikowskiej* 1927). Praca ta została poprzedzona zachowanym do dzisiaj szkicem, rysowanym nerwową kreską *Czytająca (Ciotka Anna* 1927). W porównaniu z olejem, staruszka jest na nim odwrócona, ujęta wewnątrz pokoju, którego przestrzeń została zawężona do narożnika stołu. Z tej grupy portretów, ze względu na swą elegancję, na szczególną uwagę zasługuje *Portret panny H.W.* [1925], czyli Heleny Wapińskiej, przyszłej żony artysty, charakteryzowany przez Mieczysława Tretera następująco: „T. Niesiołowski w swoim portrecie panny H. W., spokojnym i harmonijnym w układzie, operuje wprawdzie linią i płaszczyzną, rezygnując z plastyki i czysto malarskiego modelunku za pośrednictwem samej barwy [...]”²¹⁹. Widoczna na nim w trzech czwartych, siedząca kobieta ubrana jest w ciemną suknię, na którą narzucono szal. Jej twarz podkreślona krótko obciętymi włosami, ujęta z profilu wyznaczonym miękką linią, wyraźnie odcina się od udrapowanej zasłony, wypełniającej tło. Większą naturalnością odznacza się wizerunek siedzącego na krześle Eugeniusza Słuszkiewicza (*Portret prof. Eugeniusza Słuszkiewicza* 1930), ujętego do pasa. Portret naukowca malowany jest widocznymi pociągnięciami pędzla, z zastosowaniem delikatnego ciemnego konturu, podkreślającego rysy oraz detale ubrania.

il. 67

Z okresu II wojny światowej poza portretami dzieci zachował się *Portret panny Jundziłłówny* (1944), o którym artysta w swoim dzienniku z marca i maja 1944 roku pisał: „W południe rozpocząłem malowanie portretu panny Jundziłłówny. [...] Panna Jundziłłówna opowiadała w czasie malowania bardzo zajmujące swoje przeżycia z pierwszej wojny światowej. Portret p. J. wypada wcale nieźle. Kolorystycznie zadowolający. Podobieństwo bardzo uchwycone. Grunt podmalowałem temperą – był zbyt przeklejony. Mam skutek tego dużo kłopotu z pokryciem portretu farbami olejnymi. [...] Portret p. Jundziłłówny – oparłem w ramy. Dosyć jestem zadowolony z tej pracy”²²⁰. W wi-

²¹⁹ M. Treter, *VII Wystawa...*, s. 392–393.

²²⁰ T. Niesiołowski, *Wspomnienia...*, s. 126–128.



67. Portret panny H.W., [1925]

zerunku tej niemłodej już kobiety, umiejscowionej na brązowo-zielonym tle, uderza kontrast między jej jasną twarzą i siwymi włosami, a ciemnym żakiem, a także zwraca uwagę chęć oddania rysu psychologicznego postaci. Z zapisków artysty prowadzonych w czasie wojny wynika, że pracował także nad swoim autoportretem: „Rano próbowałem poprawiać autoportret. Sprawa się przedstawia beznadziejnie. Pędzle są rozpaczliwe”²²¹, jednak nie wiadomo czy praca ta została w ogóle ukończona.

il. 68 Z lat trzydziestych oraz połowy czterdziestych zachowało się kilka martwych natur. Z tej grupy szczególnie interesująca jest *Martwa natura z rzeźbą* (1939), której główny motyw stanowi całopostaciowy akt kobiety, górujący nad blatem stołu, zastawionym naczyniami z jedzeniem. Całość malowana jest fakturowo, drobnymi pociągnięciami pędzla znanymi już z wcześniej analizowanych olejów: *Koncert* (1933), *W kawiarni* (1935) oraz *W łazience* (1937), obrazujących tendencję idącą w kierunku rozbicia plamy barwnej, umożliwiającej poszukiwania kolorystyczne, charakterystyczne dla twórczości Niesiołowskiego z lat trzydziestych.

²²¹ Ibidem, s. 118–119.



68. *Martwa natura z rzeźbą*, 1939

Pozostałe martwe natury z okresu międzywojennego przedstawiają zwykle doniczki lub wazy, wypełnione bujnymi roślinami ukazanymi w momencie ich rozkwitu. Kwiaty wazonie są także tematem kilku akwarel, wykonanych w 1943 roku, przedstawiających tulipany, nagietki oraz inne gatunki umiejscowione na tle malowanym szybkimi, zwykle ukośnymi pociągnięciami pędzla, dynamizującymi kompozycję. Te dosyć schematyczne prace, wykonywane na sprzedaż, obok malowanych pocztówek stanowiły źródło utrzymania rodziny artysty w czasie wojny, o czym wspominał w jednym z zapisków z 1 stycznia 1944 roku: „Sprzedałem »Żółte tulipany« [...] Dobrze się zapowiedział Nowy Rok”²²².

²²² Ibidem, s. 118.

Ostatnią grupą analizowanych prac są pejzaże, do których Niesiołowski przywiązywał mniejszą rolę, skupiając się głównie na malarstwie figuralnym. Kilka z nich ukazuje Wilno, w którym mieszkał od 1926 do połowy 1945 roku.

Jednym z często występujących motywów w pejzażach artysty były żagłówki, swobodnie unoszone przez fale, oraz wizerunek rybaka w łodzi. Podjęcie tego tematu łączyło się z wyjazdami wakacyjnymi, które artysta tak wspominał: „Każde wakacje letnie wyzwalały mnie od miasta [...]. W latach 1937 i 38 byliśmy nad morzem w Chałupach [...]. Plaża i kąpiele. Spacerujemy wzdłuż ołowianej wody. Malowałem motywy kutrów rybackich, ożaglowanych łodzi, drzewa nad rybackimi domkami. Odwiedzał nas Kuna z Juraty [...]. W Juracie Wojciech Kossak miał willę. Odwiedziłem tę rodzinę, która była w komplecie. Magdalena przedstawiła mi swoją córkę [...]. Z Chałup często przepływałem na żaglu do Pucka. Następne lato spędziliśmy u państwa Chomińskich w Olszewie. Wśród lasów i jezior. Rozkoszna, ocieniona drzewami rzeczulka była traktem kajakowym. Poznałem tu Polę Gojawiczyńską i jej córeczkę Wandę. Autorka *Dziewcząt z Nowolipek* w następnych latach obdarzała mnie swoją przyjaźnią”²²³.

Wspomniany Olszew Niesiołowski uwiecznił w rysunku z 1936 roku, ukazując bryłę dworku, częściowo przesłoniętego koronami drzew, szkicowanymi poplątaną, nerwową linią. W podobnie swobodny sposób kształtowane są liczne rysunki, akwarele oraz obrazy olejne przedstawiające pojedyncze drzewa oraz aleje, po których czasami spaceruje wędrowiec (*Pejzaż z drogą i drzewami* ok. 1928, *Drzewa* 1938, *Aleja* 1938, *Wędrowiec* 1938, *Drzewa w parku* ok. 1938). Także z końca lat trzydziestych pochodzą dwa przedstawienia zimowej drogi, po bokach której rosną szpalery drzew (*Zima* ok. 1938, *Wiejska droga zimą* ok. 1938). Smukłe drzewa zasłaniające zabudowania wypełniają również pierwszy plan dwóch akwarel – *Drzewa w marcu* (1941) oraz *Pejzaż wileński* (1942), obrazujących ten sam motyw w różnych porach roku.

Z początku lat czterdziestych zachowało się kilka rysunków i akwarel przedstawiających niemal nierzeczywiście powykęcane konary suchych lub prawie bezlistnych drzew, mogących stanowić metaforę stanu psychicznego artysty (*Pejzaż – drzewa nad wodą*, *Ogród* ok. 1942, *Burza w lipcu* 1943) notującego w 1944 roku: „Wczoraj i dziś malowałem temperą. Nic mi nie wychodzi. Staralem się zrobić coś dla zarobku. Może już odwykłem od malowania pamięciowego? A może w ogóle skończyłem się?”²²⁴.

²²³ Ibidem, s. 113–114.

²²⁴ Ibidem, s. 123.

W latach trzydziestych i czterdziestych Niesiołowski, możliwe że pod wpływem swego przyjaciela Henryka Kuny, podjął kilka prób rzeźbiarskich. Pierwsza z nich, *Dorota* (1938), ukazuje córkę artysty, ujętą do ramion. Druga praca umieszczona jest na nagrobku ciotki artysty – Anny Dzikowskiej. Istniejąca do dzisiaj na wileńskim Antokolu, wyobraża siedzącą zwartą sylwetkę zamyślonej kobiety, podpierającej głowę dłonią. Rzeźba ta powstawała już w momencie rozpoczęcia II wojny światowej, co artysta opisywał następująco: „Prezydent miasta Warszawy, która broniła się jeszcze, nie zamierzał uchodzić. Trwał na przegranej pozycji. Ze ściśniętym gardłem rzeźbiłem w sztucznym kamieniu postać siedzącej kobiety na grób mojej ciotki Anny. Opodał pracowni – padła bomba. Kiedy weszli do miasta Litwini – miałem już gotowy odlew”²²⁵. Z lat 1940–1944 zachowała się również płaskorzeźba wykonana dla kościoła w Kolonii Kolejowej niedaleko Wilna, obrazująca syntetycznie opracowaną sylwetkę św. Krzysztofa, przenoszącego dzieciątko przez rzekę.

Z okresu wojny pochodzą także dwa freski, namalowane przez Niesiołowskiego na miejsce dawnych, w wileńskim kościele św. Teresy, gdzie już w 1930 roku artysta wykonywał prace konserwatorskie²²⁶. Pierwszy ukazuje klęczącą pod krzyżem św. Teresę, pogrążoną w modlitwie, a drugi św. Franciszka, obok którego stoi anioł, grający na skrzypcach.

* * *

W okresie przypadającym na okres międzywojenny, kiedy Niesiołowski związany był z Rytmem, a nieco później z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków, nastąpiła krystalizacja stylu artysty. Na początku lat dwudziestych w sposobie jego kształtowania dużą rolę odgrywał nowy klasycyzm, a także malarstwo Picassa z okresu klasycznego. Pod wpływem tych tendencji malarz tworzył masywne postaci, przywodzące na myśl olbrzymie rzeźby, modelowane delikatnym światłocieniem (*Trzy Gracje*, *Kompozycja [Akty]*, *Macierzyństwo*, *Nad brzegiem morza*). Stopniowo rezygnując z wielofiguralnych kompozycji, przedstawiających kąpiących lub odpoczywających nad brzegiem jeziora ludzi, skupiał się na pojedynczych postaciach kobiecych, umieszczanych we wnętrzach. Ukazywane podczas mycia się lub wycierania ciała po kąpielu nie były już poddane nierzeczywistej stylizacji, ale nawiązywały do twórczości Degasa (*Kąpiąca się*, *Po kąpielu*). Poza nimi artysta zaczął

²²⁵ Ibidem, s. 118.

²²⁶ Starożytnik, *O kościele wileńskim św. Teresy*, „Dziennik Wileński” 1930, nr 288, s. 3.

wprowadzać do swoich obrazów samotne postaci śpiewaczek, chłopców grających na harmonii, umiejscowione w pustych pomieszczeniach, emanujące nastrojem smutku i przygnębienia, wyrażające swoisty dramat istnienia. Uczucia te towarzyszyły również postaciom ze świata cyrku – klaunom i pierrotom, stanowiącym kontrast między błazeńskim strojem, a malującym się na ich twarzach nastrojem zadumy i żalu (*Pieseń i jego pan*, *Koncert w cyrku*). Obok tak kształtowanych postaci, przywodzących na myśl malarstwo Zaka i Borowskiego, a także Picassa, Deraina, Grisa i Severiniego, Niesiołowski tworzył również portrety, martwe natury oraz pejzaże. Od lat trzydziestych w malarstwie Niesiołowskiego coraz większego znaczenia zaczęły nabierać wartości kolorystyczne. Tendencję tę, istniejącą obok nurtu klasycznego, obrazowało kilka prac (*W łazience*, *W kawiarni*, *Wnętrze*), w których gładkie pociągnięcia pędzla zostały zastąpione drobnymi plamkami. Ten nowy sposób kształtowania płaszczyzny, opierający się na rozbięciu plamy barwnej, z jednej strony łączył się z fascynacją malarstwem Bonnard, a z drugiej wiązał się z wpływem popularnego w malarstwie polskim nurtu koloryzmu. Wspominając ten kierunek, którego jednym z przedstawicieli był Zygmunt Waliszewski, należy dodać, iż po jego śmierci w 1936 roku zawiązało się Stowarzyszenie, mające na celu dokumentowanie i propagowanie dorobku artysty. Na prezesa tej organizacji wybrano Stanisława Kochanowskiego, natomiast w Wilnie reprezentował je Tymon Niesiołowski²²⁷.

²²⁷ A. Prugar-Myślik, *Obrazy także mają swoje losy...*, [w:] *Zygmunt Waliszewski (1897–1936)*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. H. Bartnicka-Górska, A. Prugar-Myślik, Warszawa 1999, s. 33.

Rozdział 4

Okres toruński (1945–1965)

Rola w środowisku plastycznym Torunia

„Strasznie dziękuję Pani za pamięć o mnie, ale czuję, że nie mógłbym żyć w Toruniu mimo łask miłego towarzystwa Pani. Myśl zatem, by przenieść się do Torunia odrzucam”¹. Tak jeszcze na początku lat dwudziestych pisał Tymon Niesiołowski do swojej dobrej znajomej, Kazimieri Żuławskiej, która – jak można się domyślać – namawiała artystę do osiedlenia się na Pomorzu. Sama przeprowadziła się tutaj wraz z dziećmi w 1921 roku z Zakopanego². Niesiołowski, przyjeżdżając w latach dwudziestych i trzydziestych do Torunia, zatrzymywał się w prowadzonym przez nią przy ul. Bydgoskiej 26 pensjonacie „Zofiówka”. Innym gościem Żuławskiej był Witkacy, który w 1924 roku miał w Toruniu wystawę swoich prac³, a także współpracował z tamtejszym teatrem, gdzie odbyły się dwie prapremiery jego sztuk: *W małym dworoku* (1923) oraz *Wariat i zakonnica* (1924)⁴. W 1926 roku w Toruniu miał swoją wystawę również Tymon Niesiołowski. Przygotowując ją, prawdopodobnie nigdy nie przypuszczał, że kiedyś w tym mieście spędzi aż dwadzieścia lat swego życia.

W 1945 roku, po zakończeniu wojny, w wyniku przesiedlenia pracowników wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego duża część z nich trafiła do

¹ J. Żuławska, *Z domu*, Warszawa 1978, s. 226.

² Kazimiera Żuławska wraz z synami mieszkała w Toruniu do 1931 roku, skąd przeprowadzili się do Warszawy. Marek Żuławska (1908–1985) – malarz i pisarz; Jerzy Wawrzyniec Żuławska (1916–1957) – wybitny taternik i alpinista, kompozytor, muzykolog; Juliusz Żuławska (1910–1999) – poeta, prozaik, krytyk, studiował także architekturę, patrz: *Marek i Jacek Żuławszy. Malarstwo i rysunek*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. W. Zmorzyński, Warszawa 2002.

³ K. Żuławska, *Wystawa portretów St. Ig. Witkiewicza*, „Słowo Pomorskie” 1924, nr 134, s. 4.

⁴ J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 64–74.

Torunia, co miało zasadniczy wpływ na kształtowanie się nowo powstającej uczelni. Repatrianci docierali do Torunia w dwóch grupach. Pierwsza z nich, licząca około stu osób, przybyła 7 maja, a kolejna – obejmująca prawie dwieście – 14 lipca. Niesiołowski wraz z rodziną był w pierwszej grupie. Razem z nim podróż odbywał Konrad Górski, opisujący ją następująco: „Otóż w czasie transportu z Wilna, kiedy siedzieliśmy już w pociągu repatriacyjnym, byliśmy przekonani, że pojedziemy do Łodzi, bo takie były podobno pierwotne plany. Przyszedł do nas wtedy konsul polski, który zajmował się sprawą repatriacji ludności polskiej do Polski Ludowej i powiedział, że nie pojedziemy do Łodzi, tylko do Torunia, bo tam ma powstać nowy uniwersytet. Ogromnie się ucieszyłem. To było dokładnie 28 kwietnia 1945 r. Tego dnia wyjechaliśmy z Wilna. Zaczęliśmy jechać. Przyjechaliśmy 7 maja, czyli po dłuższej, że tak powiem, peregrynacji, bo to się jechało przez Warszawę, przez Poznań później, i tak dalej. W Poznaniu się trzy dni siedziało na Kobyliczym Polu, w Inowrocławiu trzy dni na stacji towarowej. Więc zanim pociąg dotarł wreszcie do Torunia, to było 7 maja”⁵.

Jak można wywnioskować z fragmentu listu Niesiołowskiego do jego znajomej, Romany Gintyllówny⁶, z 16 sierpnia 1945 roku, artysta nie był w pełni przekonany do słuszności projektu powstania Wydziału Sztuk Pięknych w Toruniu, na którym miałyby głównie wykładać kadra wileńskich profesorów: „Co do Wydziału Sztuk Pięknych [...]. Ja osobiście w to nie wierzę, ale już depeszowałem Kunie o takiej możliwości. Wydział w takim składzie jak był w Wilnie nie uśmiecha mi zupełnie. Jeśli się uda Kunie stworzyć w Milanówku Instytut to chętnie przeniosę się tam, za dużo tu jest Wilnian jak na mój gust”⁷. Mimo tych sceptycznych poglądów oraz planów wyjazdu, Niesiołowski pozostał w Toruniu, mieszkając przez cały czas przy ulicy Mickiewicza 7, angażując się w powstanie Wydziału Sztuk Pięknych wraz z przybyłymi z Wilna pracownikami: Bronisławem Jamonttem, Jerzym Hoppenem, Stefanem Narębskim, Tadeuszem Godziszewskim i innymi.

Dekret z 24 sierpnia o utworzeniu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, którego pierwszym rektorem został prof. Ludwik Kolankowski, podpisano we

⁵ K. Górski, *O początkach UMK i organizowaniu Wydziału Humanistycznego*, [w:] *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników*, Toruń 1995, pod red. A. Tomczaka, s. 65, 67.

⁶ Romana Gintyllówna (1911–1988) malarz, grafik, historyk sztuki, studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych USB w Wilnie, po wojnie przeniosła się do Warszawy gdzie pracowała w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz Pracowniach Konserwacji Zabytków, patrz J. Kowalczyk, *Romana Gintyllówna 1911–1988*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. LII, 1990, nr 1–2, s. 211–213.

⁷ List Tymona Niesiołowskiego do Romany Gintyllówny z 16 sierpnia 1945 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–IX, k. 638.

wrześniu. Na jego mocy powstały dwa Wydziały: Matematyczno-Przyrodniczy oraz Humanistyczny⁸. Początkowo przysły Wydział Sztuk Piękny był organizowany jako Sekcja Sztuk Pięknych w ramach Wydziału Humanistycznego i składał się z sześciu katedr prowadzonych pod kierownictwem: prof. Niesiołowski – Katedra Malarstwa Sztalugowego, prof. Jamontt – Katedra Malarstwa Pejzażowego, prof. inż. Narębski – Katedra Projektowania Wnętrz, prof. Konrad Dargiewicz – Katedra Witrażownictwa, prof. Jerzy Remer – Katedra Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa oraz Katedra Rzeźby – po śmierci prof. Henryka Kuny w 1945 roku prof. Stanisław Horno-Popławski⁹. 24 stycznia 1946 roku nastąpiło przekształcenie Sekcji w samodzielny Wydział Sztuk Pięknych, którego pierwszym dziekanem został prof. Bronisław Jamontt, a prodziekanem Tymon Niesiołowski, sprawujący funkcję do końca roku akademickiego. Wraz z rozwojem wydziału, początkowo mającego swą siedzibę w willi przy ulicy Moniuszki, stopniowo powiększającego się o nowe katedry, przybywali kolejni wykładowcy i profesorowie. Z Krakowa do Torunia przeniósł się między innymi Stanisław Borysowski, a z Warszawy Piotr Firlej, Felicja Kossowska i Jan Wodyński¹⁰. W 1946 roku wraz z osiedleniem się prof. Jerzego Hoppena powstała Katedra Grafiki.

Tymon Niesiołowski jako profesor zwyczajny aż do przejścia na emeryturę w 1960 roku kierował Katedrą Malarstwa Sztalugowego, przemianowaną w 1953 roku, w wyniku reorganizacji, na Zakład Malarstwa Sztalugowego. Wraz z nim, jako jego asystent w latach 1945–1949, pracował Zygmunt Tomkiewicz¹¹, opisujący ten okres następująco: „Pracuję 3–4 godziny na Wydziale w pracowni, korekty–korekty–korekty, pragnę być uczciwy wobec młodych, pracuję z wysiłkiem, aby ich nie zniechęcać, dużo wysiłku wkładam w tworzenie atmosfery pracowni, Tymon do tego się nie nadaje, nie umie nawiązać

⁸ J. Belkot, *Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu w latach 1945–1985*, Toruń 1986, s. 32.

⁹ R. Depta, *Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, [w:] *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie 1996, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, s. 199.

¹⁰ *Plastyka Toruńska 1920–1965*. Katalog wystawy, ZPAP Muzeum Okręgowe w Toruniu, wstęp T. Zakrzewski, Toruń 1966, s. 24.

¹¹ Zygmunt Tomkiewicz (Wilno 1908 – Warszawa 1977) kształcił się w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1930–1935), następnie na ASP w Warszawie (1935–1939). W czasie wojny przebywał w Wilnie. W latach 1945–1949 związany z UMK. Dyplom w 1948 roku na ASP w Warszawie. 1949–1953 praca na ASP w Warszawie – patrz *Zygmunt Tomkiewicz. Malarstwo akwarelowe*. Katalog wystawy BWA Olsztyn, wstęp T. Sowińska, Olsztyn 1972; *Pracownicy Nauki i Dydaktyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1945–1994*, pod red. S. Kalembki, Toruń 1995, s. 698.

kontakty z pracownią, bezpośredniego, koleżeńskiego, rzadko bywa. Tymon to dla mnie zagadka, po 6½ ciu latach poznając go z innej strony, wydawał mi się zawsze prosty, dziś dostrzegam w nim zmianę. Z chwilą rozpoczęcia naszej wspólnej pracy, zarysowała się pewna hierarchia naszych pozycji: [Niesiołowski] umie w sposób b. subtelny i zręczny bronić naszych spraw, swoje przeprowadzić i osiągnąć, jest w tym dobrym dyplomata, miękkim i giętkim, ja podobne sprawy załatwiam jawnie na głos, on niedostrzegalnie¹².

Wzorem wystaw organizowanych na wileńskim Wydziale Sztuk Pięknych, już w kwietniu 1946 roku odbyła się ekspozycja prezentująca dokonania studentów i ich profesorów¹³, o której Henryk Elzenberg pisał do Romany Gintyllówny: „O tutejszej niewielkiej, ale pięknej wystawie kwietniowej wie Pani oczywiście ze źródeł najbardziej kompetentnych, od siebie więc mogę tylko potwierdzić, że dwaj »czołowi« panowie, Jamontt i Niesiołowski, wystąpili pierwszorzędnie, a i inni, jak Tomkiewicz dali rzeczy interesujące¹⁴.

Z kolei w 1947 roku urządzono I Wystawę Sprawozdawczą prac studentów z poszczególnych pracowni, określaną w recenzji jako: „starannie przygotowany pokaz¹⁵. Tę pochlebną ocenę potwierdzały słowa Niesiołowskiego, piszącego na temat ekspozycji do Gintyllówny: „Mieliśmy wystawę sprawozdawczą na naszym wydziale. Urządzona była starannie i poziom bardzo dobry. Osobiście jestem zadowolony¹⁶. Również wystawa zorganizowana rok później została pozytywnie oceniona, o czym Tomkiewicz wspominał w liście Gintyllównie: „Mieliśmy wystawę na wydziale, dobrze wypadło malarstwo i rzeźba, podobała się nasza pracownia prof. Tymona Niesiołowskiego¹⁷.

Związanego z uniwersytetem Niesiołowskiego, coraz bardziej pochłaniała własna twórczość, z czego zdawał sobie sprawę: „Ja tak dużo pracuję, że nie mam czasu zajmować się studentami i dzień dla mnie jest zbyt krótki [...]”¹⁸. Jednak mimo to, sama jego osobowość i autorytet miały ogromny wpływ na studentów. Jak po latach wspominał Janusz Bogucki: „Niesiołow-

¹² List Zygmunta Tomkiewicza do Romany Gintyllówny z 20 stycznia 1946 r., Zygmunt Tomkiewicz listy 1945–1976, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–XII, k. 917.

¹³ J.P. [Puciata]-Pawłowska, *Z plastyki*, „Arkona” 1946, nr 11, s. 21.

¹⁴ *Listy Henryka Elzenberga do Romany Gintyllówny (1946–1967)*, oprac. J. Sosnowska, „Twórczość” 1993, nr 9, s. 89, list z 9 kwietnia 1946.

¹⁵ I.P., *Z biegu wydarzeń. Toruń*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 9–12, s. 20.

¹⁶ Listy Tymona Niesiołowskiego do Romany Gintyllówny z 18 lipca 1947 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–IX, k. 665.

¹⁷ List Zygmunta Tomkiewicza do Romany Gintyllówny z 17 lipca 1948 r., Zygmunt Tomkiewicz listy 1945–1976, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–XII, k. 927.

¹⁸ Listy Tymona Niesiołowskiego do Romany Gintyllówny z 29 stycznia 1947 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–IX, k. 662.

ski nie bardzo lubił teoretyzować, jako pedagog nie posiadał jakiegoś ścisłego systemu ani dydaktycznej doktryny, niezbyt wiele też czasu trawił na korektach. Ale sama jego obecność, praca i postawa artysty o horyzontach otwartych, wolnych od lęku i zawiści – to właśnie się liczyło i to promieniowało najskuteczniejszym wpływem”¹⁹. Tę otwartą postawę, pozbawioną jakichkolwiek uprzedzeń, co często kłóciło się z konserwatywnymi tendencjami przybyłych z Wilna profesorów, może choćby potwierdzać pomoc w debiucie kontrowersyjnej wtedy, młodej graficzki Teresy Jakubowskiej²⁰, czy też słowa Józefa Robakowskiego wspominającego swoje studia: „Poprzez niego [Tymona Niesiołowskiego] poznałem najciekawsze postacie okresu międzywojennego. Podpowiadał mi dalszą drogę. Poznałem go w Toruniu, był mi bardzo bliski”²¹.

Niezależnie od pracy na Wydziale Sztuk Pięknych, Niesiołowski zaangażował się w organizację środowiska artystycznego. Niemal od chwili powstania włączył się w działalność toruńskiej Spółdzielni Artystów Plastyków RZUT, założonej w 1945 roku z inicjatywy Józefa Kozłowskiego, wykonując między innymi projekty ceramiki²². W 1946 roku na pierwszym walnym zjeździe Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków Niesiołowski został wybrany jego wiceprezesem oraz prezesem Oddziału Toruńskiego²³. Zrzeszeni w nim artyści przedstawili swoje prace już na przełomie marca i kwietnia 1946 roku, na wystawie, której katalog poprzedził wstęp pióra Niesiołowskiego, piszącego: „Okres powojenny zgromadził w Toruniu artystów z rozmaitych dzielnic Polski. Dzięki tej okoliczności widz będzie miał poniekąd wycinek z całokształtu dzisiejszej sztuki w kraju i zda sobie sprawę z jej dążeń plastycznych”²⁴. Sam Niesiołowski pokazał na tej ekspozycji dziewięć prac. Obok oleju z 1933 roku *Dziewczynka* [*Dziewczynka o jasnych włosach*] znalazły się prace z lat 1945–1946: realistycznie ujęty *Akt siedzący* i *Półakt*, a także malowane drobnymi pociągnięciami pędzla *Orka* oraz *Portret Henryka Kuny*. Zespół ten dopełniały akwarele przedstawiające kwiaty i widok Torunia. Podobny zestaw, wzbogacony kilkoma motywami toruńskimi, obrazujący różnorodność jego malarstwa, świadczący według recenzującego wystawę Jerzego Remera o „głębokiej wiedzy i ciągłym szukaniu” stanowią-

¹⁹ J. Bogucki, *O sytuacji artystycznej Torunia*, „Rocznik Toruński” 1969, nr 3, s. 150.

²⁰ *Grafika Teresy Jakubowskiej*. Katalog wystawy Dwór Artusa ZPAP CBWA Toruń, wstęp T. Niesiołowski, J. Frycz, Toruń 1958, s. 3.

²¹ J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Koszalin 1995, s. 129.

²² K. Kluczajd, *Spojrzenie na RZUT. O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2002, s. 31, 72.

²³ L.D., [Walny Zjazd ZPAP Okręgu Pomorskiego], „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 3, s. 7; R. Cz. Jaskuła, *Plastyka bydgoska 1945–1976*, Bydgoszcz 1980, s. 7.

²⁴ Katalog wystawy, ZPAP Oddział w Toruniu, wstęp T. Niesiołowski, Toruń 1946.

cym „źródło wiecznej młodości Tymona”²⁵, został przedstawiony na pierwszej Wystawie Plastyki Pomorskiej²⁶. Rok później zestaw prac Niesiołowskiego, prezentowany na wystawie plastyków toruńskich, zdominowało malarstwo portretowe²⁷, obok którego znalazły się pojedyncze martwe natury oraz kompozycje figuralne. Tak dobrany zbiór podsumował wspomniany już wcześniej Remer: „Tymon Niesiołowski, jeden z najwrażliwszych artystów na emanacje dawnej i współczesnej sztuki zachodnio-europejskiej, realizuje świadomie swe długoletnie doświadczenia, zbiera zgromadzony z niego materiał i doprowadza swą wizję artystyczną do malarskiej syntezy”²⁸.

Wraz z innymi artystami toruńskimi Niesiołowski brał udział w Salonie Wiosennym, odbywającym się w 1946 roku w Warszawie²⁹ oraz w zorganizowanym rok później w Krakowie Ogólnopolskim Salonie Zimowym³⁰. Począwszy od 1946 roku uczestniczył w wystawach ZPAP Okręgu Pomorskiego oraz Oddziału Toruńskiego. Poza tymi corocznymi prezentacjami jego prace były przedstawiane na wielu ekspozycjach zbiorowych w Polsce oraz za granicą, między innymi w Sofii (1958), Kairze, Aleksandrii, Damaszku, Bagdadzie (1958–1959)³¹, Pekinie, Rzymie i Monako (1964)³². W 1960 roku, wraz z Jerzym Fedkowiczem, Tadeuszem Kantorem, Piotrem Potworowskim, Czesławem Rzepińskim, Janem Spychalskim i Alfredem Wiśniewskim, Niesiołowski brał udział w XXX Biennale Sztuki w Wenecji³³.

²⁵ J. Remer, *Pierwsza Wystawa Plastyki Pomorskiej*, „Arkona” 1946, nr 8, s. 5–6.

²⁶ Wystawa prac Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego w ramach uroczystości jubileuszowych 600-lecia miasta Bydgoszczy. Katalog wystawy, Bydgoszcz 1946, s. 10, poz. 70–75.

²⁷ Wystawa ZPAP Oddział w Toruniu. Katalog, Toruń 1947, s. 6, poz. 39–50; [Wystawa ZPAP Oddział w Toruniu], „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 9–12, s. 19.

²⁸ J. Remer, *Plastycy toruńscy*, „Arkona” 1947, nr 7/8, s. 15.

²⁹ Salon Wiosenny, Katalog, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1946, poz. 268–270; J. Malina, *Salon Wiosenny*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6, s. 2.

³⁰ II Ogólnopolski Salon Zimowy, ZPAP, TPSP, Kraków 1947, poz. 162; J. Malina, *Ogólnopolski Salon Zimowy*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3, s. 4.

³¹ Exposition de l'Art polonais contemporain, Musée des Beaux Arts, Aleksandria, 1959, Kat. poz. 9; Exposition de l'Art polonais Contemporain, Damaszek 1959, Kat. poz. 9; The Exhibition of the Polish Contemporary Art, Bagdad 1959, Kat. poz. 9; R. Artymowski, *Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej na Bliskim Wschodzie*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 4, s. 23–24.

³² Grand Prix International d'art Contemporain de la Principauté de Monaco, Palais de Congrès Monte-Carlo, Monte-Carlo 1964, Kat. poz. 35; [Wielka Nagroda Księcia Rainera III na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Współczesnej], „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 3, s. 60.

³³ XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1960, Katalog poz. 20–21, 25; E. Garztecka, XXX Biennale plastyki w Wenecji – spostrzeżenia i refleksje, „Trybuna Ludu” 1960, nr 215, s. 6; J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, s. 122–123, 233.

Niezależnie od pokazów grupowych Niesiołowski miał kilka wystaw indywidualnych. W 1955 roku, z okazji 50-lecia pracy artystycznej otwarto w Bydgoszczy ekspozycję jego ponad osiemdziesięciu prac, powstałych głównie w ostatnim 10-leciu³⁴. Nieco pomniejszony zestaw prac z lat 1946–1956 został przedstawiony w 1957 roku w Krakowie³⁵ oraz Warszawie³⁶. Wśród licznych recenzji tej wystawy powtarzały się opinie zwracające uwagę na świeżość wypowiedzi twórczej artysty liczącego wówczas 75 lat³⁷, czego dowodem mogą być słowa Bożeny Kowalskiej: „[...] Niesiołowski, mimo swego poważnego wieku (ur. 1882), zachowuje wciąż niebywałą żywotność, siłę wyobraźni, niezwykłą świeżość widzenia plastycznego i energię. [...] Jego płótna z ostatnich lat zdumiewają niespożytą, młodzieńczą siłą wizji; a każde następne jest nowym osiągnięciem plastycznym w bogatym plonie dzieł o niezwykle wyrównanym poziomie wartości plastycznych”³⁸. W 1960 roku obrazy olejne Niesiołowskiego były eksponowane w Warszawie³⁹, Poznaniu⁴⁰ i Wrocławiu⁴¹. Z kolei w 1964 roku artysta zaprezentował swą twórczość w Bydgoszczy⁴², Londynie⁴³ oraz Wiedniu⁴⁴.

Ważnym elementem w kształtującym się życiu artystycznym Torunia było powstanie Grupy Toruńskiej, wiążące się z atmosferą swobody twórczej oraz

³⁴ *Wystawa Jubileuszowa Tymona Niesiołowskiego w 50-lecie twórczości artysty*. Katalog wystawy ZPAP Okręg Bydgoski, CBWA Bydgoszcz, wstęp M. Turwid, Bydgoszcz 1955; (w), *Otwarcie wystawy jubileuszowej prac Tymona Niesiołowskiego*, „Gazeta Pomorska” 1955, nr 74, s. 3.

³⁵ *Tymon Niesiołowski. Wystawa obrazów*. Katalog TPSP, Kraków 1957.

³⁶ *Tymon Niesiołowski. Malarstwo, grafika*. Katalog ZPAP, CBWA Zachęta, wstęp M. Wallis, Warszawa 1957; S. Ledóchowski, *Wystawa w Zachęcie*, „Słowo Powszechne” z dn. 17 IV 1957, s. 1.

³⁷ T. Bielecki, *Ogromne zainteresowanie wywołała w Krakowie wystawa malarstwa prof. Tymona Niesiołowskiego*, „Gazeta Toruńska” 1957, nr 258, s. 1–2; I. Witz, *Malarstwo Tymona Niesiołowskiego*, „Życie Warszawy” z dn. 22 VI 1957, [w:] I. Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945–1968*, Warszawa 1972, s. 440–443.

³⁸ B. Kowalska, *Tymon Niesiołowski w Warszawie*, „Pomorze” 1957, nr 8, s. 3.

³⁹ *Tymon Niesiołowski. Wystawa malarstwa*. Katalog wystawy Zachęta, wstęp K. Piwocki, Warszawa 1960; S. Ledóchowski, *Konstruktorzy i poeci*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 13, s. 9; [b.a.], *Plastyka*, „Stolica” 1960, nr 11, s. 4.

⁴⁰ *Tymon Niesiołowski. Malarstwo*. Katalog wystawy ZPAP, CBWA Poznań 1960.

⁴¹ *Tymon Niesiołowski. Wystawa malarstwa*. Katalog Muzeum Śląskie, Wrocław 1960; [Pokaz prac Niesiołowskiego we Wrocławiu], „Przegląd Artystyczny” 1961, nr 1, s. 83.

⁴² *Tymon Niesiołowski*. Katalog Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. A. Bartoszyńska-Potemska, Bydgoszcz 1964; [Wystawa Niesiołowskiego w Bydgoszczy], „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 6, s. 57.

⁴³ *Tymon Niesiołowski*, Cassel Gallery, [Londyn] 1964.

⁴⁴ *Tymon Niesiołowski. Zeichnungen, Graphik, Ölbilder*. Katalog wystawy Galerie in der Biberstrasse, Wien 1964, [Wystawa Niesiołowskiego we Wiedniu], „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 4, s. 59.

entuzjazmem dla sztuki nowoczesnej, które pojawiły się po przełomowej wystawie w warszawskim „Arsenale”. Na fali tych przemian wznowiła swą działalność przedwojenna Grupa Krakowska, pojawiła się grupa „Zamek” w Lublinie, Grupa „R-55” w Poznaniu, Grupa „St-53” w Katowicach⁴⁵. W tej nowej sytuacji, w lutym 1958 roku, z inicjatywy prof. Stanisława Borysowskiego zawiązała się Grupa Toruńska. Jak wspominał jej późniejszy członek, prof. Mieczysław Wiśniewski, proces formowania rozpoczął się już rok wcześniej⁴⁶. Głównym zadaniem Grupy, skupiającej głównie profesorów oraz absolwentów Wydziału Sztuk Pięknych, prezentujących różnorodne tendencje w sztuce, była konsolidacja środowiska twórczego. Dzięki wspólnym wystawom organizowanym rokrocznie począwszy od 1958 roku, zwykle w okresie trwania Festiwalu Teatrów Polski Północnej, środowisko toruńskie zaczęło wzbudzać zainteresowanie. Do jego popularyzacji przyczyniły się również ekspozycje mające miejsce w Warszawie (1959), Krakowie (1959, 1960), Lublinie (1960), Koszalinie (1960), Wrocławiu (1961, 1974), Bydgoszczy (1962), Szczecinie (1962), Grudziądzu (1962), Olsztynie (1965) i Rzeszowie (1974) oraz za granicą w Danii (1959, 1960, 1964), Belgii (1961) i Francji (1963)⁴⁷. Niestety okres ten nie trwał zbyt długo. Począwszy od połowy lat sześćdziesiątych zaczęły pojawiać się krytyczne uwagi, wątpliwe w sens istnienia grupy, w której więź między członkami sprowadzała się jedynie do uczestnictwa w wystawach zbiorowych⁴⁸. Stan ten trwał do 1974 roku, kiedy to odbyła się ostatnia prezentacja Grupy. Jeszcze raz cztery lata później wszyscy jej członkowie przedstawili swój dorobek na XXV Wystawie Jubileuszowej⁴⁹.

W chwili powstania Grupy Toruńskiej bez wahania dołączył do niej, wtedy już blisko 76-letni, Niesiołowski, popierając jej istnienie swoim autorytetem. Począwszy od pierwszej wystawy, w której poza nim uczestniczyli: Eugenia Algusiewicz, Stanisław Borysowski, Hanna Brzuszkiewicz, Romuald Drzewiecki, Tadeusz Godziszewski, Teresa Jakubowska, Józef Kotlarczyk, Zygmunt Kotlarczyk, Barbara Narębska-Dębska, Danuta Sobczak-Michałowska, Barbara Steyer, Maria Wąsowska, brał udział we wszystkich pokazach

⁴⁵ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, s. 68–73.

⁴⁶ M. Wiśniewski, wstęp do katalogu, *Grupa Toruńska*, Państwowa Galeria Sztuki i Ośrodek Edukacji Plastycznej „Dyptyk” w Toruniu 1998, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie 1999, Muzeum w Grudziądzu 1999, oprac. M. Wiśniewski, E. Wiśniewska, wstęp E. Stopczyk, s. 10.

⁴⁷ *Plastyka Toruńska 1920–1965...*, s. 37.

⁴⁸ M. Bacciarelli, *Być albo nie być... Grupa?*, „Spojrzenia” z dn. 10 VII 1965, s. 3; M. Berezowska, B. A. Tatarewicz, J. St. Wojciechowski, J. Wojciechowicz, *Toruńskie środowisko plastyków*, „Sztuka” 1976, nr 2/3, s. 15.

⁴⁹ *25 Jubileuszowa Wystawa Grupy Toruńskiej*. Katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, oprac. A. Męczyńska, wstęp B. Mansfeld, Toruń 1978.

Grupy do 1965 roku, prezentując zarówno malarstwo, jak i grafikę⁵⁰. Rok po śmierci artysty, 12 czerwca 1965 roku, katalog IX wystawy Grupy Toruńskiej z 1966 roku został całkowicie poświęcony jego osobie, charakteryzowanej przez Tadeusza Zakrzewskiego następująco: „On bowiem był tym, który nigdy nie tracił humoru i spokoju, tak wobec wewnętrznych kontrowersji w »Grupie« jak i wobec wszelkich nowinek i przejawów mody, wprowadzających zamieszanie pośród mniej odpornych, mniej doświadczonych i młodszych kolegów. Więc jeśli dziś nie ma w »Grupie« nadgorliwości prowincjonalnych środowisk artystycznych, pragnących za wszelką cenę pokazać jak bardzo są nowoczesne, jeśli ceni się tu najwyżej własny osobisty świat i dąży do własnego stylu, to jest w tym niewątpliwie duża zasługa Tymona, której pamięć może być najpiękniejszym hołdem środowiska dla starego mistrza, pierwszego wielkiego malarza współczesnego Torunia”⁵¹.

Analiza twórczości

W pierwszych miesiącach po przybyciu do Torunia Niesiołowski ograniczał się głównie do rysunków i akwarel przedstawiających miasto. Prace te najczęściej powtarzają ten sam temat, o czym świadczą *Motyw z Torunia* i *Toruń II* (1945) ukazujące ujętą z identycznego miejsca panoramę miasta od strony Wisły, oraz *Widok na most toruński* i *Most toruński* (1945), charakteryzowane przez Jerzego Remera następująco: „W akwarelach zatytułowanych

il. 72

⁵⁰ Wystawa Grupy Toruńskiej ZPAP Toruń 1958, poz. 16–20 /malarstwo/ *Klown z mandoliną, Malarzka i modelka, Martwa natura z kwiatami, Modelka, Błękitna harmonia* i 51–56 /grafika/ *Półakt, Akt siedzący, Chłopiec, Młoda dziewczyna, Koza, Głowa starca*; Wystawa Grupy Toruńskiej, ZPAP Toruń, CBWA Towarzystwo Miłośników Torunia 1959, poz. 16–20 /malarstwo/ *Martwa natura z gipsem, Cyrkowy żongler, Chłopiec na drewnianym koniu, Martwa natura z księżycem, Modelka* i 58–59 /grafika/ *Głowa*; III Wystawa Grupy Toruńskiej ZPAP Toruń 1960, poz. 24–29 *Głowa kobieta I, Głowa kobieta II, Głowa dziewczyny* (3x), *Don Kichot* /grafika/; IV Wystawa Grupy Toruńskiej, ZPAP CBWA Toruń–Bydgoszcz 1961 *Akt młodej dziewczyny, Na plaży* /malarstwo/; V Wystawa Grupy Toruńskiej, BWA wstęp J. Frycz, Toruń–Bydgoszcz 1962, poz. 13–14 *Ewa, Don Kichot* /malarstwo/; VI Wystawa Grupy Toruńskiej, BWA Toruń 1963, poz. 9–10 *Ewa, Cyrkowiec II* /malarstwo/; VII Wystawa Grupy Toruńskiej, BWA Toruń 1964, poz. 9–10 *Po kąpieli, Akt leżący* /malarstwo/; VIII Wystawa Grupy Toruńskiej, BWA Toruń 1965, poz. 8–10 *Akt siedzący, Cyrkowiec, W oknie* /malarstwo/.

⁵¹ IX Wystawa Grupy Toruńskiej, ZPAP BWA Toruń, wstęp T. Zakrzewski, Toruń 1966, poz. nłb. 1–10 *Akt stojący, Akt, Akt siedzący, Akt na czarnym tle, Cyrkowiec, Portret dziewczyny, Zaproszenie do cyrku, Akt siedzący, Baszta, Akt leżący* /malarstwo/.

Toruń I i II oraz [...] *Most toruński*, w którym pozorna redukcja zarówno w barwach jak i liniach doprowadzona została do maksimum, pomimo tej oszczędności w środkach wydo był artysta pełną charakterystykę miasta, rozpoznawalnego w panoramiczności i w pojedynczych sylwetkach architektonicznych⁵². Podobne wrażenie wywołują również inne prace pejzażowe, stanowiące margines twórczości Niesiołowskiego, wykonywane w latach 1947–1955 prawdopodobnie na plenerach w Łagowie, Chełmnie, Sandomierzu i Bolkowie.

Nieco później, wraz z otrzymaniem pracowni, artysta zaczął powracać do malarstwa, o czym świadczył fragment jego listu z początku 1946 roku, pisany przez artystę do Romany Gintyllówny: „Rozpocząłem malowanie w pracowni na wydziale. Czuję się jak uczeń. Przypominam sobie, że muszę wybierać, że muszę scalać bo inaczej będę robił studia, które nie prowadzą do niczego [...]. Maluję do trzech godzin dziennie. I jeszcze nie mogę się rozmalować. Model swoje, a ja swoje”⁵³. Emanujący z listu stan melancholii i zwątpienia, wynikający z początkowych trudności w odnalezieniu się w nowym środowisku i nowej rzeczywistości potwierdzał asystent profesora, Zygmunt Tomkiewicz, opisujący tę sytuację Gintyllównie: „U nas na wydziale atmosfera panuje bardzo dobra Broniś [Bronisław Jamontt] do roli dziekana przyzwyczał się, robi to b. dobrze, obwarowany przepisami i papierkami. Tymona to wszystko mało interesuje, zamyka się na parę godzin w pracowni z modelką, twierdzi, że nie umie malować”⁵⁴.

Ten niełatwy moment w twórczości Niesiołowskiego potwierdzały powstałe w tym czasie prace. Na podstawie kilku obrazów z lat 1946–1948, można wnioskować, że artysta starał się powracać do tematów podejmowanych w okresie międzywojennym: aktów, martwych natur oraz motywów cyrkowych. Tendencję tę doskonale ilustrują dwa oleje: *Chłopiec w papierowym cząku* (1948) i *Chłopiec* [1948–1952] wyraźnie odwołujące się do *Chłopca w spiczastej czapce* z lat trzydziestych. Z niewielu prac powstałych w tym czasie zwraca uwagę *Kobieta w niebieskim szlafroku* [1947], gdzie sylwetka modelki budowana jest płaską plamą barwną, ograniczoną konturem. Analizując dalszą twórczość artysty można stwierdzić, że stanowi ona zwiastun tendencji dominującej w jego malarstwie od połowy lat pięćdziesiątych, której rozwój nieco zahamował trwający przez kilka lat realizm socjalistyczny. Nawiązując do jego stylistyki, artysta malował głównie kobiety zajęte pracą (*Portret szyjącej*

⁵² J. Remer, *Pierwsza wystawa...*, s. 6.

⁵³ List Tymona Niesiołowskiego do Romany Gintyllówny z 26 lutego 1946 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–IX, k. 655.

⁵⁴ List Zygmunta Tomkiewicza do Romany Gintyllówny z 27 lutego 1946 r., Zygmunt Tomkiewicz listy 1945–1976, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, rkps nr inw. 1536–XII, k. 918.

[1952]) czy też uczące się (*Przy pracy, Dziewczyna zadumana nad książką* 1952). Obok nich powstawały bardzo sztywne, o zgaszonej kolorystyce, realistyczne portrety młodych kobiet ujętych do kolan, umiejscowionych zwykle na tle neutralnego wnętrza (*Portret dziewczyny* 1952, *Studium młodej dziewczyny* 1953, *Portret młodej dziewczyny* [1953]). Poza tymi anonimowymi postaciami Niesiołowski uwieczniał wizerunki swoich znajomych, z których do dziś zachowały się portrety między innymi Felicji Kossowskiej i Marii Kowalewskiej, charakteryzowane przez Remera następująco: „Momenty realistyczne występują w owej kolekcji portretów z samego założenia artysty, który afirmuje dany typ nie przeoczając jednak, w sposób dyskretny, pewnych deformacji gwoli podkreślenia indywidualnych rysów fizycznych. Podobnie wyraz psychiczny przedstawionych ludzi, podpatrzony doświadczonego okiem psychologa, utrwała zasadnicze a znamienne cechy osobnika”⁵⁵.

il. 76

Za najbardziej „zaangażowaną” pracę można uznać *Manifestację 1 Majową w 1899 r.* (1951), nawiązującą do wspomnień artysty, który za wzięcie w niej udziału został usunięty z lwowskiego gimnazjum. Jak bardzo ta jedynie słuszna w tym czasie stylizyka męczyła Niesiołowskiego, można przekonać się porównując z charakteryzowanymi wcześniej obrazami powstałe w tym samym czasie portrety jego córki (*Głowa dziewczyny* 1951, *Głowa Dorotki* 1952), utrzymane w kontrastowej gamie barwnej czerwieni i zieleni, nakładanych widocznymi pociągnięciami pędzla, od których odróżnia się niemal płasko potraktowana twarz, o rysach zaznaczonych czarnym grubym konturem.

il. 77

Wprowadzanie konturu, który w malarstwie Niesiołowskiego zaczął odgrywać coraz większe znaczenie, mogło się również wiązać z jego zainteresowaniem grafiką. Już w 1949 roku Toruńskie Państwowe Zakłady Graficzne wydały *Tekę 10 autolitografii* jego autorstwa, na którą składały się akty, portrety i martwe natury. Mimo tak różnorodnej tematyki wszystkie prace odznaczały się linią o niemal równej grubości, swobodnie budującą kształty. Grupa ta została zawarta w teczce zaprojektowanej przez artystę w dwóch wersjach. Główny motyw pierwszej z nich stanowił wazon z kwiatami. Z kolei druga zdobiona była antycznym profilem, niemal identycznym z kształtem twarzy jednej z muz stojącej na rydwanie, znanej z niezrealizowanego projektu polichromii fryzu do foyer Teatru w Bydgoszczy, której tematem miały być głównie sceny z utworów starożytnych pisarzy.

Przez następne dziesięć lat Niesiołowski wykonywał liczne grafiki w różnych technikach. Większą część z nich stanowiły portrety młodych dziewcząt, zarysowane jednolitą kreską bez zastosowania światłocienia, co dopro-

⁵⁵ J. Remer, *Plastycy toruńscy...*



78. *Głowa kobieta II*, 1956

il. 78

wadziło do wykształcenia się pewnego typu fizjonomicznego bohaterki prac Niesiołowskiego, odznaczającego się okoloną falistymi włosami owalną twarzą z migdałowymi oczami i delikatnymi ustami oraz nosem zaznaczonym zwykle charakterystycznym łukiem (*Głowa kobieta* 1956, *Głowa kobieta II* 1956, *Głowa kobiety* 1960) bądź też krótką falistą kreską w przypadku ujęcia *en face* (*Portret dziewczyny* 1955, *Głowa dziewczęcia* 1956, *Młoda dziewczyna* 1955). Mimo tych oszczędnych środków artysta potrafił umiejętnie połączyć elementy dekoracyjne z rysem osobowości portretowanych, co potwierdzały liczne recenzje: „Niesiołowski po dawnemu urzeka syntezą delikatnej kreski, wdzięcznym konturem wydobywającej wyraz i charakterystykę modeli. Artysta wciąż zachowuje swoją niezwykłą żywotność, świeżość i czystość malarskiego spojrzenia”⁵⁶.

W podobny sposób kształtowane były akty, gdzie przy pomocy kilku kresek artysta ukazał kobiety leżące na poduszkach (*Akt* 1957, *Akt* 1957, *Akt leżący na poduszkach* 1957–1962), odwrócone do widza plecami (*Akt siedzący* 1955, *Akt siedzący* 1956) lub ujęte do pasa (*Półakt – studium* 1956, *Półakt* 1956, *Półakt* 1960). (Często postaci te nie miały zaznaczonych rysów twarzy, co nadawało im piętno anonimowości i zmuszało do skupienia się na samych kształtach.

⁵⁶ B. Kowalska, *Plastycy toruńscy w warszawskiej galerii*, „Pomorze” 1958, nr 16, s. 3.

Podobnie jak w dotychczasowej twórczości, akt stanowiący jeden z tematów grafik zdominował również malarstwo Niesiołowskiego okresu toruńskiego. W oleju *Nad wodą* [1953] artysta jeszcze raz powrócił do tematu kąpiących się. Jednak jego ujęcie różni się od poprzednich tym, że odwrócone do widza tyłem dwie postaci siedzące na brzegu nie są zdominowane przez pejzaż, ale wypełniają niemal cały kadr kompozycji. Widoczne na dalszym planie tafla jeziora i korony drzew stanowią jedynie rodzaj tła dla ich jasnych ciał kształtowanych gamą rozbielonych różów, gdzieniegdzie podkreślonych cieniem budowanym zszarzałymi błękitami i zieleniami. W zbliżony sposób oddane są akty modelek, ukazanych na czterech obrazach z lat 1953–1955 (*Akt dziewczyny* [*Akt leżący*], *Półakt na białej poduszce*, *Akt z liliową poduszką*, *Akt z parawanem*). Wszystkie te prace łączy prawie identyczny sposób upozowania kobiet, leżących na draperiach z zarzuconymi za głowę rękoma, z których jedna jest zgięta w łokciu. Ich niemal gładkie powierzchnie piersi, brzucha i ud tchną subtelną zmysłowością, podkreśloną zlagodzonym rytmem ich ciał, gdzieniegdzie wypukłym delikatnym konturem. Tak ukazane kobiety, epatujące obojętnością, pozostające jakby w uśpieniu, jednocześnie tchnące subtelną erotyką, bezpośrednio nawiązują do *Wielkiego aktu* (1917) Amadeo Modiglianiego, którego twórczość wielokrotnie stanowiła źródło inspiracji dla Niesiołowskiego.

il. 79

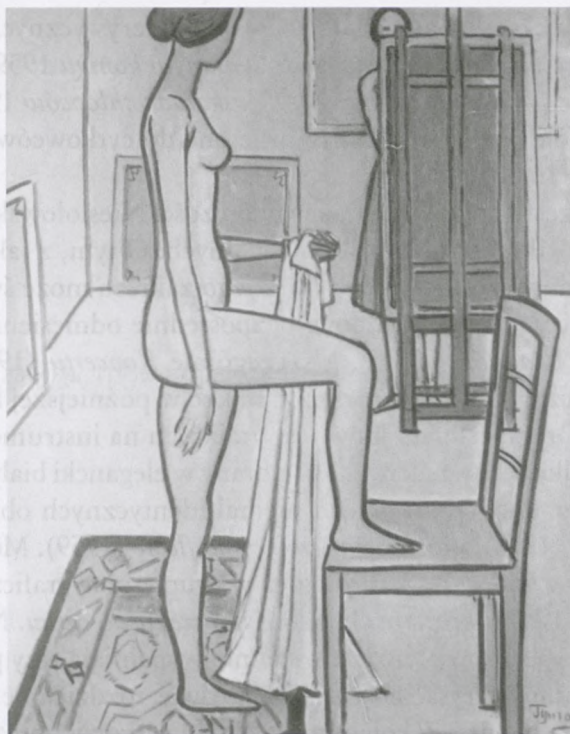
il. 80

Często zamiast draperii nagie postaci były sytuowane na tle wnętrza, tworząc wysmakowane kolorystycznie dekoracyjne kompozycje. Odbiciem tej tendencji jest kilka prac z lat 1956–1959, jednocześnie odzwierciedlających charakterystyczny dla tego okresu styl malarstwa Niesiołowskiego, odznaczający się żywą i intensywną, często kontrastową kolorystyką, wypełniającą płasko potraktowane postaci i przedmioty, których kształty obwodzi czarna graficzna kreska. Zastosowanie tych środków powoduje odejście od realizmu w kierunku stylizacji podkreślającej zmysłowość aktów. Wielokrotna rezygnacja z perspektywy sprowadza modelkę wraz z otaczającymi ją przedmiotami do jednego wymiaru. Mimo tej pozornej płaszczyznowości kontrast form i kolorów kreuje wrażenie głębi. Przykładowo, oś kompozycyjną, a zarazem centralny punkt pracy *Akt z fortepianem* (1956) tworzy brązowe ciało niemal symetrycznie ujętej modelki ze splecionymi za głowę rękoma. Kolor jej ciała silnie odcina się od białej poduszki oraz draperii, a ta z kolei od czarnego instrumentu, wyodrębniającego się od pomarańczowej podłogi, ugrowej ściany oraz żółtej i zielonej zasłony. Tak kontrastowe zestawienie uproszczonych form o zróżnicowanych barwach tworzy złudzenie trójwymiarowości w niewielkim intymnym pomieszczeniu.

il. 81

W niektórych wypadkach w celu osiągnięcia dynamiki układu Niesiołowski łączył razem często sprzeczne ze sobą ujęcia postaci i przedmiotów. Praca

- il. 82 *Akt z kwiatami* (1956) ukazuje młodą dziewczynę, przedstawioną niemal z profilu. Jej ustawienie klóci się z widocznym z góry blatem stolika, zajmującego drugą część obrazu. Tak świadomie skonstruowana płaszczyzna obrazu zadecydowała o dekoracyjnym efekcie układu, który dodatkowo podkreślają wzorzyste obicia poduszek i desenie ścian. Tendencję tę doskonale
- il. 83 oddaje również *Akt leżący* (1957), którego głównym motywem jest ujęty nieco z góry akt leżącej na brzuchu kobiety, przecinający niemal po skosie płaszczyznę obrazu, wypełnioną kwiecistą draperią oraz barwną tapetą. W porównaniu z nimi *Dziewczyna z muszlą* (1958) zwraca uwagę swą oszczędnością, przedstawiając jedynie tytułową postać, umieszczoną na tle składającym się z dwóch pasów: szarego oraz jasnożółtego, rozdzielonych w poziomie czarną linią. Kreska sugerująca w tym wypadku horyzont obwodzi również różowe ciało modelki, spoglądającej oczyma sprowadzonymi do czarnych migdałowych szparek. Ten sposób odwzorowania rysów twarzy, zapożyczony z malarstwa Modiglianiego, był stosowany także przez Niesiołowskiego w większości prac z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Wydaje się, że twórczość Modiglianiego miała również wpływ na stylizację modelek o nadmiernie pociągłych, niemal wrzecionowatych twarzach, osadzonych na wydłużonych
- il. 85 szyjach, będących tematem trzech prac: *Półakt dziewczyny* (1957), *Półakt młodej dziewczyny* [1957] i *Półakt na białym tle* (1959). Obok tych deformacji zwraca uwagę rezygnacja z płaskiej plamy barwnej, zastąpionej fakturą powierzchnią, budowaną widocznymi pociągnięciami pędzla, nadającymi wrażenie rozdręgnięcia, które dyscyplinuje ciemny kontur, zamykający kształty sylwetek.
- Tendencja ta istniała w twórczości Niesiołowskiego, głównie pod koniec lat pięćdziesiątych, równocześnie z płaszczyzną, co potwierdzają liczne prace z tego okresu, takie jak: *Akt leżący* (1958), *Półakt dziewczyny* (1957),
- il. 86 *Dziewczę z kwiatem* (1958) czy też *Do kąpieli* (1959). Ta ostatnia odwołuje się także do jednego z ulubionych tematów artysty w okresie międzywojennym, obrazującego kobiety w łazience, zajęte toaletą. Nawiązując do niego artysta ponownie ukazał modelkę wchodzącą do diagonalnie ujętej wanny.
- Motyw aktu przewijał się również w obrazach przedstawiających pracownię malarską. Temat ten, podejmowany przez Niesiołowskiego głównie w latach pięćdziesiątych, występował w kilku wersjach. Najczęściej artysta skupiał się na wnętrzu atelier, w którym w różnych pozach umiejscowiona była naga modelka, malowana przez artystkę lub artystę. Spośród tej grupy ze względu na nadmierny wertykalizm całego układu szczególną uwagę zwraca
- il. 87 *Modelka w pracowni* (1959). Jego centrum tworzy tytułowa postać, opierająca nogę na krześle, której nadmiernie wydłużone ciało, obrysowane grubym konturem, dodatkowo podkreślają pionowe sztalugi oraz draperii.



87. Modelka w pracowni, 1959

Jednym z wcześniej niepodjęmowanych przez artystę tematów było przedstawienie nagiej lub półnagiej zasypiającej kobiety, zwykle ukazanej z lekko pochyloną głową, spoczywającą na ugiętej w łokciu ręce, opartej o mebel (*Śpiąca* [1959], *Dziewczyna w brązowej bluzce* 1963, *Dziewczyna w zielonym szlafroku* 1963, *Akt siedzący* 1963).

Sporo miejsca w malarstwie Niesiołowskiego okresu toruńskiego zajmuje portret. Poza wcześniej wspomnianymi realistycznymi wizerunkami z początku lat pięćdziesiątych, w latach późniejszych przedstawiane postaci artysta poddawał specyficznej stylizacji. Analogicznie jak w przypadku grafik, modelki mają zwykle uproszczone rysy twarzy, o wrzecionowatym kształcie, sprowadzone do migdałowych oczu i małych ust (*Dziewczyna w popielatej sukience* 1959, *Dziewczyna w czarnej sukience* 1959, *Dziewczyna w szarozielonej sukience* 1959, *Dziewczyna w szarozielonej sukience na czerwonym tle* 1959, *Młoda dziewczyna w zielonej sukience* 1959). Maniery tej pozbawiony jest portret *Grażyny* (1959), istniejący również w wersji graficznej. Ukazujący dziewczynę z profilu, oparty jest na kontraście barwnym ciepłych ugrów i brązów, budujących modelkę z zimnym granatem i szarościami tła. Obok młodych

dziewcząt artysta często malował dzieci w charakterystycznych papierowych czapkach, zajęte zabawą (*Chłopiec na drewnianym koniku* 1959, *Koncert dzieci* 1959) bądź też patrzące przed siebie (*Maskarada chłopców* 1958, *Chłopczyk* 1962). Przez swoje przebrania zbliżają się one do cyrkowców, widniejących na wielu obrazach.

Motyw ten, często pojawiający się w twórczości Niesiołowskiego z lat trzydziestych, powrócił także w latach powojennych. O tym, z jakim sentymentem odnosił się do wcześniejszych prac z tego zakresu może świadczyć *Koncert w cyrku* [1955]. Olej ten stanowi bezpośrednie odniesienie do *Koncertu w cyrku* (1927), *Klaunów* [1930], a szczególnie *Koncertu* (1933). Podobnie jak w tych wyszczególnionych obrazach, także w późniejszej kompozycji jej głównym elementem jest para kłownów grających na instrumentach, umiejscowiona na środku sceny. Jeden z nich, ubrany w elegancki biały strój – pierrot – stał się również bohaterem dwóch niemal identycznych obrazów *Koncert pierrota na flecie* (1958) oraz *Pierrot grający na flecie* (1959). Motyw muzykujących cyrkowców widoczny jest również w grupie prac graficznych i malarzkich z lat 1955–1957, określanych jako *Zaproszenie do cyrku*. Niezależnie od techniki ich pole obrazowe zawsze szczelnie wypełniają trzy postaci męskie o nieco karykaturalnych rysach bądź też tylko dwie, rozdzielone zwykle dziewczynką grającą na bębnie. Z kolei sam spektakl cyrkowy obrazuje *Akrobatka na linie* [1952–1955], popisująca się swoimi umiejętnościami, malowana drobnymi pociągnięciami pędzla, oraz jej jakby uproszczona wersja, *Tancerka na linie* (1956), kształtowana zaledwie kilkoma kreskami. Moment przed występem ukazują trzy prace, które łączy centralna postać kobiety siedzącej na przystrojonym koniu w otoczeniu różnych osób (*Zaproszenie do cyrku* 1955, *Cyrk* 1955, *Cyrkowcy* 1961). Jednak najczęściej wizerunki arlekinów i pierrotów grających na instrumentach ukazywane były pojedynczo w ujęciu do pasa.

Przy analizie prac o tematyce cyrkowej zwraca uwagę smutek, emanujący z pokrytych makijażem twarzy. Ich zagubienie w świecie i jednoczesna nad nim refleksja przypominają nastrojem prace artysty z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Wrażenie osamotnienia ujawnia się szczególnie w *Głowie cyrkowca* (1952), *Arlekinie* (1958), *Pierrocie grającym na harmonii* (1960) lub oleju *Przyjaciele* [1959], gdzie jedynym towarzyszem arlekina zdaje się być jego pies.

Wśród nowych tematów w malarstwie Niesiołowskiego miejsce szczególne zajmuje, inspirowane lekturą Cervantesa, przedstawienie Don Kichota. Kilkakrotnie nawiązując do tego motywu, podobnie jak Honoré Daumier i Zygmunt Waliszewski, artysta ukazywał błędnego rycerza jadącego samotnie lub w towarzystwie Sancho Pansy (*Don Kichot* 1957, *Don Kichot* 1953,

Don Kichot i Sancho Panza 1953) ...
 ... Kichot (1953), *Don Kichot* 195...
 ... w jednej z prac do symbolicznego
 ... *tu smyczy* (1956). Taki sam wra
 ... metru a zarazem zasadniczy
 ... *dalego na Kosynawie z rozp*

Pośród różnorodnej tematyki
 ... je miejsce znalazły również rze
 ...

90. *Zaproszenie do cyrku*, [1955–1956]

... rwinie – przedstawiają fragmenty
 ... rozstawionymi tancerkami (wskazy
 ... *Wpoczą* 1956). Kolejne obrazu
 ... nymi przedmiotami (*Martus* 1955,
 ... *Martus natura* 1956). *Cl*
 ... *tua natura* 1954, *Martus natura*
 ... Połączenie to wystąpiło raz w m
 ... *cy Martus natura z rozbi*



2. 95
 11. 41



... zawiązania do tego pomysł
 ... wracając się w kierunku tworc
 ... a, można zauważyć, że w jaco
 ... *ry rzy i bogactwo* (1919),
 ... u na stoliku obok wazonu. Nie
 ...ujemy w pracy Niziolowicz
 ... strony, poza tym źródłem inspi
 ... 2. 95
 ... wiązał próbami rzeźbiarskimi
 ... many torz oraz kilka gipsowych
 ... twórcą rzeźbą spowodował

92. *Tancerka na linie*, 1956

... kana zażyciem i waz, odwoł
 ... lona. Prawidłowość tej pomier
 ...owane *dy siedzący* (1955), wka
 ... klacyszycznie ugięty w kolanie
 ... Ta wyszczególniona para od
 ... stunc rzy twarzą kobiety. Anz

... 1949, 1947-1948, 1949-1950
 ... 1953-1954, 1955-1956



93. Przyjaciele, [1959]



95. Don Kichot przed oberżą
(Don Kichot na straży),
1956

Don Kichot i Sanczo Pansa 1953). Szczególnie w akwarelach i grafikach koncentrował się na samej twarzy bohatera (*Głowa Don Kichota* [1953], *Don Kichot* [1953], *Don Kichot* 1955, *Głowa Don Kichota* 1955), sprowadzonego w jednej z prac do symbolicznego znaku (*Don Kichot przed oberżą* [*Don Kichot na straży*] 1956). Taki sam wymiar ma olej *Don Kichot* (1961), którego oś symetrii a zarazem zasadniczy motyw stanowi wychudzone ciało rycerza, jadącego na Rosynancie z rozpostartymi rękoma zaciśniętymi na lancy i tarczy.

il. 95

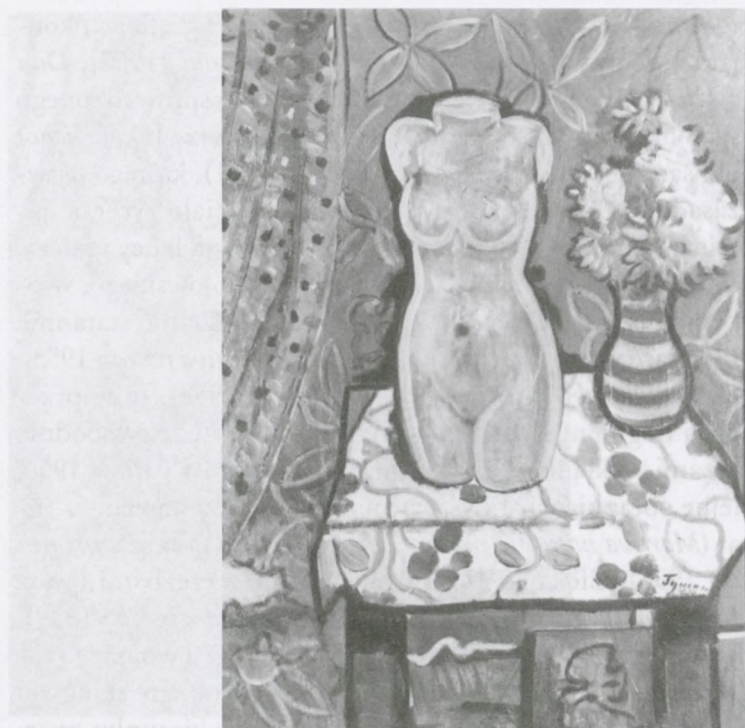
il. 94

Pośród różnorodnej tematyki podejmowanej przez Niesiołowskiego, swoje miejsce znalazły również martwe natury. Część z nich ukazuje starannie dobrane naczynia, tworzące wysmakowane kompozycje (*Martwa natura* 1953–1954, *Martwa natura z ramą obrazu* 1956, *Talerze cynowe* 1958). Inne przeciwnie – przedstawiają fragment stołu, widoczny nieco z góry, ze swobodnie rozstawionymi talerzami, szklankami, sztuccami itp. (*Martwa natura* 1956, *Wnętrze* 1956). Kolejne obrazują wazon z kwiatami, często zestawiane z innymi przedmiotami (*Martwa natura z ramami* 1954, *Martwa natura z różami* 1955, *Martwa natura* 1956). Ciekawe jest ich powiązanie z rzeźbami (*Martwa natura* 1954, *Martwa natura z rzeźbą* 1957, *Martwa natura z rzeźbą* 1959). Połączenie to wystąpiło już w malarstwie Niesiołowskiego przed wojną w pracy *Martwa natura z rzeźbą* (1939). Możliwe, że późniejsze obrazy stanowią rodzaj nawiązania do tego pomysłu. Jednak zwracając się w kierunku twórczości przywoływanego wielokrotnie Matisse'a, można zauważyć, że w jego dorobku znajduje się między innymi *Gipsowy tors i bukiet kwiatów* (1919), ukazujący fragment rzeźby stojący we wnętrzu na stoliku obok wazonu. Niemal dokładne powtórzenie tego układu odnajdujemy w pracy Niesiołowskiego *Tors w drzewie i kwiaty* (1959). Z drugiej strony, poza tym źródłem inspiracji, wprowadzenie elementu torsu mogło się wiązać próbami rzeźbiarskimi artysty, tworzącego w latach 1947–1955 drewniany tors oraz kilka gipsowych aktów⁵⁷. Prawdopodobnie ta powracająca fascynacja rzeźbą spowodowała zobrazowanie ich w malarstwie.

il. 96

Analizując twórczość Niesiołowskiego można zauważyć, że często wykonywał pary obrazów powielające ten sam motyw. Prawidłowość tę potwierdzają dwie prace z tego samego roku, zatytułowane *Akt siedzący* (1955), ukazujące siedzącą na kanapie modelkę z charakterystycznie ugiętą w kolanie nogą, której stopa opiera się o krawędź mebla. Tę wyszczególnioną parę odróżniają od siebie jedynie nieznacznie zmienione rysy twarzy kobiety. Ana-

⁵⁷ Prace rzeźbiarskie wykonane przez Niesiołowskiego po II wojnie światowej: *Tors*, 1947, gips patynowany; *Akt stojący*, 1947, gips patynowany; *Akt leżący*, 1947–1948, gips patynowany; *Chopin*, 1947–1953, gips; *Tors*, 1954–1955, drewno; *Akt*, 1953–1955, gips patynowany.



96. Tors w drzewie i kwiaty, [1959]

il. 97–98
il. 99

logiczną sytuację można odnaleźć w kolejnych dwóch pracach *Wnętrze z kwiatami* (1954), ukazujących fragment wnętrza pokoju, którego pierwszy plan zajmuje stół zastawiony różnymi przedmiotami. Za nim z lewej strony widać uchylone drzwi od łazienki, przez które zagląda naga postać, nieznacznie różniąca się w przypadku obu obrazów. Poza tymi powtórzeniami artysta jakby na nowo malował prace stworzone już przed wojną. Doskonałym tego przykładem, poza wspomnianym wcześniej *Koncertem w cyrku*, jest *Kompozycja z modelką* (1959), odpowiadająca *Kompozycji (Nad morzem)*, 1932) oraz para *Wiosna* (1957) i *Kobieta z koszem róż* [1932], bardzo dobrze ukazujące ewolucję stylu artysty. Co ciekawe, z 1960 roku pochodzi olej *Orfeusz*, wyraźnie nawiązujący pod względem ujęcia postaci do pracy Wyspiańskiego *Apollo na Olimpie*, co świadczy o trwającej przez cały czas fascynacji twórczością autora *Wesela*.

Artysta następująco opisywał swój proces twórczy, oddający specyfikę jego prac: „Świat widzialny czy wyobrazalny jest tylko pretekstem dla mnie do stworzenia obrazu. Elementy biorę ze świata mnie otaczającego, wiążę je

97. *Wiosna*, 1957



98. *Motyw dekoracyjny*
(*Kobieta z kózsem róż*), [1932]

w całość nie na zasadzie ich przedmiotowych właściwości, ale raczej jako czystą konstrukcję. Przedmioty i kształty ludzkie mogą być dowolnie deformowane, jeśli wymaga tego ekspresja kompozycji.

Nie zawsze zdaję sobie sprawę, jak ma wyglądać moja praca w ostatecznym stadium. Raz mam wyraźną wizję, nawet do najdrobniejszego szczegółu. Czasem udaje mi się to osiągnąć, a w innym wypadku zmieniam i przeinaczam.

Obraz dla mnie musi być zamkniętą całością samą w sobie, czy linearnie traktowany, czy światłocieniowo. Kompozycja musi być zwarta, a założenie dekoracyjne⁵⁸.

* * *

Wraz z zakończeniem wojny i przeniesieniem się do Torunia rozpoczął się ostatni okres twórczości Niesiołowskiego, który stanowił kwintesencję jego dotychczasowych doświadczeń artystycznych. W pierwszych miesiącach pobytu artysty w nowym miejscu powstawały głównie rysunki i akwarele, ukazujące widoki Torunia. Nieco później Niesiołowski zaczął powracać do tematów podejmowanych w okresie międzywojennym: aktów, motywów cyrkowych, portretów i martwych natur, w których coraz widoczniej zaczęła ujawniać się tendencja budowania postaci i przedmiotów płaską plamą barwną, ograniczoną konturem. Proces ten został przyhamowany przez realizm socjalistyczny, w czasie którego Niesiołowski tworzył głównie realistyczne przedstawienia kobiet, zajętych pracą lub nauką. Pod koniec lat czterdziestych artysta zainteresował się grafiką, wykonując przy użyciu różnych technik portrety młodych dziewcząt oraz akty, kształtowane płynną linią o niemal równej grubości, swobodnie budującą formy. Od połowy lat pięćdziesiątych artysta skupił się głównie na akcie, często inspirować się sztuką Modiglianiego oraz Matisse'a. Obok tych subtelnie budowanych delikatnym światłocieniem nagich ciał, emanujących zmysłowością, Niesiołowski tworzył kompozycje odznaczające się wysmakowaną kolorystyką, wypełniającą płasko potraktowane postaci oraz przedmioty, ograniczone czarnym graficznym konturem. Zastosowanie tych środków przy jednoczesnej rezygnacji z perspektywy, sprowadzającej cały układ do jednego wymiaru, a także łączenie różnych, często sprzecznych ze sobą ujęć, doprowadziło do stworzenia kompozycji podporządkowanych zasadzie dekoracyjności, dodatkowo podkreślonych

⁵⁸ *Współcześni malarze polscy*, pod red. S. Samborskiego, H. Stażewskiego, M. Włodarskiego, L. Grabowskiego, Warszawa 1957, s. 12, wypowiedź artysty z 14 II 1957 r.

przez wzorzyste desenie przedmiotów, otaczających nagie ciała kobiet. W tym samym czasie obok tendencji płaszczyznowej Niesiołowski zaczął wprowadzać do swej twórczości fakturę powierchnię, budowaną widocznymi pociągnięciami pędzla. Kierunek ten poza aktem szczególnie widoczny był w portretach, w których artysta zwykle poddawał modelki stylizacji, przejawiającej się uproszczeniem rysów nadmiernie wydłużonej twarzy, sprowadzonych do migdałowych oczu i drobnych ust. Jednocześnie Niesiołowski podejmował tematy ze świata cyrku, często czyniąc głównymi bohaterami swoich prac klaunów i pierrotów, pogrążonych w melancholijnej zadumie, znanej z obrazów powstałych w okresie międzywojennym. Wśród tematów występujących już we wcześniejszych etapach, w malarstwie artysty pojawiły się nowe motywy, do których należały przedstawienia Don Kichota i Sancho Pansy oraz wnętrza pracowni. Obok nich swoje miejsce znalazły martwe natury oraz pejzaże. Poza malarstwem i grafiką Niesiołowski zainteresował się rzeźbą, wykonując kilka aktów, wyrażających fascynację tematem ciała kobiecego, któremu pozostawał wierny niemal od początku swojej blisko 60-letniej twórczości.

Zakończenie

Twórczość Tymona Niesiołowskiego była silnie związana z przemianami w sztuce końca XIX i XX wieku. Jednak mimo tej ewolucji zawsze była podporządkowana zasadzie dekoracyjności oraz tkwiła głęboko w tradycji malarstwa zachodnioeuropejskiego.

Lata studiów artysty w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1900–1904) przypadły na koniec epoki Młodej Polski. Jego profesorami byli Józef Mehoffer, Teodor Axentowicz oraz Stanisław Wyspiański, którego twórczość miała decydujący wpływ na kształtowanie się stylu Niesiołowskiego. Pierwsze prace, z których część była reprodukowana w „Liberum Veto” i „Chimerze”, zwracały uwagę secesyjną formą, a także tematyką zawierającą symboliczne i alegoryczne treści, często inspirowane utworami literackimi. Obok tych tendencji ważną rolę w kształtowaniu się jego osobowości twórczej odgrywało malarstwo Gauguina, pod wpływem którego zaczął stosować płaską plamę barwną, ograniczoną konturem. W latach 1906–1908 artysta związał się z Grupą Pięciu. Generalnie prace jej członków wyrażały fascynację symbolizmem oraz stanowiły zapowiedź ekspresjonizmu. Pobyt w Paryżu w 1912 roku sprawił, że artysta zainteresował się malarstwem Puvis de Chavannes’a oraz Renoira, dzięki czemu zwrócił uwagę na temat aktu. W grupie formistów należał do twórców umiarkowanych, tworząc rytmiczne kompozycje, przedstawiające stylizowane postaci często o uproszczonych kształtach, z jednej strony odznaczające się nadmiernym wydłużeniem sylwetki, a z drugiej kręłą formą budowaną krótkimi łukami. Po przyłączeniu się w 1922 roku do Rytmu początkowo kontynuował rozwiązania formalne i tematyczne charakterystyczne dla wcześniejszego okresu, tworząc często prace ukazujące kąpiące się, inspirowane malarstwem Cézanne’a. Stopniowo coraz większą rolę w jego twórczości zaczął odgrywać nowy klasycyzm oraz malarstwo Picassa, ujawniające się w tworzeniu monumentalnych postaci przypominających

ogromne rzeźby. Jednocześnie artysta, rezygnując z wielofiguralnych kompozycji, skupiał się na pojedynczych postaciach, zajętych czynnościami toaletowymi. Obok nich zaczął wprowadzać samotne wizerunki kobiet, muzyków oraz cyrkowców, wyrażających nastroj smutku i przygnębienia, znanych z obrazów innych rytmistów, głównie Zaka i Borowskiego. Od połowy lat dwudziestych, a szczególnie w latach trzydziestych w malarstwie Niesiołowskiego zaczęły coraz silniej zaznaczać się pierwiastki kolorystyczne; niektóre z jego płócien budowane były drobnymi pociągnięciami pędzla, przypominającymi również pod względem tematyki obrazy Bonnarda, równocześnie wyrażające wpływ popularnego w malarstwie polskim koloryzmu. Także w tym czasie artysta ustalił tematy swoich prac, pośród których główne miejsce zajmował akt, dominujący nad portretami, motywami cyrkowymi, martwymi naturami oraz krajobrazami. Po II wojnie światowej artysta, inspirowany się sztuką Matisse'a oraz Modiglianiego tworzył liczne kompozycje z aktami, budowane płaską plamą barwną ograniczoną czarnym konturem, zwracające uwagę dekoracyjnością układu. Obok tej stylizacji zaczęła zaznaczać się tendencja charakteryzująca się rozbięciem plamy barwnej.

Wypowiadając się głównie w malarstwie olejnym Niesiołowski, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych, zajmował się także grafiką oraz wykonał kilka rzeźb.

Poza twórczością plastyczną artysta pozostawił po sobie parę utworów literackich oraz nieliczne artykuły poświęcone sztuce, a także częściowo opublikowany dziennik, stanowiący niezmiernie ważne źródło przy opracowaniu jego życia i twórczości.

Summary

Tymon Niesiołowski (1882–1965). His life and oeuvre

The artistic activity of Tymon Niesiołowski was strongly related to the transformations of art at the end of 19th century and in 20th century. It was determined not by avant-garde quests laying out new trends in art but by his deriving from formerly defined canons. Niesiołowski fascinated by individual artists or trends did not imitate them uncritically but adopted only some of their elements thus developing his own style.

Tymon Niesiołowski (Lviv, 2 October, 1882 – Toruń, 12 June, 1965) after graduating from School of Industry in Lviv (Decorative Painting Department) began the study at the Cracow Academy of Fine Arts under the guidance of Józef Mehoffer and Teodor Axentowicz. Yet it was Stanisław Wyspiański, whom he regarded as his master and who taught him on the course of decorative painting. Except for instructions forcing the young artists to do individualistic search Wyspiański helped Niesiołowski to make his debut by selecting his works for an exhibition of the Cracow's Art Society of Polish Artists "Sztuka" ("Art") in 1903. In 1905 the artist moved to Zakopane where he initially worked in the Public Library and privately tutored in drawing. In 1906–1908 Niesiołowski joined the Group of Five. Since the establishment of the Podhale Art Society in 1909 and the *Kilim* Studio in 1910 he participated in the exhibitions organised by them. He was also a co-founder of the group called "Formists" active between 1917 and 1922. After the break-up of the group, in 1922 he became a member of the "Rytm" ("Rhythm"). In 1926 Niesiołowski moved to Vilnius where he initially became a director of the Training Courses for Artisans. Two years later he assumed the position of director of the newly established School of Artistic Crafts. In 1928 he began to teach in the Fine Arts Department of Stefan Bathory University, at first as a lecturer, then in 1937 as an assistant professor of monumental painting. While in Vilnius, he participated in the exhibitions held by the Vilnius Society of

Visual Artists (1927–1933), the “Avant-Garde” (1930) and “New generation” (1932) groups. At the same time, in the 1920s and 1930s, he presented his works on individual and group exhibitions organised by the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners and the Art Propaganda Institute. In 1945, due to the repatriation of the employees of Stefan Bathory University, Niesiołowski settled in Toruń, where on the newly established Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University till his retirement in 1960 he headed as a full professor the Easel Painting Faculty, renamed in 1953 the “Institute of Easel Painting”.

The years of his studies at the Cracow Academy of Fine Arts (1900–1904) fell on the end of the “Young Poland” period. The first works by the artist, part of which was reproduced in the “Liberum Veto” and “Chimera”, attracted notice for their Art Nouveau form and symbolic and allegorical motifs, often inspired by literary works. Beside these tendencies an important role in development of his artistic personality was played by paintings of Gauguin whose influence made him use smooth patch of colour surrounded by contour lines. His stay in Paris in 1912 made him interested in painting of Puvis de Chavannes and Renoir, which drew his attention to the nude. Among the Formists Niesiołowski represented a moderate trend and created rhythmical compositions presenting stylised figures, often of simplified forms, on the one hand with over-slender bodies, and on the other with stocky forms constructed with short curves. After joining the Rhythm he initially continued the formal and thematic solutions characteristic of the previous period and often depicted the bathing women, inspired by the paintings of Cézanne. Gradually an increasing role in his work was played by new Classicism and painting of Picasso which manifested itself in monumental figures resembling huge sculptures. At the same time the artist resigned from multifigural compositions and focused his attention on individual figures busy with their toilet activities. Apart from them he began to introduce solitary pictures of women, musicians and circus performers, reflecting an ambiance of sadness and depression, known from the pictures of other Rhythmists, mainly of Zak and Borowski. From the mid-1920s, and especially in the 1930s, in the painting of Niesiołowski increasingly evident were becoming elements of colours and some of his canvas were painted with tiny touches of brush, resembling – also as regards a subject matter – the paintings of Bonnard and expressing at the same time an influence of Colourism, popular at that time in Polish painting. At that time Niesiołowski established the subjects of his works, among which a prominent place was occupied by the nude, dominating over portrait, circus motifs, still lives and landscapes. After the World War 2 the artist

inspired by the art of Matisse and Modigliani created numerous compositions with the nudes, painted with smooth patch of colour surrounded by a dark contour line, drawing attention with their exceptional decorative structure. Beside this stylisation there surfaced a tendency to split the splashes of colour. Although he expressed himself mainly in oil painting, Niesiołowski – especially in the 1950s – was also interested in graphics and made a few sculptures. Apart from his fine arts works he left several literary works and a few articles on art as well as his diary, partly published – the most important source on his life and work.

Translated by Grażyna Waluga

Bibliografia

Rękopisy

- Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 70–82/II.
- Archiwum Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 82/III, k. 59–60.
- Chmielakówna S., Pamiętnik, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chalubińskiego w Zakopanem, rkps 318.
- Kartka z życzeniami do Władysława Jarockiego z 19 XII 1948, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 1316, k. 304.
- Kartki z życzeniami do Romany Gintyllówny, 10 sztuk z lat 1942–1961, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Dział Rękopisów, nr 3192.
- List Jana Rembowskiego do rodziców, 23 II [?] 1903, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, Archiwum Jana Rembowskiego, nr 1620, k. 2–3.
- List Karola Stryjeńskiego, Archiwum „Plastyki”, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 80 I–II–III, k. 77.
- Listy Tymona Niesiołowskiego do Romany Gintyllówny z lat 1945–1952 i 1955–1963, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, Archiwum Romany Gintyllówny, nr inw. 1536-IX.
- Listy Tymona Niesiołowskiego do Władysława Orkana z lat 1909–1922, Biblioteka Jagiellońska, Odział Rękopisów, BJ 8623 II, k. 12–43.
- Niesiołowski Tymon, Autobiografia, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, Archiwum Mieczysława Wallisa, nr inw. 1599/II–2, rkps k. 1–5, mps k. 6–8, oraz korespondencja z lat 1952–1956, k. 80–87.
- Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, t. XXXIII, 1910–1920, k. 365–434, Biblioteka Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 7479.
- Teczka Akt Osobowych, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, k–8/127.

Prace magisterskie

- Harbaszewski K., *Wczesna twórczość Tymona Niesiołowskiego*, Lublin 1984, mps Archiwum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Kierzkowski S., *Ikonografia malarstwa Tymona Niesiołowskiego*, Toruń 1985, mps Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- Robakowski J., *Tymon Niesiołowski. Życie i twórczość*, Toruń 1967, mps Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Publikacje Tymona Niesiołowskiego

- Anioł Smutku*, „Krytyka” 1905, z. X.
- Dziesięciolecie Polski a sztuki plastyczne* [Odpowiedź na ankietę], „Sztuki Piękne” 1929, nr 11–12.
- Folwark*, cz. I, „Widnokreśli” 1910, z. XII.
- Folwark*, cz. II, „Widnokreśli” 1910, z. XIV.
- Formiści*, „Głos Plastyków” 1938.
- Gość pożądany, Pelen goryczy życia...*, „Museion” 1913, z. 6.
- Grafika Teresy Jakubowskiej*. Katalog wystawy, Dwór Artusa, ZPAP CBWA, wstęp T. Niesiołowski, J. Frycz, Toruń 1958.
- Henryk Kuna*, „Arkona” 1946, nr 4.
- Katalog wystawy ZPAP Oddział w Toruniu*, wstęp T. Niesiołowski, Toruń 1946.
- Kilka słów o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, „Głos Plastyków” 1947.
- Książę Popiel*, „Museion” 1912, z. VI, (akt I), z. VII, (akt II), z. VIII, (akt III).
- Malarstwo Wyspiańskiego*, „Comodia” 1938, nr 1.
- O Piotrze Michałowskim*, „Arkona” 1948, nr 1–3.
- Paweł Plewka* (fragment powieści), „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51–52.
- Piotr Michałowski*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.
- Północ*, „Krytyka” 1907, t. II.
- Sny i widzenia*, Lwów 1907.
- Wanda*, Kraków 1909.
- Witkiewicz S.I., Langier T., Niesiołowski T., *Papierkę Łakmusowy* (podtytuł: *Najnowsza artystyczna nowalia!! Piurblagizm!! Teoria czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów*) [Zakopane 1921] przedruk „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 9, oprac. A. Lam.
- Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, „Pomorze” 1960, nr 2.
- Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, „Sztuki Piękne” 1932, nr 11.
- Wspomnienia*, Warszawa 1963.
- Wystawa pośmiertna prac Eugeniusza Przybyła*. Katalog wystawy BWA ZPAP, wstęp T. Niesiołowski, T. Zakrzewski, Toruń 1965.
- (*Z powodu wystawy zbiorowej. Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie w. R. 1935*), „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6.
- Ze wspomnień o Janie Kasprowiczu*, „Arkona” 1946, nr 11.

Encyklopedie, bibliografie, słowniki, leksykony

- Baranowski H., *Bibliografia miasta Torunia*, t. I, do 1971, t. II, 1972–1993, Toruń 1996, 1999.
- Baranowski H., *Bibliografia Wilna*, t. I, *Uniwersytet Wileński 1579–1939*, Toruń 1996.
- Baranowski H., *Bibliografia Wilna*, t. II, *Miasto*, przy współpracy z Z. Baranowską i J. Goławską, Toruń 2000.
- Bénézit E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, t. VII, Librairie Grund 1966.
- Chrzanowska-Pieńkos J., Pieńkos A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996.
- Czy wiesz, kto to jest?*, pod red. S. Łozy, Warszawa 1938.
- Encyklopedia sztuki polskiej*, Warszawa 2001.
- Grajewski L., *Bibliografia ilustracji do sztuki, zabytków i pamiątek artystów polskich z ilustrowanych polskich czasopism*, Lwów 1932; II wyd. L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do r. 1918)*, Warszawa 1972.
- Mala Encyklopedia Współczesna PWN*, Warszawa 1959.
- Mala Encyklopedia Współczesna PWN*, Warszawa 1970.
- Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1996.
- Polska Bibliografia Sztuki 1801–1944*, t. I, *Malarstwo polskie*, cz. 2, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Polska Bibliografia Sztuki 1801–1944*, t. I, *Malarstwo polskie*, cz. 1, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Polska Bibliografia Sztuki 1801–1944*, t. III, *Rzeźba*, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, H. Forzyńska-Paszkiwicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, oprac. hasła B. Mansfeld.
- Pracownicy nauki i dydaktyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1945–1994*, pod red. S. Kałembki, Toruń 1995.
- Słownik artystów polskich*, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, t. VI, Warszawa 1998, oprac. hasła I. Bal.
- Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 3, Gdańsk 1997, oprac. hasła B. Mansfeld.
- Słownik malarzy polskich*, t. 2, *Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, Warszawa 2001, oprac. hasła I. Kossowska.
- Sztuka świata. Leksykon L-Z*, t. 13, Warszawa 2000.
- Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. XXV, Leipzig 1931.
- Toruński Słownik Biograficzny*, pod red. K. Mikulskiego, t. 1, Toruń 1998, oprac. hasła J. Kottowski.
- Vollmer H., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 1992.
- Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 7, Warszawa 1966.
- Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna Wydawnictwa „Gutenberga”*, reprint, t. XI, Poznań 1994.
- Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna*, Wyd. Gutenberga, t. XI, Kraków (1932).
- Wileński Słownik Biograficzny*, red. H. Dubowik, L. J. Malinowski, Bydgoszcz 2002.
- Zaborska U., *Bibliografia miasta Torunia za lata 1994–1997 wraz z uzupełnieniami*, „Rocznik Toruński” 1998, t. 25.

Artykuły i wzmianki prasowe

- „7 dni w Polsce” 1963, nr 7, fot.
[80-lecie urodzin Tymona Niesiołowskiego], „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 4.
(a), *Nagrody dla „Pętli” na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Amatorskich*, „Gazeta Toruńska” 1965, nr 110.
A. R., *Dwie wystawy w Toruniu*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 2.
Andrzej M., *Tymon i jego dzieła bliższe naszym sercom*, „Dziennik Wieczorny” 1966, nr 280.
„Arkona” 1946, nr 9–10, repr.
„Arkona” 1948, nr 10/12, repr.
„Arkona” 1948, nr 4/6, repr.
Artymowicz R., *Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej na Bliskim Wschodzie (Kair, Aleksandria, Damaszek, Bagdad)*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 4.
(b), *Cenny dar dla szkół*, „Gazeta Pomorska” 1963, nr 204.
(b.a.), *Katalog Tymona i album Tysiąclecia z Zakładów Graficznych*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1966, nr 214.
(b.a.), *Tymon i jego dzieła*, „Dziennik Wieczorny” 1966, nr 276.
[b.a.], (*Kronika Artystyczna*), „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 21.
[b.a.], (*Otwarcie zbiorowej wystawy Tymona Niesiołowskiego w Toruniu*), „Sztuki Piękne” 1925/26, nr 5.
[b.a.], (*Tymon Niesiołowski mianowany kierownikiem Szkoły Przemysłu Artystycznego i kursów dokształcających-artystycznych dla rękodzielników w Wilnie*), „Sztuki Piękne” 1925/26, nr 10–11.
[b.a.], [*Bildende Kunst in Köln*], „Kölnische Zeitung” 1907, nr 308.
[b.a.], [*Powstanie Wolnej Szkoły Sztuk Pięknych w Zakopanem*], „Zdrój” 1919, t. 9, z. 5.
[b.a.], *50-lecie twórczości artystycznej Tymona Niesiołowskiego*, „Gazeta Pomorska” 1955, nr 73.
[b.a.], *60 lat z paletą*, „Dziennik Wieczorny” 1962, nr 235.
[b.a.], *80-lecie urodzin Tymona Niesiołowskiego*, „Gazeta Pomorska” 1962, nr 235.
[b.a.], *Artysta wielkiej miary*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1965, nr 145.
[b.a.], *CPLiA Ekspozycja w Toruniu urządza w niedzielę wielki pokaz mody dla świata pracy*, „Gazeta Toruńska” 1951, nr 294.
[b.a.], *Dookoła Sztuki*, „Biały Paw” 1924, nr 1–2.
[b.a.], *Dyplomy i medale z Działu Polskiego na międzynarodowej wystawie w Paryżu*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
[b.a.], *I Wystawa Formistów Polskich w Warszawie*, „Zdrój” 1919, t. 7, z. 1–2.
[b.a.], *Kilimiarstwo w Zakopanem*, „Zakopane” 1910, nr 16.
[b.a.], *Kultura w kraju*, „Komena” 1964, nr 2.
[b.a.], *Listy ze Lwowa Radcy Srońca*, „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 1.
[b.a.], *Malarstwo i rzeźba Tymona Niesiołowskiego*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 37.
[b.a.], *O różnych szczegółach, dotyczących wyrobów i strony społeczno-gospodarczej „Kilimu”*, „Zakopane” 1913, nr 16.
[b.a.], *Pamiętnik Tymona*, „Dziennik Wieczorny” 1964, nr 2.
[b.a.], *Plastyka*, „Panorama Północy” 1958, nr 33.
[b.a.], *Prof. Niesiołowski odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1955, nr 85.

- [b.a.], *Salon 1913*, „Sztuka” 1914, t. V, nr III–IV.
- [b.a.], *Salon Malarcki 1937 w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12.
- [b.a.], *Studenci Tymonowi*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1964, nr 94.
- [b.a.], *Sztuka wczoraj i dziś. Formiści*, „Gazeta Krakowska” 1957, nr 120.
- [b.a.], *Tow. „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem. Sprawozdanie Wydziału za rok 1909*, „Zakopane” 1910, nr 4.
- [b.a.], *Tydzień kulturalny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 2, repr.
- [b.a.], *Wystawa dzieł Cypriana Norwida*, „Czas” 1906, nr 138.
- [b.a.], *Wystawa obrazów i rzeźb oraz sztuki stosowanej i przemysłu artystycznego w Zakopanem*, „Zakopane” 1910, nr 17.
- [b.a.], *Wystawa Sztuki w Zakopanem*, „Nowości Ilustrowane” 1916, nr 39.
- [b.a.], *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 37.
- [b.a.], *Wystawa Tymona Niesiołowskiego w Salonie Garlińskiego*, „Świat” 1924, nr 2.
- [b.a.], *Z IX-go Salonu Malarckiego I. P. S.*, „Pion” 1937, nr 51–52.
- [b.a.], *Z wystaw warszawskich w Salonie Garlińskiego*, „Świat” 1925, nr 19.
- Bacciarelli M., *19 kwietnia Tymona*, „Gazeta Pomorska” 1964, nr 98.
- Bacciarelli M., *Artysta wielkiej miary*, „Spojrzenia” 1965, nr 25, dodatek do „Gazety Pomorskiej”, nr 144.
- Bielecki T., *Ogromne zainteresowanie wywarła w Krakowie wystawa prof. Tymona Niesiołowskiego*, „Gazeta Toruńska” 1957, nr 258.
- Bielecki T., *U Tymona*, „Nowy Tor” 1956, nr 10, s. 3, dodatek do „Gazety Pomorskiej”, nr 72.
- Bielska Tworkowska L., *Wystawa w I. P. S.*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 43.
- [*Biennale Sztuki Krajów Nadbałtyckich w Rostocku*], „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 6.
- Bogucki J., *O grafice*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 2.
- Borowski W., *Plastyka w Toruniu*, „Życie i myśl” 1963, nr 12.
- Breiter E., *Pierwsza Wystawa Formistów Polskich w Warszawie*, „Świat” 1919, nr 20, dodatek „Romans i Powieść”.
- Brzeziński S., *Grafika toruńska w warszawskiej Galerii*, „Słowo Powszechne” 1958, nr 181.
- Buszek A., *Ze wspomnień szkolnych o St. Wyspiańskim*, „Sztuki Piękne” R. VIII, 1932.
- Czapliński Cz., *Muzeum Polskie w Chicago*, „Art&Business” 2003, nr 10.
- Czerski Z., *Tymon Niesiołowski (1882–1965)*, „Rocznik Kulturalny Kujaw i Pomorza” 1966, t. III.
- Czyżewski T., *Ślędziński, wileńscy artyści, Tymon*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 22.
- Dąbrowski M., *XXII wystawa „Sztuki” (w Palacu Sztuk Pięknych w Krakowie)*, „Maski” 1919, z. 11.
- Dąbrowski M., *Z ostatniej wystawy w Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Maski” 1919, z. 3.
- Dobrodzicki A., *Drzeworytnicy*, „Południe” 1923, z. 5.
- Dobrodzicki A., *Salon Doroczny Zachęty Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 12.
- Dutkiewicz J. E., *X Salon Instytutu Propagandy Sztuki*, „Nike” 1939, z. 1.
- [*Dział polski na międzynarodowej wystawie sztuki w Edynburgu*], „Sztuki Piękne” 1933, nr 4.
- „Dziennik Wieczorny” 1965, nr 94.
- F. d., *Tymon Niesiołowski w MZB*, „Dziennik Wieczorny” 1965, nr 296.
- (F-d), *Szwedzi na wystawie Tymona*, „Dziennik Wieczorny” 1966, nr 252.
- Florczak Z., *Pamiętnik Tymona Niesiołowskiego*, „7 dni w Polsce” 1963, nr 51/52.

- (Fred.), *Wielka wystawa Tymona już gotowa*, „Dziennik Wieczorny” 1966, nr 209.
- Frycz J., *Rozmowa z Tymonem*, „Pomorze” 1958, nr 23.
- Garlińska-Zembrzuska H., *Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939*, „Studia z Historii Sztuki”, t. IX, 1963.
- Garztecka E., *Grafika toruńska w Warszawie*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 212.
- Garztecka E., *Malował uśmiech świata*, „Trybuna Ludu” 1965, nr 163.
- Garztecka E., *XXX Biennale plastyki w Wenecji-spostrzeżenia i refleksje*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 215.
- [*Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinie*], „Sztuki Piękne” 1934, nr 12.
- [*Głosy prasy sowieckiej o wystawie sztuki polskiej w Moskwie*], „Sztuki Piękne” 1934, nr 1.
- Gorczyca Ł., *Między pięknem klasycznym a współczesnym*, „Art&Business” 1996, nr 1–2.
- Grudniak L., *Sztuka estetyzująca*, „Art&Business” 2001, nr 7–8.
- Harbaszewski K., *Wczesna twórczość Tymona Niesiołowskiego (do 1926 r.)*, „Roczniki Humanistyczne” 1985, t. XXXIII, z. 4.
- Hoppen J., *Wystawa „Grupy wileńskiej”*, „Słowo” z dn. 30 IV 1939.
- (hr), *Pamięci artysty Tymona*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1966, nr 201.
- Husarski W., *„Rytm” (Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 19.
- Husarski W., *„Rytm” wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego*, „Pani” 1924, nr 6–7.
- Husarski W., *„Rytm” Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 22.
- Husarski W., *Artyści wileńscy w IP-sie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 18.
- Husarski W., *Kronika Artystyczna I. P. S.*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 5.
- Husarski W., *Obrazy Tymona Niesiołowskiego i portrety S. I. Witkiewicza*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 18.
- Husarski W., *Rytm. – Rafał Malczewski (Wystawy w Salonie Cz. Garlińskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 48.
- Husarski W., *Wystawy warszawskie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 44.
- Husarski W., *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 12.
- Husarski W., *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, nr 26.
- Husarski W., *Z Zachęty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 12.
- [*Indywidualna wystawa Tymona Niesiołowskiego w „Zachęcie”*], „Stolica” 1960, nr 11.
- [*IX Wystawa „Rytmu” w Warszawie*], „Sztuki Piękne” 1930, nr 1.
- (j. d.), *300 prac Tymona Niesiołowskiego*, „Dziennik Wieczorny” 1966, nr 180.
- (j. d.), *Wszystko o Tymonie*, „Dziennik Wieczorny” 1966, nr 186.
- j. o. [Oryńczyna J.], *Wystawa Formistów*, „Południe” 1922, z. 3.
- J. R., *Sprawozdanie z Wystawy w Zakopanem*, „Wianki” 1922, nr 9.
- J. S., *Wystawa Polska w Helsingforsie*, „Świat” 1927, nr 20.
- JAN, *Lektura obowiązkowa w muzeum*, „Gazeta Wyborcza Toruń” dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 27–28 XII 2003.
- JAN, *Złot wybitnych płócien*, „Gazeta Wyborcza Toruń” dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 20–21 XII 2003.
- Janczyk F., *XXII wystawa „Sztuki” w Krakowie*, „Wianki” 1919, nr 3.
- Janowski A., *Wystawa Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem*, „Ziemia” 1910, nr 7.
- Jaworska H., *Tymon z Torunia*, „Express Wieczorny” 1965, nr 219.

- Jaworski M., *Tymon Niesiołowski*, „Kultura” 1965, nr 26.
- K. O., *Pokaz obrazów Tymona Niesiołowskiego*, „Dzień Polski” lipiec 1940.
- (ka), *Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Przegląd Powszechny” 1917, R. 34, t. CXXXVIII.
- Ka, *Pierwsze nagrody artystyczne na Pomorzu*, „Pomorze” 1957, nr 1.
- Kalota-Szymańska M., *Tymon Niesiołowski*, „Pomorze” 1962, nr 22.
- Karol Frycz, S. I. *Witkiewicz i Tymon Niesiołowski. W Salonie Garlińskiego*, „Świat” 1925, nr 19.
- Kleczyński J., [*Wystawa „Sztuki” krakowskiej w Warszawie*], „Sztuka” 1913, t. III, z. VII–XII.
- Kleczyński J., *Salon 1913 R.*, „Sfinks” 1913, t. XXIV, z. 72.
- Kleczyński J., *Z salonu u Baryczków*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 106.
- Kopydłowska A., *Prace Tymona Niesiołowskiego w zbiorach Muzeum Mazurskiego*, „Rocznik Olsztyński” 1968, t. VII.
- Kotlarczyk J., *Tymon*, „Głos Uczelni” 1980, nr 12–13/3–4.
- Kowalska B., *Plastycy toruńscy w warszawskiej galerii*, „Pomorze” 1958, nr 16.
- Kowalska B., *Tymon Niesiołowski w Warszawie*, „Pomorze” 1957, nr 8.
- Kowalska B., *Tymon Niesiołowski*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 164.
- Krauze W., *Pogodny świat Tymona Niesiołowskiego*, „Czerwony Sztandar” 1988, nr 184.
- [*Kronika Lwowska. Wystawa „Nowej Generacji”*], „Głos Plastyków” 1932, nr 5–6.
- [*Kronika Wystaw. Wystawa „Nowej Generacji” we Lwowie*], „Głos Plastyków” 1932, nr 7–8.
- „Kultura” z dn. 8 V 1932, repr.
- Kwiatkowska B., *Tymon Niesiołowski*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 3.
- l. j. [Jablonkówna L.], *Wystawa „Rytmu” i „Salon” w Zachęcie*, „Bluszcz” 1929, nr 51.
- Ledóchowski S., *Konstruktorzy, Poeci*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 13.
- Lewandowska E., *Konfraternia artystów w Toruniu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 28, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo III”, Toruń 1968.
- Lewandowski St. R., *Grupa pięciu i Lewandowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 8.
- Luberowicz Z., *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Świat” 1910, nr 41.
- M. B., *Tęsknota za Tymonem*, „Gazeta Pomorska” 1982, nr 218.
- M. St., *Wystawa „ekspresjonistów” polskich*, „Nowości Ilustrowane” 1917, nr 48.
- Madeyski J., *Wystawa grupy „Formistów” w Krakowie*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 3.
- Malina J., *Ogólnopolski Salon Zimowy*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3.
- Malina J., *Pierwsza wystawa plastyki polskiej*, „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3.
- Malina J., *Salon Wiosenny*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6.
- Malinowski J., *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, „Sztuka” 1976, nr 5.
- Masłowski M., *V-ty Salon I. P. S.*, „Pion” 1935, nr 9.
- Maśliński J., *Przedwiośnie w „Salonie jesiennym” (z wystawy artystów wileńskich)*, „Prawda wileńska” 1940, nr 37.
- Materiały z sesji naukowej „Tymon Niesiołowski a sztuka jego czasów”*, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy 24–25 II 1967, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 1969, t. I.
- Matynia A., *Nago*, „Art&Business” 2002, nr 12.
- Melbechowska A., *Wystawa grafiki toruńskiej*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 4–5.
- Milanowski J., *Jadą do Getyngi. Wystawa toruńskiej sztuki w Niemczech*, „Gazeta Wyborcza Toruń” dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 24 VII 2003.

- Mroz St., *Wystawa Tymona (Świętlica Tow. Sztuk Pięknych)*, „Goniec Krakowski”, z dn. 24 X 1921.
- Na lewym skrzydle malarstwa polskiego – August Zamoyski i Tymon Niesiołowski – o sobie. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 2.*
- [*Nagroda Księcia Rainera III na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Współczesnej w Monaco dla zespołu polskich artystów*], „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 3.
- [*Nagrody i odznaczenia*], „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1.
- [*Nekrolog Tymona Niesiołowskiego*], „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 5.
- [*„Nowa Generacja” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*], „Sztuki Piękne” 1933, nr 1.
- Nowakowska K., *Dla szczęścia nadziei i profitu*, „Art&Business” 2003, nr 10.
- [*O działalności wystawowej malarzy wileńskich*], „Sztuki Piękne” 1932, nr 1.
- Oborny A., *Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego (1968)*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1970, t. VI.
- Olszewska A., *„Gdy Wyspiański oddał mi swoją pracownię...”*, „Tygodnik Polski” 1960, nr 14.
- Orkan W., *Do Tymona*, „Maski” 1918, z. 6.
- Oseka A., *Kobiety, kwiaty, arlekiны*, „Polska” 1962, nr 9.
- [*Otwarcie drugiej „Wystawy prac Oddziału Toruńskiego Zw. Z. P. A. P.”*], „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 5.
- P. [uciata]-Pawłowska J., *Z plastyki*, „Arkona” 1946, nr 11.
- P. G., *Wiosenny salon „Rytmu”*, „Gazeta Warszawska” 1932, nr 160.
- Paryż. Dział polski w Salonie Jesiennym. Kronika Artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 4.
- Paszkievicz J., *Zwięzłość, równowaga, optymizm*, „Zwierciadło” 1960, nr 13.
- Paszkievicz J., *Zwięzłość, równowaga, optymizm*, „Zwierciadło” 1982, nr 36.
- Pieńkowski S., *Wystawa grupy „Rytm”*, „Myśl Narodowa” 1929, nr 52.
- [*Pierwsza wystawa Okręgu Pomorskiego ZPAP w Bydgoszczy*], „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6.
- [*Pierwsza wystawa studentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*], „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 9–12.
- [*Pierwszy Walny Zjazd Okręgu Pomorskiego Zw. P. A. P.*], „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 3.
- Piotrowski J., *Młoda Sztuka Polska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 24.
- Podhorska-Okołów S., *Wystawa Rytmu*, „Bluszcz” z dn. 21 V 1932.
- Podoski W., *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 26.
- Poklewski J., *„Szkoła wileńska” i jej ocena przez międzywojenną krytykę artystyczną*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 280, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1994, t. XXV.
- Poklewski J., *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” Toruń 1994, z. 278.
- Poklewski J., *Wileńskie wystawy artystyczne w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Muzealnictwo” 1993, nr 35.
- Pollakówna J., *Tytus Czyżewski – formista*, „Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939, Studia z Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Pollakówna J., *W przededniu formizmu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1966, nr 1.
- „Pomorze” 1958, nr 13, repr.
- „Pomorze” 1958, nr 23, repr.

- „Pomorze” 1958, nr 3, repr.
 „Pomorze” 1958, nr 6, repr.
 [Prasa lotewska o wystawie sztuki polskiej w Rydze], „Sztuki Piękne” 1934, nr 2.
 [Prasa sowiecka o wystawie sztuki polskiej w Moskwie], „Sztuki Piękne” 1933, nr 12.
 Prokesch W., *Polska sztuka w Wiedniu*, „Nowa Reforma” 1908, nr 76.
 Prokop A., *Wystawa Okręgowa w Bydgoszczy*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3.
 Pronaszko Z., *Jak to było właściwie?*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12.
 „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7.
 Przybył K., *Wystawa obrazów Tymona Niesiołowskiego*, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 28.
 Przybyłowa J., *Twórczość literacką Tymona Niesiołowskiego*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1959, nr 271.
 [Przyznanie nagród na dorocznym salonie zimowym IPS], „Sztuki Piękne” 1934, nr 1.
 Puchalska M., „Chimera” jako zwierzę pociągowe modernizmu polskiego, „Teksty” 1980, nr 5.
 Puciata-Pawłowska J., *Salon Plastyków*, „Pion” 1936, nr 5.
 Puciata-Pawłowska J., *Wystawa w I. P. S.*, „Pion” 1935, nr 46.
 Puget J., *Plastyka toruńska w Koszalinie*, „Głos Koszaliński” 1960, nr 282.
 Quatro, *Tymon Niesiołowski i August Zamoyski*, „Pani” 1924, nr 1–2.
 R. Cz. J. [Jaskuła], *Monografia o Tymonie*, „Pomorze” 1969, nr 20.
 Remer J., *Pierwsza wystawa plastyki pomorskiej*, „Arkona” 1946, nr 8.
 Remer J., *Plastycy toruńscy*, „Arkona” 1947, nr 7/8.
 Robakowski J., *Operacja na realności*, „EXIT” 2002, nr 4.
 Rytard J. M., *U Augusta Zamoyskiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12.
 S. P. O., *Wystawa wiosenna u Baryczków*, „Bluszcz” z dn. 18 IV 1931.
 [Salon 1934. Kraków], „Sztuki Piękne” 1934, nr 6.
 [Salon Listopadowy IPS w Łodzi], „Sztuki Piękne” 1931, nr 3.
 [Salon Listopadowy IPS w Warszawie], „Sztuki Piękne” 1930, nr 12.
 [Salon Wiosenny „Rytmu”], „Wiadomości Plastyczne” 1932, nr 1.
 Samotyhowa N., *Salon wiosenny*, „Kobieta współczesna” 1932, nr 22.
 Samotyhowa N., *VIII Wystawa „Rytmu”*. (Salon Garlińskiego), „Kobieta Współczesna” 1927, nr 9.
 Samotyhowa N., *Wystawa „Rytmu”*. Salon Garlińskiego, „Bluszcz” 1924, nr 24.
 Samotyhowa N., *Wystawy Propagandy Sztuki w kwietniu*, „Kobieta Współczesna” 1933, nr 19.
 Schmude K., *Z wielkim Tymonem o Kasprowiczu*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1960, nr 295.
 Schummer E. M., *Z Wystawy Plastyków Wileńskich*, „Świat” 1928, nr 26.
 Sichulski K., *Dożynki w Węgrzcach*, „Sztuki Piękne” R. VIII, 1932.
 Skoczylas W., *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”*, „Wiadomości Plastyczne” 1932, nr 1.
 Sobolewski W., *Dwudziesta pierwsza wystawa „Sztuki”*, „Rzeczy Piękne” 1918, nr 1.
 Sobolewski W., *XXI wystawa „Sztuki”*, „Rzeczy Piękne” 1919, nr 1.
 St. W. [St. Woźnicki], *Salony Warszawskie. (Kronika Artystyczna)*, „Południe” 1924, z. 1.
 Stanisławski K., *Niesiołowski – portret artysty*, „Ład” 1982, nr 36.
 Starczak K., *Tymon Niesiołowski a sztuka jego czasów*, „Bydgoszczanin” 1970, nr 4, 1967–1968.
 Starożytnik, *O kościele wileńskim św. Teresy*, „Dziennik Wileński” 1930, nr 288.
 Sterling M., *Wystawa „Rytmu”*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 49.
 Sterling M., *Wystawa w Pawilonie Propagandy Sztuki*, „Gazeta Polska” 1932, nr 10, 1932
 Stos. [Choloniewski A.], *Z wystawy sztuki w Zakopanem*, „Świat” 1910, nr 10.

- Stosław [Chołoniewski A.], *57 wystawa „Sztuki” krakowskiej*, „Świat” 1913, nr 9.
- Stosław [Chołoniewski A.], *Wystawa polskiej sztuki kościelnej w Krakowie*, „Świat” 1911, nr 50.
- Szach J., *Klasyk wiecznie młody*, „Dziennik Wieczorny” 1965, nr 141.
- Szpakowski A., *Plastyka na Pomorzu*, „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 2.
- „Sztuki Piękne” 1934, nr 5.
- [*Świadoma twórczość*], „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3–4.
- Święcicki B. W., *Tymon Niesiołowski wybitny malarz i pedagog*, „Głos Wybrzeża” 1965, nr 145.
- „Tęcza” 1932, nr 16, repr.
- Tk, *Wystawa rzeźb i obrazów oraz sztuki stosowanej i przemysłu artystycznego*, „Zakopane” 1910, nr 18.
- [*Toruńska zbiorowa wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków*], „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 9–12.
- Treter M., „Rytm”. (Z powodu pierwszej wystawy Rytmu w Zachęcie), „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 14.
- Treter M., *Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 8–9.
- Treter M., *Odkłamanie Sztuki (Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji)*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 12.
- Treter M., *Organizacja Wystawy Sztuki Polskiej w Moskwie*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 11.
- Treter M., *Pawilon Sztuki Polskiej na XVIII Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 2.
- Treter M., *Salon Doroczny w Warszawie*, „Sztuki Piękne” 1925/26, nr 4.
- Treter M., *VII Wystawa „Rytmu” (Warszawa, Salon Sztuki Cz. Garlińskiego)*, „Sztuki Piękne” 1925/26, nr 8.
- Treter M., *VIII Wystawa „Rytmu” (O wystawach wielkich i małych)*, „Świat” 1927, nr 22.
- Turwid M., *Spotkania z Tymonem*, „Fakty” 1976, nr 29.
- Turwid M., *Spotkania ze sztuką. W pracowni Jubilata*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1955, nr 74.
- Turwid M., *Zegnając Tymona*, „Pomorze” 1965, nr 13.
- [*Udział T. Niesiołowskiego w VI Dorocznej Wystawie Wileńskiego Tow. Artystów Plastyków*], „Sztuki Piękne” 1928, nr 9.
- [*Udział T. Niesiołowskiego w wystawie Tow. Art. Pol. „Sztuka” w Pradze*], „Sztuki Piękne” 1927/28, nr 4.
- [*Udział T. Niesiołowskiego w X Wystawie „Rytmu” we Lwowie*], „Sztuki Piękne” 1930, nr 2.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w „Salonie wiosennym Rytmu” w Instytucie Propagandy Sztuki*], „Sztuki Piękne” 1932, nr 7.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w „Salonie zimowym” Instytutu Propagandy Sztuki*], „Sztuki Piękne” 1932, nr 2.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w wystawie „Nowej Generacji” w Pałacu Sztuki TPSP*], „Sztuki Piękne” 1932, nr 8–9.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w wystawie grupy „Awangarda”, TPSP*], „Sztuki Piękne” 1930, nr 6.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w Wystawie Niezależnych w TPSP*], „Sztuki Piękne” 1927/28, nr 5.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w Wystawie Sztuki Polskiej w Brukseli*], „Sztuki Piękne” 1929, nr 2.

- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w wystawie Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków w Zachęcie*], „Sztuki Piękne” 1930, nr 4.
- [*Udział Tymona Niesiołowskiego w wystawie Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków w IPS*], „Sztuki Piękne” 1933, nr 5.
- [*Ukonstytuowanie się Oddziału Toruńskiego Z. P. A. P.*], „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 3.
- V., *Wystawa sztuki w Zakopanem*, „Zakopane” 1909, nr 3.
- (w), *Otwarcie wystawy jubileuszowej prac Tymona Niesiołowskiego*, „Gazeta Pomorska” 1955, nr 74.
- W. H. [Husarski W.], *Kronika Artystyczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 19.
- W. H. [Husarski W.], *Salon Doroczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 50.
- W. H. [Husarski W.], *Wystawa Formistów*, „Pro Arte” 1919, z. 5.
- W. H. [Husarski W.], *Wystawa S. I. Witkiewicza i Tymona Niesiołowskiego (Salon Cz. Garlińskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 19.
- W. Om, *Wystawa Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Wianki” 1919, z. 1.
- Wallis M., *Sztuki plastyczne. Warszawa – Wystawy dzieł sztuki od marca do lipca 1923*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 25.
- Wallis M., *Sztuki Plastyczne. Wystawa „Rytmu”*, „Robotnik” 1924, nr 147.
- Wallis M., *Tymon Niesiołowski*, „Wiedza i Życie” 1957, nr 11.
- Wallis M., *Wystawy w I. P. S.*, „Wiadomości Literackie” z dn. 10 XI 1935.
- Wallis M., *Wystawy w I. P. S. ie*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 44.
- Wanke W., „Rytm” *IV-a Wystawa w Towarzystwie Zachęty i Salon Garlińskiego*, „Świat” 1924, nr 22.
- Wanke W., „Salon Doroczny” *w Zachęcie*, „Świat” 1922, nr 3.
- Ważbiński Z., *Wystawa Tymona Niesiołowskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 2.
- Wiadomości bieżące. Wystawa, obrazów, rzeźby, architektury i sztuki stosowanej w Zakopanem*, „Zakopane” 1910, nr 2.
- Wierzchowska W., *Przypomnienie formistów polskich*, „Przegląd Artystyczny” 1969, nr 3.
- Winkler K., „Salon zimowy” *w Pawilonie Instytutu Propagandy Sztuki*, „Droga” 1932, nr 2.
- Winkler K., *Formizm jubilatem (Na trzydziestolecie formizmu)*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 3.
- Winkler K., *IV Salon Zimowy Instytutu Propagandy Sztuki*, „Pion” 1934, nr 6.
- Winkler K., *Otwarcie sezonu w I. P. S.*, „Pion” 1938, nr 43.
- Winkler K., *Plastyka. Wystawa „Rytmu” u Garlińskiego – „Salon Doroczny” w Zachęcie – Wystawy Zofii Węgierkowej i Stan. Centnerszwerowej*, „Droga” 1929, nr 12.
- Winkler K., *Salon Malarski w I. P. S.*, „Pion” 1937, nr 6.
- Winkler K., *Salon Wiosenny im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga” 1931, czerwiec.
- Winkler K., *Salon Zimowy w Instytucie Propagandy Sztuki w Zachęcie*, „Droga” 1934, nr 1.
- Winkler K., *Wilno, gdzie twoje malarstwo*, „Pion” 1937, nr 46.
- Winkler K., *Wystawa „Rytmu”*, „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Winkler K., *Wystawa Tymona Niesiołowskiego w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga” 1935, nr 12.
- Witz I., *Trzy wystawy grafiki*, „Życie Warszawy” 1958, nr 176.
- Witz I., *Tymon Niesiołowski*, „Życie Warszawy” 1965, nr 142.

- Woroniecki E., *Dwie polskie manifestacje artyst. w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 3.
- Woźniakowski J., *Malarze w Zakopanem*, „Twórczość” 1981, nr 10.
- Woźnicki S., *Od malowniczości do linearyzmu*. („Sztuka” i „Rytm”), „Południe” 1924, z. 1.
- [*Wybory władz Związku Z. P. A. P. Okręgu Bydgoskiego*], „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 4–5.
- [*Wyróżnienia Jury I Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie*], „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 1.
- Wystawa artystów polskich w Wiedniu*, „Świat” 1908, nr 5.
- [*Wystawa grafiki toruńskiej w Nancy*], „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 5.
- [*Wystawa malarstwa i grafiki T. Niesiołowskiego w Łodzi*], „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 2.
- [*Wystawa malarstwa T. Niesiołowskiego z lat 1946–58*], „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 1.
- [*Wystawa prac Tymona Niesiołowskiego w Katowicach*], „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 3.
- Wystawa Stowarzyszenia „Rytm” w Salonie Cz. Garlińskiego*, „Świat” 1926, nr 18.
- [*Wystawa sztuki polskiej we Wiedniu*], „Sztuki Piękne” 1927/28, nr 6.
- [*Wystawa toruńskich grafików w Liege*], „Przegląd Artystyczny” 1961, nr 2.
- [*Wystawa toruńskiego Z. P. A. P. zorganizowanej z okazji 480-tej rocznicy Pokoju Toruńskiego*], „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 10.
- [*Wystawa toruńskiej grafiki w Grudziądzu*], „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 3.
- [*Wystawa Tymona Niesiołowskiego w Bydgoszczy*], „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 6.
- [*Wystawa Tymona Niesiołowskiego we Wiedniu*], „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 4.
- [*Wystawa Tymona Niesiołowskiego we Wrocławiu*], „Przegląd Artystyczny” 1961, nr 1.
- [*Wystawy na Pomorzu*], „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 3.
- [*XIX Biennale. Wenecja*], „Sztuki Piękne” 1934, nr 10.
- XVII wystawa „Sztuki”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 8,
- Zahorska S., *Wystawy zbiorowe w salonie Sztuki Czesława Garlińskiego: Stanisław Ignacy Witkiewicz – Tymon Niesiołowski*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45.
- Zakrzewski T., *Wystawa grafiki pomorskiej*, „Pomorze” 1957, nr 5.
- Zanoziński J., *Wystawa współczesnego malarstwa polskiego w Moskwie*, „Przegląd Artystyczny” 1966, nr 3.
- Żet. [Żyznowski J.], *Tymon Niesiołowski i August Zamoyski. Salon Czesława Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 3.
- Żyznowski J., „Rytm”. *Wystawa obrazów i rzeźb, przeniesiona z T. Z. S. P. do salonu Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 22.
- Żyznowski J., *Plastyka. Salon Garlińskiego. Tymon Niesiołowski i August Zamoyski*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 2.
- Żyznowski J., *Zachęta: Wystawa „Rytmu”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 21.

Omówienia i wzmianki w wydawnictwach książkowych

- 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, praca zbiorowa, Kraków 1994.
- Album Artystyczny*. Wydane staraniem Tow. Bratniej Pomocy uczniów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 25-tą rocznicę istnienia Tow., na dochód sprowadzenia na Wawel zwłok Juliusza Słowackiego, [Kraków] 1903. E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1905.

- Anders H., *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.
- Andrzejewska H., Derwojedowa A., Derwojed J., Dulewicz A., Kubaszewska H., *Malarstwo polskie*, Warszawa 1997.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.
- Belkot J., Domańska B., Kaleta A., Sudziński R., *O życiu kulturalnym w Toruniu w latach 1945–1985*, Toruń 1989.
- Belkot J., *Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu w latach 1945–1985*, Toruń 1986.
- Blumówna H., Z. *Pronaszko*, Warszawa 1958.
- Bogucki J., *Tymon Niesiołowski*, Warszawa 1967.
- Długolecka L., Pinkwart M., *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988.
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Dobrowolski T., *Nowoczesne Malarstwo Polskie*, t. III, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964
- Dobrowolski T., *O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904–1914)*, [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, t. II, pod red. J. Dutkiewicza, Kraków 1966.
- Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.
- Dużyk J., *Władysław Orkan*, Warszawa 1980.
- Dużyk J., *Władysław Orkan. Życie i twórczość*, Kraków 1975.
- Estreicher K., *Środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski (1900–1914)*, [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969.
- Franczak E., Okołowicz S., *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986.
- Geron M., *Twórczość Tymona Niesiołowskiego do 1914 roku*, [w:] *Studia o artystach XVIII–XX wieku*, pod red. J. Malinowskiego, Toruń 2003.
- Górska H., Lipiński E., *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977.
- Gradowska A., *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1984.
- Grońska M., *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
- Jakimowicz I., *Witkacy*, Warszawa 1987.
- Jakimowicz I., *Współczesna grafika polska*, Warszawa 1975.
- Jaworska W., *W kręgu Gauguina. Malarze Szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969.
- Jaworska W., *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991.
- Jordanowski S., *Vademecum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.
- Kasprowiczowa M., *Dziennik*, Warszawa 1958.
- Kenarowa H., *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara*, Kraków 1978.
- Kęblowski J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987.
- Kępiński Z., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.
- Kłak T., *Czasopisma awangardy*, cz. I, 1919–1931, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Kogutkova A., *Na Harendzie u Kasprowicza*, Kraków 1996.
- Kołoszyńska J., *Ludomir Sleńdziński a Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (1920–1939)*, [w:] *Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977.
- Kossakowska-Szanajca Z., *August Zamoyski*, Warszawa 1974.

- Kossowska I., *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000.
- Kossowska I., *Portret artysty. Stanisław Wyspiański, Włodzimierz Konieczny, Feliks Jasiński*, [w:] *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, pod red. A. Baranowej, Kraków 2001.
- Kotłowski J., *Sztuka eklibrisu w Toruniu*, Toruń 1996.
- Kozłowski J., *Tak to zapamiętałem*, oprac. Z. Jędrzyński, Toruń 1993.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Sztuka Młodej Polski*, Kraków [2003].
- Księga Pamiątkowa ku uczczeniu CCCL rocznicy założenia i X wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego*, t. II, *Dziesięciolecie 1919–29*, Wilno 1929.
- Likwidacja Uniwersytetu Stefana Batorego przez władze litewskie w grudniu 1939 roku. Dokumenty i materiały*, wstęp i oprac. P. Łossowski, Warszawa 1991.
- Lorentz S., *Album wileńskie*, Warszawa 1986.
- Łukaszewicz P., *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Malczewski R., *Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem*, Warszawa 1960.
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
- Malinowski J., *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987.
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, t. I, Warszawa 2000.
- Malinowski J., *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Materiały do dziejów ASP w Krakowie 1895–1939*, oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, Wł. Ślesiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, oprac. J. Sosnowska, Warszawa 1992.
- Muszanka D., *Karykatury K. Sichulskiego*, Wrocław 1970.
- Nowakowski A., *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
- Olszewski A. K., *Dzieje Sztuki Polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988.
- Ósme sprawozdanie C. K. Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie za rok szkolny 1899/1900*, Lwów 1900.
- Piotrowski P., *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989.
- Poklewski J., *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
- Pollakówna J., *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
- Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, praca zbiorowa pod red. S. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Ruszczyc F., *Dziennik*, cz. II, *W Wilnie*, Warszawa 1996.
- Sieradzka A., *Art Deco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996.
- Siódme sprawozdanie C. K. Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie za rok szkolny 1898/99*, Lwów 1899.
- Solska I., *Pamiętnik*, Warszawa 1978.
- Sosnowska J., *Polscy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.
- Stulecie Młodej Polski. Studia* pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.

- Sztaba W., *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zaginione obrazy i rysunki sprzed roku 1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Puzyny*, Warszawa 1985.
- Toruńscy twórcy nauki i kultury (1945–1985), pod red. M. Biskupa i A. Gizińskiego, Warszawa, Poznań, Toruń 1989, oprac. hasła B. Mansfeld.
- Turowski A., *Budowniczości świata*, Kraków 2000.
- Tymon Niesiołowski. *Malarstwo. Dwadzieścia reprodukcji wielobarwnych*, oprac. Z. Czerski, Muzeum Ziemi Bydgoskiej im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 1966.
- Uniwersytet Mikołaja Kopernika. *Wspomnienia pracowników*, pod red. A. Tomczaka, Toruń 1995.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.
- Wallis M., *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa 1959.
- Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987.
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Wiercińska J., *Sztuka książki*, Warszawa 1986.
- Wiercińska J., *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969.
- Winkler K., *Formiści polscy*, [seria] „Monografie artystyczne”, pod red. M. Tretera, t. XIV, Warszawa 1927.
- Winkler K., *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921.
- Witkacy. *Życie i twórczość, Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55 rocznicy śmierci (Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16–18 września 1994)*, pod red. J. Deglera, Wrocław 1996.
- Witkiewicz S. I., *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 1976.
- Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie, Szkice estetyczne, Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.
- Witkiewicz S., *Listy do syna*, oprac. B. Danek Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969.
- Witz I., *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945–1968*, Warszawa 1972.
- Witz I., Zaremba J., *50 lat karykatury polskiej*, Warszawa 1961.
- Woźniakowski J., *Dobrańsze niż indziej towarzystwo. Życie artystyczne w Zakopanem do roku 1939*, [w:] *Zakopane czterysta lat dziejów*, pod red. R. Dutkovej, Kraków 1991.
- Współcześni malarze polscy*, pod red. S. Samborskiego, H. Stażewskiego, M. Włodarskiego, L. Grabowskiego, Warszawa 1957.
- Zaworska H., *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.
- Żuławski J., *Czas odzyskany*, Warszawa 1982.
- Żuławski J., *Z domu*, Warszawa 1978.
- Żuławski M., *Studium do autoportretu*, Warszawa 1980.

Katalogi wystaw indywidualnych*

- Wystawa zbiorowa Tymona Niesiołowskiego*, Instytut Propagandy Sztuki, Wilno 1935.
- Wystawa Jubileuszowa Tymona Niesiołowskiego w 50-lecie twórczości artysty*, CBWA, wstęp M. Turwid, Bydgoszcz 1955.

* Katalogi wystaw zostały ustawione w porządku chronologicznym.

- Tymon Niesiołowski. Malarstwo. Grafika*, ZPAP CBWA Zachęta, wstęp M. Wallis, Warszawa 1957.
- Tymon Niesiołowski. Wystawa obrazów*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, październik–listopad 1957.
- Tymon Niesiołowski. Wystawa malarstwa*, Warszawa Zachęta, wstęp K. Piwocki, Warszawa 1960.
- Tymon Niesiołowski. Malarstwo*, CBWA Poznań 1960.
- Tymon Niesiołowski. Wystawa malarstwa*, Muzeum Śląskie, Wrocław 1960.
- Tymon Niesiołowski*, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. A. Bartożyńska-Potemska, Bydgoszcz 1964.
- Tymon Niesiołowski 1882–1965. Malarstwo–rysunek–rzeźba*, Muzeum Ziemi Bydgoskiej im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, wstęp Z. Czernski, Bydgoszcz 1966.
- Tymon Niesiołowski „Okres toruński” malarstwo*, Toruń 1967, wstęp T. Zakrzewski.
- Tymon Niesiołowski*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, oprac. D. Łuniewicz-Koper, Toruń 1976.
- Tymon Niesiołowski 1882–1965*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. A. Tyczyńska, wstęp J. Pollakówna, Warszawa 1982.
- Cyrk w twórczości Tymona Niesiołowskiego*, Warszawa Galeria „Stara Kordegarda” 1983.
- Tymon Niesiołowski. Malarstwo*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Okręgowe w Legnicy, oprac. E. Zawistowska, Legnica 1995.

Katalogi wystaw zbiorowych

- Wystawa Nieustająca*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1906.
- Kollektiv-Ausstellung Krakauer Künstlerbund Grupa V und Bildhauer Lewandowski*, Kunstsalon Pisko, wstęp A. Roessler, Wien 1908.
- Powszechna wystawa sztuki we Lwowie*, Pałac Sztuki, Lwów 1910.
- XIV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1910.
- Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, grudzień 1910.
- Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, grudzień 1910.
- Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, styczeń 1911.
- Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, luty 1911.
- XV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1911.
- Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, czerwiec 1911.
- Pierwsza wystawa współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi*, TPSP Kraków 1911.
- Wystawa Podhalańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Lwów 1911.
- III Wystawa obrazów, rzeźb artystów polskich z udziałem krakowskiego Towarzystwa Artystów „Sztuka”*, Sosnowiec 1911.
- Wystawa obrazów*, Związek Powszechny Artystów Polskich w Krakowie, Kraków 1912.

- XVI Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1912.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, lipiec–sierpień, 1912.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, sierpień, 1912.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, wrzesień, 1912.
- 56 wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, listopad, 1912.
- XVII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1913.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, luty, 1913.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, maj, 1913.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, sierpień, 1913,
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, wrzesień, 1913.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, marzec–październik 1913.
- „Kilim”, Kraków 1913.
- Salon 1913. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, grudzień–styczeń (1913).
- XVIII wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1913/14.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, marzec 1914.
- Wystawa jubileuszowa MCMXIV, I Salon wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, marzec 1914.
- Wystawa Jana Bulusa, Tymona Niesiołowskiego, Wilhelma Wachtla, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1914.
- I Salon wiosenny w Pałacu Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1914.
- Sztuka polska na kartkach pocztowych. Katalog wydawnictwa kart pocztowych i artystycznych, Wieliczka b.d. [przed 1914].
- Wystawa dzieł sztuki na dochód loterii artystycznej... pod protektorem ks. Renaty Radziwiłowej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1916.
- XX wystawa „Sztuki”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1916.
- Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, październik–listopad 1916.
- Wystawa dzieł sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1917.
- Wystawa „Dziecko w sztuce”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1917.
- I Wystawa Ekspresjonistów Polskich, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, listopad–grudzień 1917.

- I Wystawa Ekspresjonistów Polskich*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, listopad 1917.
- Wystawa Grafiki Polskiej i Ekspresjonistów Polskich*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, kwiecień–maj, Lwów 1918.
- XXI wystawa „Sztuki”*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, maj–czerwiec 1918.
- Katalog Wystawy St. Ign. Witkiewicz, Niesiolowski Tymon, August Zamoyski*, [TPSP Kraków] 1919.
- Katalog I Wystawy Formistów Polskich w Warszawie*, Polski Klub Artystyczny, Warszawa 1919.
- XXII wystawa „Sztuki”*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1919.
- Formiści Wystawa III*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1919.
- Wystawa Formistów i Buntu*, Poznań, grudzień 1919 – styczeń 1920.
- Salon doroczny*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1921.
- Formiści. X Wystawa*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, wstęp K. Winkler, Warszawa 1921.
- Wystawa wiosenna*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1921.
- Salon jesienny*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1922.
- Trzecia wystawa Grupy Formistów F-9*, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1922.
- Wystawa obrazów Tymona Niesiolowskiego i rzeźb Augusta Zamoyskiego*, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1923.
- IV Wystawa „Rytm”-u*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1924.
- Wystawa obrazów Tymona Niesiolowskiego i portretów Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1925.
- Przewodnik nr 8 po wystawie*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1925.
- VII Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1926.
- Towarzystwo Art. Pol. RYTM, VIII wystawa*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1927.
- V Doroczna wystawa obrazów i rzeźb, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, Wilno 1927.
- Utställning av Polsk Konst, Arrangerad av „Föreningen för den polska konstens utbredande i utlandet” i Warszawa*, Stockholm 1927.
- Utställning av Polsk Konst i Kungl. Akademien För de Fria Konsterna, Nummer forteckning*, Stockholm 1927.
- Polské Moderní Umění. Členové TAP „Sztuka” a jimi pozvani umělci polští. Výstava S. V. U. Mánes, Obecni Dům*, Praha 1927.
- XCVII Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Polnische Kunst*, wstęp M. Treter, Wien 1928.
- Lengyel Representatív Képzőművészeti Kiállítás*, wstęp M. Treter, (Budapeszt) 1928.
- Salon d'Automne. Section Polonaise organisée par la Société d'Echanges Littéraires et Artistiques entre la France et la Pologne et par la Cercle des Artistes Polonais a Paris*, wstęp Potocki A., Paris 1928.
- VI Doroczna wystawa obrazów i rzeźb, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, Wilno 1928.
- Wystawy zbiorowe: Erwina Czerwenki, Zofii Stryjeńskiej oraz wystawa Niezależnych*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1928.
- Przewodnik nr 32, wystawa zbiorowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1928.

- L'art. Polonais*. Catalogue de l'Exposition au Palais des Beaux Arts de Bruxelles, TOSSPO, wstęp M. Treter, Bruxelles 1928.
- Poolsche Kunst Tentoustelling in „Pulchri Studio” te s'Gravenhage*, TOSSPO, wstęp M. Treter, s'Gravenhage 1929.
- IX Wystawa Tow. Artystów Polskich „Rytm”*, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1929.
- VII Doroczna wystawa obrazów i rzeźb, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, Wilno 1929.
- Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929.
- Salon wiosenny... wystawa bieżąca*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1930.
- I Wystawa grupy Artystów Malarzy „Awangarda” oraz wystawa zbiorowa Jana Szancera*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1930.
- Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 53. Wystawa Jubileuszowa prac Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, Warszawa 1930.
- Wystawa jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, Pałac Wilno 1930.
- Wystawa exlibrisów słowiańskich i wystawy zbiorowej exlibrisów R. Mękickiego*, Lwów 1930.
- X Wystawa Zw. Pol. Art. Plast. „Rytm”*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1930.
- Wystawa dzieł sztuki pod nazwą Salon listopadowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1930.
- Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–30*, [Wilno 1930].
- Katalog II Objazdowej Wystawy pod nazwą Salon Listopadowy 1930–1931*, Galeria w Parku Sienkiewicza, Łódź (1931).
- Wystawa Związku Artystów Plastyków Wileńskich... oraz wystawa bieżąca*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1931.
- Wystawa obrazów i grafiki artystycznej, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1931.
- Salon warszawski (tzw. listopadowy)*, Instytut Propagandy Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1931.
- VIII Doroczna wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków oraz Instytutu Propagandy Sztuki*, Wilno [1931].
- Wystawa dzieł sztuki pod nazwą Salon zimowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1931.
- Salon Wiosenny „Rytmu” maj 1932*. Wiadomości Plastyczne, Wydawnictwo Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa 1932.
- Nowa Generacja. Pierwsza wystawa*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1932.
- XI Wystawa Instytutu Propagandy Sztuki. Nowa Generacja*, Warszawa–Łódź 1932.
- Wystawa zbiorowa prof. Ludomira Ślendrańskiego, Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933.
- Wystawka Sowremiennego Polskiego Iskusstwa*, Gosudarstwiennaja Trietjakowskaja Gallericja, wstęp M. Treter, Moskwa 1933.
- Polijas Juanaķo Laiķu Teolojosa Maķsla*, Maķslas Muzeesjs, Riga 1934.
- Salon 1934*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1934.
- Poola Tānapāeva Kunsti Nāitus*, TOSSPO, Eesti Kunstimuseum, wstęp M. Treter, Tallinn.
- XXII Wystawa Instytutu Propagandy Sztuki*, Salon Warszawski, marzec–kwiecień, 1934, Warszawa–Łódź [Łódź 1934].
- XIXa Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1934*, Catalogo, Venezia 1934.
- XII Wystawa sprawozdawcza Wydz. Sztuk Pięknych Uniw. S. [tefana] B. [atorego] w Wilnie za rok akademicki 1933–34*, [Wilno 1934].

- IV Salon zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934.
- XIII Wystawa sprawozdawcza Wydz. Sztuk Pięknych Uniw. S. [tefana] B. [atorego] w Wilnie, za rok akademicki 1934–35, [Wilno 1935].
- V Salon zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935.
- XXXIV Wystawa I. P. S., T. Czyżewski, H. Grunwald, T. Niesiołowski, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa–Łódź, listopad 1935.
- Wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich Plastyka oraz zbiorowa Józefa Czajkowskiego, Henryka Grunwalda, Tymona Niesiołowskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, październik 1935.
- Polnische Kunst. Ausstellung, TOSSPO, Neue Pinakothek, wstęp M. Treter, Miinchen 1935.
- Polnische Kunst. TOSSPO. Preussische Akademie der Kiinste, wstęp M. Treter, Berlin 1935.
- Polnische Kunst. Ausstellung. TOSSPO, wstęp M. Treter, Dusseldorf–Koln a Rhein 1935.
- Salon Plastyków ZZAP, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936.
- XIV Wystawa sprawozdawcza Wydz. Sztuk Pięknych Uniw. S. [tefana] B. [atorego] w Wilnie, za rok akademicki 1935–36, [Wilno 1936].
- XV Wystawa sprawozdawcza Wydz. Sztuk Pięknych Uniw. S. [tefana] B. [atorego] w Wilnie, za rok akademicki 1936–37, [Wilno 1937].
- IX Salon malarSKI, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937.
- Catalogue officiel de la section polonaise á l'exposition Internationale „Arts et Techniques dans la Vie moderne”, wstęp J. Starzyński, Paris 1937.
- L'Art Polonais, Catalogue de l'Exposition organisée par la Société pour l'Expansion de l'Art Polonais á l'Etranger, Peinture, Sculpture, Art Graphique, Tissus 1937–1938, (Warszawa 1937).
- Wystawa Sztuki Polskiej. A Mücsarnokban Rendezett, Modern Lengyel Művészeti Kialitás Targymutatoja, wstęp M. Treter, Budapest 1938.
- X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938.
- Martwa natura w malarstwie polskim, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1939.
- Official cat. of the Polish Pavilion at the Word's Fair in New York 1939, [Warszawa] 1939.
- XVI Wystawa sprawozdawcza Wydz. Sztuk Pięknych Uniw. S. [tefana] B. [atorego] w Wilnie za rok akademicki 1937–38, [Wilno 1938].
- Lietuvos Tarybu Socialistines Respublikos Dailininku Sajunga, Vilniaus Dailininku Dailes Parodos Katalogas, Vilnius 1940.
- Wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków w Toruniu, Toruń 1945.
- Wystawa prac Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego w ramach uroczystości jubileuszowych 600-lecia miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 1946.
- Salon Wiosenny, Katalog, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1946.
- Wystawa z okazji 480 rocznicy Pokoju Toruńskiego, akwarele, rysunek, grafika, Toruń 1946.
- Wystawa prac Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, (Olsztyn 1946).
- II Ogólnopolski Salon Zimowy, ZPAP, TPSP, Kraków 1947.
- Wystawa prac plastyków Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, Grudziądz 1947.
- Wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków Oddział w Toruniu, Toruń 1947.
- Wystawa malarstwa, rzeźby, grafiki, rysunku, Zw. Zaw. Polskich Artystów Plastyków w Olsztynie, Olsztyn 1947.

3. *Ogólnopolski Salon, Malarstwo, Rzeźba, Grafika*. Katalog, Poznań 1947.
- Doroczna Wystawa Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, Bydgoszcz 1947.
- Wystawa Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, Poznań 1948.
- Wystawa „Piękno Torunia”*, Związek Polskich Artystów Plastyków w Toruniu, (Toruń 1948).
- Doroczna Wystawa Prac Członków Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego*, Bydgoszcz 1948/1949.
- IV Ogólnopolska Wystawa Zimowa*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Miejskie w Radomiu, Radom 1948/1949.
- Łagów w roku 1948*, Wystawa obrazów, gwaszów, akwarel i rysunków, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, Poznań 1949.
- II Festiwal Plastyki*, Katalog, Ogólnopolska Wystawa Malarstwa Współczesnego, Ogólnopolska Wystawa o Tematyce Morskiej, Sopot 1949.
- I Ogólnopolska Wystawa Portretów Przewodników Pracy*, MKiS, ZPAP, CBWA, (Warszawa) 1949.
- Wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków w Toruniu*, (Toruń 1949).
- Doroczna Wystawa Prac Członków Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, Bydgoszcz 1949/1950.
- 5-ta Wystawa Zimowa*, Muzeum Miejskie w Radomiu, ZPAP, TPSP, Radom 1949/1950.
- I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, MKiS, ZPAP, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1950.
- III Festiwal Plastyki w Sopocie. II Ogólnopolska Wystawa Marynistyczna*, Sopot 1950.
- Doroczna Wystawa Prac Członków Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, Bydgoszcz 1951.
- II Ogólnopolska Wystawa Plastyki, malarstwo, rzeźba, grafika*, CBWA, Warszawa 1951/1952.
- Doroczna Wystawa Okręgu Bydgoskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, (Bydgoszcz 1952).
- Wystawa grafiki i rysunków*, Bydgoszcz 1952.
- Wystawa „Stefan Zeromski”*, Muzeum Świętokrzyskie, oprac. A. Dobrowolska, wstęp K. Wyka, Kielce 1952.
- III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra*, CBWA, Warszawa 1952.
- VIII Okręgowa Wystawa Plastyki, malarstwo, grafika, rysunek*, ZPAP Okręg Bydgoski, CBWA Oddział w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1953.
- Wystawa plastyków toruńskich*, ZPAP Okręg Bydgoski, CBWA Oddz. w Bydgoszczy, Toruń 1953.
- Wystawa Plastyków Toruńskich w ramach Roku Kopernikowskiego*, ZPAP Okręg Bydgoski CBWA, Toruń 1953.
- Przyjaźń Polsko-Radziecką w Plastyce Pomorskiej*, Bydgoszcz 1953.
- Wystawa Plastyki Pomorskiej 1945–1954 dla uczczenia II Zjazdu PZPR*, CBWA, Bydgoszcz 1954.
- Wystawa Rysunku i Grafiki*, ZPAP, CBWA, Toruń–Bydgoszcz, Toruń 1954.
- IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Malarstwo, Rzeźba, Grafika, Satyra*, MKiS, ZPAP, CBWA Zachęta, Warszawa 1954.
- Dziewiąta Okręgowa Wystawa Plastyki*, ZPAP Okręg Bydgoski, CBWA Oddział w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1954.
- Galeria Plastyki Pomorskiej, Malarstwo, Grafika, Rzeźba, Urządzona z okazji X rocznicy wyzwolenia Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1955.
- Wystawa Oddziału ZPAP Toruń*, ZPAP Toruń–Bydgoszcz, CBWA Toruń, Toruń 1955.

- Wystawa X lat grafiki i rysunku*, ZPAP Okręgu Bydgoskiego, CBWA w Bydgoszczy, Muzeum Pomorskie w Toruniu, Toruń 1955.
- X Wystawa Okręgu Bydgoskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, Bydgoszcz–Toruń 1955/1956.
- Wystawa grafiki i rysunku Okręgu Bydgoskiego*, ZPAP, CBWA Oddz. w Bydgoszczy, wstęp J. Frycz, Toruń 1956.
- I Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i Rysunku*, ZPAP, CBWA, Warszawa 1956.
- XI Wystawa Okręgu Bydgoskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, Malarstwo–Rzeźba–Grafika–Rysunek*, ZPAP, CBWA Bydgoszcz, wstęp Z. Polsakiewicz, Bydgoszcz 1956/1957.
- Malarstwo Polskie w Galerii Muzeum Sztuki w Łodzi. Przewodnik-katalog*, oprac. R. Zrembowicz, Warszawa 1957.
- (*Wystawa Grafiki Okręgu Bydgoskiego*, ZPAP, CBWA Oddz. w Bydgoszczy, Toruń 1957.
- XII Wystawa Okręgu Bydgoskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, Malarstwo, Grafika i Rysunek, Rzeźba, Ceramika*, Bydgoszcz–Toruń 1957/1958.
- Wystawa Plastyków Toruńskich. Malarstwo–Grafika–Rysunek–Rzeźba*, Toruń 1957/1958.
- Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, Muzeum Miejskie, Dom Esterki, Radom 1957/1958.
- Wystawa Grupy Formistów w czterdziestolecie ich pierwszego wystąpienia*, SHS Oddział Krakowski wstęp H. Blumówna, [tekst odbity na powielaczu], Kraków 1957.
- Polské Současné Výtavné Umění, Výstavní Síň Paláce Dunaj*, Praha 1958.
- Wystawa Grupy Toruńskiej*, ZPAP w Toruniu CBWA, Toruń 1958.
- Wystawa grafiki toruńskiej*, CBWA w Krakowie, ZPAP w Toruniu, Kraków 1958.
- Exposition de l'Art polonais contemporain*, Palais Monasterly, Le Cairo 1958.
- Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Katalog Malarstwa, Grafiki, Rzeźby*, Dom Esterki, Muzeum Miejskie, Radom 1958/1959.
- Exposition de l'Art polonais contemporain*, Musée des Beaux Arts, Aleksandria, 1959.
- Wystawa Grafiki Toruńskiej*, ZPAP, CBWA, Olsztyn 1959.
- „Człowiek” *Wystawa Malarstwa, „Salon Ekranu”*, wstęp B. Kowalska, Warszawa 1959.
- Od Młodej Polski do naszych dni – rysunki i studia malarские*, Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp J. Starzyński, oprac. I. Jakimowicz, Warszawa 1959.
- Ziemia Bydgoska w Plastyce, Wystawa malarstwa i grafiki zorganizowana dla uczczenia III Zjazdu PZPR*, TPS, ZPAP, CBWA, Bydgoszcz 1959.
- Exposition de l'art polonais Contemporain*, Damaszk 1959.
- Wystawa Grafiki Toruńskiej*, ZPAP, CBWA, Muzeum, Zamość 1959.
- Ogólnopolska wystawa grafiki artystycznej i rysunku*, Katalog wystawy, ZPAP, CBWA, Warszawa 1959.
- Wystawa malarstwa i grafiki okręgu ZPAP – Toruń*, Lublin 1959.
- The Exhibition of the Polish Contemporary Art*, Bagdad 1959.
- Wystawa Grupy toruńskiej*, ZPAP w Toruniu, CBWA, Tow. Miłośników Torunia, Toruń 1959.
- Wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki Grupy Toruńskiej i Stanisława Rzepy*, TPSP, Kraków 1959.
- Wystawa Polskiego Malarstwa Współczesnego zorganizowana z okazji Jubileuszu 50-lecia Muzeum w Częstochowie 1909–1959*, Częstochowa 1959.
- Wystawa Grupy Toruńskiej. Malarstwo, rzeźba, grafika*, Galeria Sztuki MDM, Warszawa (1959).
- XV Ogólnopolska Wystawa Plastyki w Radomiu*, Dom Esterki, Muzeum Miejskie, Radom 1959.

- Wystawa Polski Ruch Rewolucyjny w sztuce*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego, Warszawa 1960.
- III *Wystawa Grupy Toruńskiej*, ZPAP, CBWA, Toruń 1960.
- Malarstwo Polskie od połowy XVIII wieku do dnia dzisiejszego*. Przewodnik wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1960.
- Wystawa grafiki polskiej*, wstęp A. Wojciechowski (katalog w języku chińskim), Pekin 1960.
- Ogólnopolska Wystawa Biennale Grafiki w Krakowie 1960*, ZPAP, TPSP Pałac Sztuki, Kraków 1960.
- Polska Grafika Współczesna 1900–1960*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1960.
- Wystawa plastyków toruńskich*, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, Toruń 1960.
- XXX Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1960.
- XVI *Ogólnopolska Wystawa Plastyki w Radomiu*, Dom Esterki, Muzeum Miejskie, Radom 1960.
- Związek Polskich Artystów Plastyków Toruń (Wystawa)*, TPSP w Krakowie, (Kraków 1961).
- Gravure polonaise contemporaine*, Musée de l'Art Wallon, Liège 1961.
- IV *Wystawa Grupy Toruńskiej. Malarstwo, grafika, rzeźba*, ZPAP, CBWA Toruń–Bydgoszcz, Toruń 1961.
- Wystawa Grafiki Toruńskiej*, ZPAP, CBWA, Wrocław 1961.
- L'incisione polacca contemporanea*, Calcografia Nazionale, wstęp i oprac. I. Jakimowicz, Roma 1961.
- Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego*, Muzeum w Grudziądzu, wstęp D. Czaplicki, oprac. Z. Czerski, Grudziądz 1961.
- II *Wystawa polskiego malarstwa i grafiki współczesnej w Częstochowie*, A. Jaśkiewicz, Częstochowa 1961.
- XVII *Ogólnopolska Wystawa Plastyki w Radomiu*, Dom Esterki, Muzeum Miejskie, Radom 1961.
- III *Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i rysunku, Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL*, MKiS, ZPAP, CBWA, wstęp I. Jakimowicz, Warszawa 1961.
- Wystawa Malarstwa, Polskie Dzieło Plastyczne XV-lecie PRL*, MKiS, ZPAP, Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp K. Piwocki, Warszawa 1961.
- Wystawa Toruńskiej Grafiki Artystycznej*, Muzeum w Grudziądzu, wstęp i oprac. Z. Czerski, Grudziądz 1962.
- Warmia i Mazury w Plastyce Polskiej*, Olsztyn 1962.
- V *Wystawa Grupy Toruńskiej*, BWA, Toruń–Bydgoszcz, wstęp J. Frycz, (Toruń 1962).
- 2-gie Biennale Grafiki w Krakowie 1962*, ZPAP, Muzeum Narodowe w Krakowie, wstęp H. Blum, Kraków 1962.
- Polnische Malerei der Gegenwart aus der Wojewodschaft Bydgoszcz*, Besitz des Staatlichen Museum Grudziądz, Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Stralsund – Juli/August 1962, wstęp i oprac. Z. Czerski, Stralsund 1962.
- I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, wstęp J. Baran, H. Anders, Szczecin 1962.
- XVIII *Ogólnopolska Wystawa Plastyki w Radomiu*, Dom Esterki, Muzeum Miejskie, Radom 1962.
- VI *Wystawa Grupy Toruńskiej*, BWA, Toruń 1963.

- 50 lat plastyki zakopiańskiej 1912–1962, wstęp W. Gentil-Tippenhauer, Zakopane 1963.
- Exposition Européene d'Art Contemporain Graphique Artistique de la Ville Toruń, Musée de Grudziądz Pologne, Lyon 1963.
- IV Ogólnopolska Wystawa Marynistyczna, CBWA, Warszawa 1963.
- Galerie de la peinture Poméranienne Contemporaine, Musée du Chateau de Lunéville, oprac. Z. Czernski, (druk Grudziądz) 1963.
- I Wystawa Plastyki i Symposium Złotego Grona, Zielona Góra 1963.
- Wystawa Plastyków Toruńskich, Malarstwo, rzeźba, grafika, Warszawa 1963.
- XIX Ogólnopolska Wystawa Plastyki w Radomiu, Dom Esterki, Muzeum Miejskie, Radom 1963/1964.
- V Ogólnopolska Wystawa Marynistyczna, CBWA, Warszawa 1964.
- VII Wystawa Grupy Toruńskiej, BWA, Toruń 1964.
- Dwadzieścia lat plastyki w województwie bydgoskim, wstęp i oprac. K. Jułga, Bydgoszcz 1964.
- II Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin 1964.
- Wystawa 20 lat PRL w twórczości plastycznej, ZPAP, BWA, Toruń 1964.
- Grand Prix International d'Art Contemporain de la Principauté de Monaco, Palais de Congrès Monte-Carlo, Monte-Carlo 1964.
- Malarstwo XX-lecia PRL, Galeria Współczesnego Malarstwa Polskiego, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, wstęp I. Witz, oprac. A. Borucka-Nowicka, A. Bartoszyńska-Potemska, I. Frank, Bydgoszcz 1964.
- Malarstwo i rzeźba od XV–XX w. Muzeum w Toruniu. Informator, oprac. H. Załęska, Toruń 1964.
- Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie, Wydawnictwo Muzeum Lubelskiego, oprac. S. Butrym i B. Kowalczyk, Lublin 1964.
- 20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej, Wystawa malarstwa, CBWA Warszawa 1965.
- 20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej, Wystawa grafiki i rzeźby, CBWA Warszawa 1965.
- VIII Wystawa Grupy Toruńskiej. Malarstwo, rzeźba, grafika, (Toruń 1965).
- Spotkania krakowskie 1965, Pawilon BWA, wstęp J. Madeyski, Kraków 1965.
- Współczesna Grafika Polska. XXX lecie PRL, Galeria Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, wstęp A. Jakimowicz, oprac. A. Borucka-Nowicka, A. Bartoszyńska-Potemska, Bydgoszcz 1965.
- Wystawka Sowremennoj Polskoj Żiwopisi, Gosudarstvennyj Muzej Izobrazitelnych Iskusstw, Moskwa 1965.
- Plastyka toruńska, Katalog wystawy monograficznej środowiska artystycznego w Toruniu 1920–1939, 1945–1965, wstęp J. Bogucki, Toruń 1966.
- Expoziția de pictură contemporană din Republica Populară Polonă, Sala Dalles, wstęp J. Zanoziński, Bukuresti 1966.
- Mostra d'Arte Grafica Polacca, (Wystawa ze zbiorów Muzeum w Bydgoszczy), wstęp Z. Czernski, oprac. A. Borucka-Nowicka, Reggio Emilia 1966.
- Polnische Malerei der Gegenwart, Neue Berliner Galerie, wstęp J. Zanoziński, Berlin 1966.
- Secesja w Polsce. Katalog Wystawy w Muzeum Mazowieckim w Płocku. wstęp A. Gradowska, I. Huml, (Płock) 1967.

- Peinture Polonaise Contemporaine, Collections du Musée Leon Wyczółkowski a Bydgoszcz*, Musée des Beaux-Arts, oprac. Z. Czernski, Nancy 1967.
- Przypomnienie formistów polskich*, Galeria Współczesna KMPiK „Ruch”, wstęp J. Bogucki, Warszawa 1968.
- Malarstwo w Polsce Ludowej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp J. Zanoziński, Warszawa 1970.
- Plastyka Województwa Bydgoskiego w 25-leciu PRL*, Bydgoszcz 1970.
- 25 lat Malarstwa Polskiego*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, wstęp I. Moderska, Poznań 1971.
- Grafika w Polsce Ludowej*, CBWA, wstęp I. Jakimowicz, Warszawa 1971.
- Kobieta w sztuce*. Katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Toruń 1971.
- Plastyka zakopiańska 1909–1973*, BWA Kraków, wstęp H. Kenarowa, Kraków 1973.
- Dziela sztuki w zbiorach prywatnych*, BWA Bydgoszcz 1974.
- Plastyka toruńska 1945–1975*, red. B. Mansfeld, Toruń 1975.
- Ekspresjonizm w grafice polskiej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. Z. Kucielska, J. Malinowski, Kraków 1976.
- 25 Jubileuszowa wystawa Grupy Toruńskiej*, Muzeum Okręgowe, oprac. A. Mączyńska, B. Mansfeld, Toruń 1978.
- Malarstwo Polskie 1944–1979 ze zbiorów Muzeum*, Muzeum Okręgowe, oprac. A. Borucka-Nowicka, Bydgoszcz 1979.
- W kręgu „Chimery”, Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, Katalog-pamiętnik wystawy, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza Warszawa, oprac. M. Puchalska, W. Chmuryński, Warszawa 1980.
- Łukaszewicz P., Malinowski J., *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980.
- 40-lecie PRL. Grafika polska 1944–1984*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. A. Borucka-Nowicka, Bydgoszcz 1984.
- Malarstwo polskie XIX i XX wieku ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy*, Muzeum Rzemiosł Drzewnych Środa Śląska, oprac. I. Brzozowska, Środa Śląska 1987.
- Formiści*, pod red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.
- Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, oprac. K. Brakoniecki, wstęp J. Malinowski, Olsztyn 1989.
- Mit grecki i rzymski w sztuce polskiej lat 1890–1949*, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, oprac. B. Zgodzińska, Słupsk 1991/1992.
- Zakrzewski T., *Plakaty toruńskie 1920–1939*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1994.
- Młoda Polska. Sztuka druku i ilustracji*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 1994.
- Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, Toruń 15 marca – 5 maja 1996, Wilno 7 czerwca – 7 lipca 1996, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė.
- Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Muzeum Narodowe w Warszawie 15.11.1996–26.01.1997, Muzeum Narodowe w Krakowie 15.03.1997–15.05.1997, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski.
- Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, Muzeum Narodowe w Krakowie 1997.

- Witkacy. Formiści i Portrety*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Galeria Sztuki Współczesnej Szczecin, wstęp M. Poszumska, Szczecin 1999.
- Kolekcja, cz. I, malarstwo, grafika, rysunek*, ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, oprac. B. Chojnacka, I. Kopciwicz, E. Sekuła-Tauer, Bydgoszcz 1999.
- Grupa Toruńska*, Państwowa Galeria i Ośrodek Edukacji Plastycznej „Dyptyk” w Toruniu 1998, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Muzeum w Grudziądzu 1999, oprac. M. Wisniewski, E. Wiśniewska, wstęp S.K. Stopczyk.
- Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*, Muzeum Narodowe w Warszawie, koncepcja wystawy i katalogu K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2001.
- Kluczajd K., *Spojrzenie na RZUT. O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2002.
- Sztuka karykatury okresu Młodej Polski 1890–1918*. Wystawa ze zbiorów polskich oraz Lwowskiej Galerii Sztuki, Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego w Warszawie, oprac. M. W. Chmurzyński, G. Godziejewska, Warszawa 2003.
- Kotula K., *Dla zdrowia i urody. O higienie i kosmetyce w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Włocławek 2003.

Katalogi zbiorów

- Galeria malarstwa polskiego XX w.*, Muzeum Okręgowe w Częstochowie, oprac. A. Jaśkiewicz, Częstochowa 1989.
- Galeria malarstwa polskiego. Malarstwo polskie 1800–1939*, Muzeum Śląskie Katowice [1989].
- Galeria Sztuki Muzeum Śląskiego w Katowicach. Malarstwo polskie 1800–1939*, Muzeum Śląskie, oprac. Z. Krzykowska, Katowice 1992.
- Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego*, Muzeum w Grudziądzu, wstęp D. Czaplicki, oprac. Z. Czerski, Grudziądz 1961.
- Grońska M. *Rysunki artystów polskich i obcych w Polsce działających od XVII do XX wieku*. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do roku 1975, Warszawa 1991.
- Katalog zaginionych obrazów ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, oprac. M. Meschnik, Bytom 1985.
- Katalog zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, t. I, *Polskie Malarstwo Współczesne*, wstęp A. Borucka-Nowicka, oprac. K. Paczuska, M. Winter, Bydgoszcz 1995.
- Kropolewska-Gajewska A., *Malarstwo i rzeźba polską od końca XVIII wieku do 1939 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, t. I, *Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*, Toruń 2003.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Malarstwo polskie w zbiorach za granicą*, Kraków [2003].
- Kubacka D., *Galeria Malarstwa Polskiego XX w. Przewodnik*, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2000.
- Malarstwo polskie 1800–1939*, Muzeum Śląskie w Katowicach, oprac. Z. Krzykowska, Katowice 1996.
- Malarstwo Polskie*, Muzeum Śląska Opolskiego, oprac. J. Filipczyk, Opole 1999.

- Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Wykaz obrazów*, oprac. M. Denis, M. Meschnik, Bytom 1991.
- Polska sztuka współczesna*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, pod red. M. Hermansdorfera, Wrocław 1983.
- Przyjaciele Muzeum. Wystawa zorganizowana z okazji Międzynarodowego Dnia Muzeów ICOM-UNESCO*, Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp i red. naukowa D. Folga-Januszewska, Warszawa 2003.
- Sztuka polska XX wieku*, kat. zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, pod red. M. Hermansdorfera, Wrocław 2000.
- The Gallery of Polish Painting 1800–1939. Guide*, Muzeum Śląskie, Katowice 1999.
- Załęska H., *Galeria Sztuki Współczesnej*, Muzeum w Toruniu, Toruń (1966).
- Zbiory Działu Sztuki Współczesnej*, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, oprac. B. Zgodzińska, Słupsk 1998–1999.
- Zbiory malarstwa polskiego*, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, oprac. B. Modrzejewska, A. Oborny, Warszawa 1971.

Katalogi i roczniki aukcyjne

- Agra-Art, 28.04.1991, repr.
- Agra-Art, 17.06.1993, repr.
- Agra-Art, 9.03.1997, poz. 57, repr.
- Agra-Art., 9–21.02.1998, poz. 31, repr.
- Agra-Art, 4.08.2001, repr.
- Agra-Art., 16.12.2001, poz. 64, repr.
- Agra-Art., 15.06.2003, poz. 57, repr.
- „Art&Business” 1991, nr 1–2.
- Desa, 13.12.2001, poz. 13, repr.
- Desa Unicum, 6.06.1999, poz. 54, repr.
- Desa Unicum, 22.02.2001, poz. 33, repr.
- Desa Unicum, 7.06.2001, poz. 32, repr.
- Desa Unicum, 24.01.2002, poz. 15, repr.
- Dom Aukcyjny „Sztuka”, 6.10.2001.
- Ostoya, 21.03.1999, poz. 34, repr.
- Ostoya, 15.10.2000, poz. 14, repr.
- Polonia-Art., 3.10.1999, poz. 21, repr.
- Polswiss Art, 19.12.1990, poz. 38, repr.
- Polswiss Art, 26.01.1991, poz. 31, repr.
- Polswiss Art., 28.02.1999, poz. 52, repr.
- Rempex, 18.06.1995, poz. 129, repr.
- Rempex, 25.06.1997, poz. 344, repr., XXX.
- Rempex, 27.10.1999, poz. 207, repr.
- Rempex, 15.12.1999, poz. 257, repr.
- Rempex, 24.04.2002, poz. 207, repr.
- Rempex, 28.08.2002, poz. 114, repr.

- Rempex, 25.09.2002, poz. 224, repr.
- Rocznik Aukcyjny 1992, „Art&Business” 1993, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 1993, „Art&Business” 1994, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 1994, „Art&Business” 1995, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 1996, „Art&Business” 1997, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 1997, „Art&Business” 1998, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 1989–1998, „Art&Business” 1999, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 1999, „Art&Business” 2000, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 2000, „Art&Business” 2001, nr 2.
- Rocznik Aukcyjny 2001, „Art&Business” 2002, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 2002, „Art&Business” 2003, nr 1–2.
- Rocznik Aukcyjny 2003, „Art&Business” 2004, nr 1–2.
- „Sztuka” Polski Dom Aukcyjny, 15.11.1997, poz. 34, repr.
- Unicum, 27.10.1996, poz. 46, repr. na okładce.
- Unicum, 1.06.1997, poz. 29, repr.
- Unicum, 15.06.1997, poz. 77, repr.
- Unicum, 31.05.1998, poz. 71, repr.

Filmy

- Portret Tymona Niesiołowskiego*, reż. J. Robakowski, komentarz G. Dubowski, 1969.
- Różne barwy Torunia*, reż. M. Kwiatkowska, prod. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie 1961, WFDiF Zakład Archiwum.
- Świat Tymona. O życiu i sztuce Tymona Niesiołowskiego*, reż. M. Kwiatkowska, zdjęcia K. Pakulski, prod. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie 1984, WFDiF Zakład Archiwum F. 3692.
- Tymon*, reż. J. Robakowski, 1964, STKF „Pęta”.
- Wspomnienie o Tymonie Niesiołowskim*, [b.a.], 1964, WFDiF Zakład Archiwum Kr. 26 A/65.

Pozostała literatura (wybór)

- Andriolli świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, oprac. J. Wiercińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Artur Grottger (1837–1867)*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Wrocławiu, oprac. P. Łukaszewicz, Wrocław 1987.
- Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.
- August Zamoyski*. Katalog wystawy monograficznej, oprac. Z. Kossakowska-Szanaja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.
- Benedetti M. T., *Cézanne*, Warszawa 1998.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996.
- Bisanz H., *Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 1980, z. 68.

- Brus-Malinowska B., *Eugeniusz Zak 1884–1926*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004.
- Bunt. *Ekspresjonizm Poznański 1917–1925*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Poznaniu, koncepcja G. Hałasa, A. Salamon, Poznań 2003.
- Clay J., *Modern Art. 1890–1918*, Milan 1978.
- Cortenova G., *Pablo Picasso. Życie i twórczość*, Warszawa 1998.
- Cowling E., Mundy J., *On Classic Ground: Picasso, Léger and the New Classicism*. Katalog wystawy Tate Gallery, London 1990.
- Czarnecki K., *Grafika Franciszka Siedleckiego*. Katalog prac Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1991.
- Damigella A.M., *Paul Gauguin*, Warszawa 1997.
- Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*. Katalog wystawy Österreichische Galerie Belvedere Halbtorn Burgenland 1993, oprac. G. T. Natter.
- Eisenman S.F., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994.
- Estreicher K., *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971.
- Ferdynand Ruszczyk 1870–1936. Pamiętnik wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1966.
- Ferdynand Ruszczyk 1870–1939. Życie i dzieło*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, A. Kroplewska-Gajewska, Kraków 2002.
- Ferrari C. G., *Die klassische und ikonologische Utopie: die Zwanziger- und Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts in Italien*, [w:] *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*, München–London–New York 2001, publikacja towarzysząca wystawie w Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2001.
- Frąckowiak E., *Max Klinger inspirator*, [w:] *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klinger*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993.
- Frehner M., *Ein Wegbereiter der Moderne Giovanni Segantini – Leben und Werk*, [w:] *Giovanni Segantini*, hrsg. B. von Stutzer, R. Wäspe, Ostfildern: Gerd Hatje 1999.
- Grottger*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. Z. Golubiew, A. Wójcik, Kraków 1988.
- Gryglewicz T., *Płeć i grafika. Tematyka erotyczna w twórczości Alfreda Kubina w kontekście niemieckiej i austriackiej sztuki przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka a erotyka*. Materiały Sesji SHS Łódź 1994, Warszawa 1995.
- Grzybkowska T., *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Materiały sesji SHS, Warszawa 1982.
- Guadagnini W., *Matisse. Życie i twórczość*, Warszawa 2000.
- Halicka A., *Marcoussis wśród twórców kubizmu*, „Tygodnik Polski” (Paryż) 1964, nr 39.
- Haskell B., *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*. Katalog wystawy Whitney Museum of American Art., New York 2003.
- Hofstätter H. H., *Symbolizm*, Warszawa 1987.
- Howard M., *Cézanne*, London 1990.
- Jakimowicz I., *Pięć wieków grafiki polskiej*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Jaworska W., „Chrystus w Ogrodzie Oliwnym” Gauguina. *Sacrum czy Sacrilegium?*, „Rocznik Historii Sztuki” 1996, t. XXII.

- Kolbuszewski J., *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.
- Koniec wieku. *Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, pod red. E. Charazińskiej i Ł. Kosowskiego, Warszawa 1996.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975.
- Kozłowski J., *Sprawa robotnicza w twórczości Maurycego Liliena*, [w:] *Proletariacką Młoda Polska*, Warszawa 1986.
- Kruszelnicki Z., *Z dziejów postaci „frasobliwej”*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1961, t. II.
- Kunczyńska A., *Chrystus Frasobliwy w Polskiej Rzeźbie Ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1960 nr 4.
- Lemoine S., *The Creator*, [w:] *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art*, London 2002, publikacja towarzysząca wystawie odbywającej się w Palazzo Grassi w Wenecji.
- Lipa A., *Gustaw Gwoździecki (1880–1935)*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Poznaniu, pod red. M. Gołąb, Poznań 2003.
- Lucie-Smith E., *Symbolist art*, London 1972.
- Malinowski J., *O twórczości Jerzego Merkła*, [w:] *Studia o artystach XVIII–XX wieku*, pod red. J. Malinowskiego, Toruń 2003.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Mistrzowie szwajcarscy XX wieku*. Katalog wystawy obrazów z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej Petit Palais w Genewie, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa K. Nowakowska-Sito (na podstawie katalogu *Maîtres suisses du XXe siècle*. Musée du Petit Palais Genewa 1991, wstęp O. Scheps), Warszawa 1996.
- Nowakowska-Sito K., *Homer i archeologia. Stanisława Wyspiańskiego ilustracje do „Iliady” (1896–1898)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1996, t. XXII.
- Nowakowska-Sito K., *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
- Olszewski A. K., *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Materiały Sesji SHS, Warszawa październik 1980, Warszawa 1982.
- Partsch S., *Klimt – życie i twórczość*, Warszawa 1998.
- Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E.A. Bourdelle’a*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. E. Grabska, Warszawa 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Poklewska J., *Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1922–1996*, [w:] *Dzieje Historii Sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX w.*, praca zbiorowa pod red. A. S. Labudy, Poznań 1996.
- Poprzęcka M., *Sztuka zasady. Śniadanie na trawie Edouarda Maneta w świetle akademickich reguł*, [w:] *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji prywatnych*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, pod red. I. Danielewicz, Warszawa 1998.

- Przybyszewski S., *Edward Munch, Na drogach duszy*, Kraków 1900.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Puvis de Chavannes*. Katalog wystawy Grand Palais Paris 1976–1977, Galerie Nationale du Canada Ottawa 1977, oprac. L. d'Argencourt, M. Ch. Boucher-Regnault, D. Druick, J. Foucart.
- Ratajczak J., *Zgasty „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980.
- Renoir*. Katalog wystawy, Kunsthalle Tübingen 20. Januar bis 27. Mai 1996, oprac. A. Götz.
- Stanisław Wyspiański. Opus Magnum*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, red. B. Piotrowska, Kraków 2000.
- Szczuka D., „*Wołanie o Lad*”. *Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, Lublin 1998, t. XLVI, z. 4.
- Sztuka w kręgu „Sztuki”*. *Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Kraków 1995.
- Taborski R., *O współpracy krakowskiej „Sztuki” z wiedeńską „Secesją”*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 4.
- Vaillant A., *Pierre Bonnard. Grande monographie Ides et Calendes*, Paris 1965.
- W kręgu wileńskiego klasycyzmu*. Katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie red. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 2000.
- W. Podkowiński*. Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. E. Charazińska, Warszawa 1990.
- Werncke C. P., *Pablo Picasso 1881–1973*, Vol. I, *The Works 1890–1936*, Köln 1994.
- West S., *Fin de Siècle*, London 1993.
- Widacka H., *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996.
- Wittlich P., *Secesja. Sztuka i życie*, Warszawa 1987.
- Wojciechowski A., *Edouard Manet*, Warszawa 1973.
- Zygmunt Waliszewski (1897–1936)*. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. H. Bartnicka-Górska, A. Prugar-Myślik, Warszawa 1999.

Indeks osób

- Adamska-Rouba Kazimiera 125
Alcolea S. 100
Algusiewicz Eugenia 168
Allarda Roger 146
Altenberg Alfred 14
Amiel Henri Frédéric 31
Amiet Cuno 13
Anders Henryk 8, 112, 117–119
Andriolli Michał Elwiro 12
Angelico Fra 37
Antoniak F. 85, 86
Artymowski Roman 166
Aurier Albert 45
Axentowicz Teodor 14, 16, 17, 50, 63, 80, 91,
184
- Bacciarelli M.* 168
Bałzukiewicz Bolesław 124
Baranowicz Zofia 97
Bartnicka-Górska Hanna 61, 62, 160
Bartoszyńska-Potemska A. 6, 167
Basler Alfred 79
Baudelaire Charles 33
Baumgarth Christa 67
Beardsley Aubrey Vincent 25, 59
Belkot Jan 163
Berent Waclaw 25
Berezowska M. 168
Besnard-Bernadac Marie-Laure 105
Bezzuoli Giuseppe 53
Białostocki Jan 60
- Białynicka-Birula J.* 61
Bielecki T. 167
Biernacka M. 53
Bing Samuel 13
Biriulow Jurij 13, 15
Bisanz Hans 54
Blumówna Helena 79
Bobrow Ryszard 129
Bobrowska-Jakubowska Ewa 66
Böcklin Arnold 13, 22, 62, 63
Bogdanowicz-Konczeska Jadwiga 80
Bogucki Janusz 7, 164, 165
Bolesław Śmiały 41, 42
Bołoz-Antoniewicz Jan 13, 85
Bonnard Pierre 119, 149, 150, 160, 185
Borowski Waclaw 110, 112, 114, 118–120,
160, 184
Borysowski Stanisław 163, 168
Botticelli Sandro 26
Boucher-Regnault Marie-Christine 71
Bourdelle Emile-Antoine 66
Boy-Żeleński Tadeusz zob. *Żeleński Tadeusz*
Boznańska Olga 44
Bradley William H. 13
Brahms Johannes 87
Braconiecki Kazimierz 8, 123
Braque Georges 67
Breiter Emil 83
Bruna Vincenzo della 53
Brus-Malinowska Barbara 7, 69, 80, 120, 143
Bruzdowicz Franciszek 14

- Brzega Wojciech 63, 64, 66, 91
 Brzękowski Jan 97
 Brzozowski Kazimierz 63, 64
 Brzozowski Stanisław Korab zob. Korab-
 Brzozowski Stanisław
 Brzuskiewicz Hanna 168
 Bukowski Jan 20
 Bulas Jan 17
 Bunikiewicz Witold 75, 79, 92, 110
 Burne-Jones sir Edward Coley 25
 Buszek Antoni 17, 18, 68
- Cabanel Alexandre 46
 Carducci Giosuè 35
 Cervantes Saavedra Miguel de 176
 Cézanne Paul 47, 48, 81, 83, 95, 108, 109, 112,
 113, 117, 138, 147, 153, 184
 Champigneulle Bernard 146
Charazińska Elżbieta 14, 19, 62, 129
 Chelmoński Józef 14, 19
 Chirico Giorgio de 119
 Chmielowski Albert 62
Chmurzyński Wojciech 26
 Chodźko Ignacy 12
Chołoniewski A. (Stosław) 74
 Chomińscy 158
 Chwistek Leon 80–87, 93, 95, 97
Clay J. 28
 Cocteau Jean 147
Cortenova Giorgio 145
Cowling Elisabeth 119, 120, 145, 147, 148
Czapliński Czesław 143
Czarnecki Kazimierz 30
 Czechowicz Waclaw 125, 130
Czerski Zbigniew 6, 19
Czubińska Magdalena 18
 Czyżewski Tytus 80–86, 91, 93, 95, 97, 100,
 102, 108, 131
- Ćwikliński Zefir 65
- D'Argencourt Louise* 71
Damigella Anna Maria 47, 48
Danek-Wojnowska Bożena 45
Danielewicz Iwona 104
- Dante Alighieri 37
 Dargiewicz Konrad 163
 Dauksza Stefan 130
 Daumier Honoré 176
 Dawidowski Waclaw 130
 Dąbrowska Halina 126, 131
 Dąbrowski Mieczysław 88, 89
 Degas Edgar 148, 159
Degler Janusz 87, 161
 Denis Maurice 55, 146
Depta Ryszard 163
 Derain André 119, 120, 153, 160
Derwojed Janusz 15, 61, 62, 80, 130
 Dębicki Stanisław 26
 Dickens Charles 11
 Diupero Maria Teresa 66
Długolecka Lidia 36
 Dobrodzicki Adam 79
Dobrowolski Tadeusz 35, 130
 Dołżycki Leon 80, 82, 86, 133
Domańska Barbara 62
Druick Douglas 71
 Drzewiecki Romuald 168
Dubowski Grzegorz 9
 Duchamp Marcel 92
 Dunikowski Xawery 80
 Dürer Albert 25
Dutkiewicz Józef Edward 16, 135
Dutkova Renata 63
 Dzikiewicz Władysław 63
 Dzikowska Anna 11, 35, 155, 159
- Eisenman Stephan F.* 69
 Elster Erwin 86, 133
 Elzenberg Henryk 164
Estreicher Karol 35, 80
- Fałat Julian 14, 16, 19, 50, 63
 Faure Elie 147
 Fedkowicz Jerzy 83, 133, 166
Ferrari Claudia Gian 119
Feuerring Maksymilian 150
Ficowski Jerzy 62
 Filipkiewicz Stefan 50, 80
 Firlej Piotr 163

- Folga-Januszewska Dorota* 7, 79
Foucart Jacques 71
Frąckowiak Ewa 68
Frehner Matthias 28
 Frycz Karol 20, 25, 44, 71, 75, 117, 165

 Gallé Emile 13
 Galek Stanisław 63–66
 Gardowski Ludwik 86
 Gardzielewska Janina 10
Garlińska-Zembrzuka H. 86, 116
 Garliński Czesław 86, 111–114, 116, 117
Garztecka Ewa 166
 Gauguin Paul 9, 41, 44–47, 57, 58, 60, 76, 97, 100, 147, 184
 Gawiński Antoni 26, 41
 George Waldemar (właśc. Jarociński Waldemar) 146
 German Juliusz 37
 Gide André 55
 Gierymski Aleksander 44
 Gintyllówna Romana 9, 162, 164, 170
 Giorgione (właśc. Giorgio da Castelfranco, Giorgio Barbarelli) 46, 104, 119
 Giotto di Bondone 37
 Gleizes Albert 67, 81
Glińska K. 79
 Godziszewski Tadeusz 162, 168
Goetel Ferdynand 122
 Gojawczyńska Pola 158
 Gojawczyńska Wanda 158
Golqb Maria 41
 Gołbiewski Stanisław 81
Golubiew Zofia 62
 Gotlib Henryk 86, 102, 133
 Gottlieb Leopold 49, 50, 55, 56, 61, 76, 81–84, 114
Götz A. 68
 Goya y Lucientes Francisco José de 46
Górska Hanna 20
Górski Konrad 162
Grabowski Lech 182
Grabka Elżbieta 45, 66, 91, 119
Gradowska Anna 75
 Grasset Eugène Samuel 13

Graves Robert 38
 Greco El (właśc. Domenico Theotokópoulos) 100, 102
Grimal Pierre 38
 Gris Juan (właśc. José Victoriano Gonzales) 120, 160
 Gronowski Tadeusz 111
 Grottger Artur 12, 16, 41
Gryglewicz Tomasz 25, 30
Grzybkowska Teresa 130
 Gwozdecki Gustaw 26, 41, 66, 80, 81, 82, 83

Halicka A. 83
Halasa Grażyna 68
Harbaszewski Krzysztof 7
Haskel B. 139
Helsztyński Stanisław 100
 Hermanowicz Piotr 125
 Hochman Henryk 50, 55
 Hodler Ferdinand 13, 69, 72
 Hofman Vlastimil 49, 50, 54–56, 60, 62, 66, 76, 93
Hofstätter Hans Helmut 22
 Homer 39, 40
 Hoppen Jerzy 124, 125, 132, 162, 163
 Horno-Popławski Stanisław 132, 163
Howard M. 48, 153
 Hrynkowski Jan 81–86, 93, 95, 102, 103, 133
 Hugo Victor 11
 Hulewicz Jerzy 82–85, 87, 95
 Hulewicz Witold 125
Huml Irena 64, 65
 Husarski Waclaw 82, 83, 112–114, 117, 118, 121, 135, 147
Hutnikiewicz Artur 25, 60, 73, 122
 Huyghe René 147

 Ibsen Henrik 11
 Ingres Jean Auguste Dominique 46, 81, 105, 147

Jakimowicz Andrzej 93
Jakimowicz Irena 8, 25, 80
 Jakimowicz Mieczysław 41, 49, 50, 54–56, 61, 76

- Jakubowska Teresa 10, 165, 168
 Jamontt Bronisław 123, 125, 130, 132, 162–164, 170
Janonienė Rūta 8, 124, 163
 Janowicz-Czaiński Aleksander 137
Janowski A. 64
 Jarociński Jerzy Waldemar zob. George Waldemar
 Jarocki Władysław 20, 66
Jaskuła R. Cz. 165
Jaworska Władysława 43, 44, 46, 47, 80
 Jaworski Roman 36, 62
 Jedlicz-Kapuścieński Józef 20, 106
Jeleniewska-Ślesińska Jadwiga 16
 Jellenta Cezary 79
Jerzmanowska Krystyna 6
 Jeske-Choiński Teodor 62
Jordanowski Stanisław 137
 Jundzillówna 155
Juszczak Wiesław 7, 8, 19, 52

 Kahn Gustave 71
 Kajruksztis Witold 24
Kalembka Sławomir 163
 Kalinowski Konstanty 137
 Kamiński Zygmunt 110
 Kamocki Stanisław 50, 80, 84, 91
 Kantor Tadeusz 166
 Karniej Edward 125, 130, 131
 Kasprowicz Jan 16, 25, 37, 44, 60, 76, 122
Kenarowa Halina 64–66, 82
Kepiński Zdzisław 35
 Khnopff Ferdynand 22
Kierzkowski Stanisław 7
 Kisielewski Jan August 20
 Kisling Mojżesz 81, 106
Kleczyński Jan 72, 75, 116, 131
 Klimt Gustav 25, 26
 Klinger Max 13, 68
Kluczajd Katarzyna 165
Kłak Tadeusz 84, 97
 Kłapkowski Władysław 15
 Kłosowski Karol 65
 Kochanowski Stanisław 160
 Kokular Aleksander 53

 Kolankowski Ludwik 162
Kolbuszewski Jacek 31
Kołoszyńska Irena 126, 128, 130, 132
 Koltoński Aleksander 79
Kopalinski Władysław 40
 Kopydłowska A. 130
 Korab-Brzozowski Stanisław 34, 66
 Kossak Wojciech 91, 158
Kossakowska-Szanajca Zofia 87, 116, 122
 Kossowska Felicja 163, 171
Kossowski Łukasz 19
 Kotlarczyk Józef 168
 Kotlarczyk Zygmunt 168
Kotłowski Jan 124
Kowalczyk Jerzy 162
Kowalczykowa Alina 41
 Kowalewska Maria 171
 Kowalewski Zygmunt 10
 Kowalska Bożena 167, 168, 172
 Kowarski Felician Szczęsny 110
Kozakowska Stefania zob. Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania
Kozłowski Józef 28, 165
 Kramszyk Roman 81, 85, 110, 114
 Krasieński Zygmunt 53
 Kraszewski Józef Ignacy 12
Kroplewska-Gajewska Anna 124
Kruszelnicki Zygmunt 46
 Kryciński Walerian 15
Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania 19, 62, 64, 66, 124
 Krzywka Ryszard 10
 Krzyżanowski Konrad 26
Kubaszewska Hanna 61, 84, 130
 Kubicka Małgorzata 84, 85, 95
 Kubicki Benedykt 123
 Kubicki Stanisław 84, 85, 95
 Kubin Alfred 25, 30
 Kuczborski Stanisław 20
 Kühn Henryk 15
 Kulesza Marian 126, 127, 130
 Kuna Henryk 9, 110, 112, 114, 118, 119, 124, 158, 159, 162, 163
Kunczyńska Anna 46
 Kurek Jalu 97

- Kuzmany Karl M. 54
 Kwiatkowska Maria 9, 37
 Kwiatkowski Kazimierz 124, 126, 130, 132

Laarman M. 142
Labuda S. 124
Lam A. 92
 Lameński Lechosław 10
 Langier Tadeusz (właśc. Langer) 92, 93
 Laszczka Konstanty 14, 17, 18, 20, 35
Ledóchowski Stanisław 167
 Lefler Heinrich 28
 Leonhard Witold 80
 Leszczyńska Izydora, z d. Schiller 107
Leszczyńska U. 131
 Leszczyński Edward Władysław (Sas-Leszczyński) 31, 75
Leszczyński Jan 91
 Leśmian Bolesław 25
 Lewandowski Stanisław Roman 54, 56
 Lhote Andre 147
Liczbinańska Maria 130
 Lilien Efraim Maurycy (Mojżesz) 28
 Lille Ludwik 85, 86
Lipa Anna 41
Lipiński Eryk 20
 Lorentowicz Jan 30
 Lorentz Stanisław 124, 125
 Lorrain Claude 119
Loth Roman 60
 Luborowicz Zygmunt 65
 Lubicz Zaleski Zygmunt 79
Lucie-Smith Edward 71
Luzzato G. L. 148

Łodyńska-Kosińska Maria 61
Łossowski Piotr 137
Łoza Stanisław 12
Łukaszewicz Piotr 80, 102, 134
Łuniewicz-Koper Danuta 7

 Maeterlinck Maurice 62, 75
 Maillol Aristide 41, 147
Maksysko T. 15
 Malczewski Antoni 12

 Malczewski Jacek 13, 14, 16, 49, 51, 54, 62, 80
Malina J. 166
Malinowski Jerzy 8, 10, 11, 41, 62, 69, 80, 84, 87, 95, 102, 123, 124, 128, 130, 134, 137, 138, 163
Matkiewicz Barbara 62
 Manet Edouard 46, 47, 104, 105, 108
Mansfeld Bogusław 168
 Marcoussis Louis (właśc. Markus Ludwik) 83
Markiewicz Henryk 30
Mastowski Maciej 135
 Maszkowski Karol 67
 Matejko Jan 12, 13, 16
 Matisse Henri 81, 91, 119, 147, 179, 182, 185
 Matusiak Stanisław 85, 126
 Matuszewska-Nowicka Barbara 10
 Matuszewski Ignacy 41
Maurin-Białostocka Jolanta 15, 61, 62, 130
 Mehoffer Józef 14, 16, 17, 26, 50, 80, 184
Melbechowska-Luty Aleksandra 53, 61
 Mellery Xavier 28
 Mendelssohn 87
 Merkel Jerzy 69, 71
 Metzinger Jean 67, 81
 Meus 74
Męczyńska A. 168
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 37
 Michałowski Piotr 9
Micińska Anna 45
 Miciński Tadeusz 25, 41, 82
 Mickiewicz Adam 12, 53, 66, 80, 124
 Mickiewicz Władysław 66
Mielniczuk T. 6
 Mierzejewski Jacek 80, 81, 82, 93, 108
 Mieszko I 41
 Mieszkowski Józef 86
 Międzybłocki Adam 126
Miłocka-Rachubowa Katarzyna 53
 Minasowicz Jan Klemens 53
 Miriam zob. Przesmycki Zenon
 Mitarski Wilhelm 17, 49, 111
 Modigliani Amedeo 106, 173, 174, 182, 185
Morawińska Agnieszka 45

- Morawska Hanna* 91
Moreau Gustav 25, 59
Morelowski Marian 124
Mosdorf Jadwiga 40
Mróz Stanisław 92
Mucha Alfons 13, 14
Müller (Miler) Szymon 81
Munch Edvard 9, 13, 31, 32, 58, 68, 71
Mundy J. 119, 120, 145, 147, 148

Nadelman Cynthia 139
Nadelman Eli (Eliasz, Elie) 139
Narębska-Dębska Teresa 168
Narębski Stefan 124, 126, 162, 163
Natter G. T. 19
Niemojewski Andrzej 20
Niesiołowska Celina z d. Dzikowska 11
Niesiołowska Dorota 10, 122, 155
Niesiołowska Helena 113, 122, 155
Niesiołowski Krzysztof 10, 122, 155
Niesiołowski Norbert 11
Niesiołowski Tymon 5–21, 23, 25, 26, 28, 30–32, 35–49, 55–60, 62–69, 71–77, 80–93, 95, 97, 99, 100, 102, 103, 105–129, 132–139, 142, 143, 145, 148–153, 155, 156, 158–176, 179, 182–185
Norwid Cyprian 16, 40, 51–54, 62
Nowaczyński Adolf 20
Nowakowska-Sito Katarzyna 8, 39, 72, 115, 120, 136, 147
Nowakowski Andrzej 62

Okuń Edward 26
Olszewska B. 12, 152
Olszewski Adam Kazimierz 146
Om. Wincenty 88
Orkan Władysław 9, 20, 36, 65, 75, 78
Oryźyna Janina 86, 110
Ostrowska Bronisława 66
Ostrowski Kazimierz 66

Pakulski K. 9, 37
Pampaloni Luigi 53
Panieński Jan 84, 85
Pankiewicz Józef 14, 16

Partsch Susanna 26
Paszkievicz Marian 79
Paszkowski Karol Nepomucent 37
Pautsch Fryderyk 20
Pawlikowski Jan Gwalbert 63
Peiper Tadeusz 97
Pelczarski Bronisław 80
Perzyński Włodzimierz 20
Peyre Henri 147
Picasso Pablo (właśc. Pablo Ruiz Blasco) 67, 79, 90, 105, 106, 108, 117, 119, 120, 145, 151, 160, 184
Picasso Paul 145
Piekarski Kazimierz 12
Pieńkowski Ignacy 26, 50
Pilecki Gustaw 131
Piliński Konstanty 75
Piłsudski Józef 121
Pinkwart Maciej 36
Piotrowska Barbara 18
Piotrowski Jan 51, 54, 80
Pióro F. 116
Piprekowa Halina 6
Piwarowski Jan Feliks 53
Piwocki Ksawery 6, 167
Plonkowska M. 64
Pochwalski Kazimierz 19
Podhorska-Okołów Stefania 116
Podkowiński Władysław 14
Podraza-Kwiatkowska Maria 23, 31, 34
Poklewski Józef 8, 10, 122, 124, 125, 132, 137
Pokrzywnicka Irena 110, 120
Polanowska Jolanta 15, 53
Pollakówna Joanna 6, 8, 30, 41, 79–81, 85, 100, 135
Poptawski Zbysław 12
Poprzęcka Maria 104, 119
Porębski Mieczysław 62, 67, 146
Porządkowski Edward 86
Potworowski Piotr 166
Poussin Nicolas 119
Procajłowicz Antoni 20
Prokesch Władysław 56–58
Pronaszko Andrzej 79, 80, 82–86

- Pronaszko Zbigniew 66, 79–86, 95, 102, 124, 133
 Pronaszkowie bracia 16, 80, 81, 85, 93, 108
Prószczyńska Z. 61
Prugar-Mysłik Anna 120, 160
 Pruszkowski Tadeusz 85, 110, 114
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 39, 44, 76
 Przesmycki Zenon (Miriam) 16, 25, 30, 52
 Przyboś Julian 97
Przybylski Ryszard 41, 52, 119
 Przybył Kazimierz 143
 Przybyszewski Stanisław 15, 25, 30, 31, 33, 35, 41, 56, 87, 95, 100, 102
Puchalska Mirosława 26
Puciata-Pawłowska Jadwiga 134, 135, 164
 Puget Ludwik 80
 Puviv de Chavannes Pierre 9, 67, 69, 71, 72, 77, 80, 88, 119, 147, 184

 Radnicki Zygmunt 133
 Radziwillów ród 125
 Rafael (właśc. Raffaello Santi) 105
Ratajczak Józef 95
 Rembowski Jan 17, 18, 37, 49, 54–56, 63–65, 75, 76, 80
 Remer Jerzy 124, 163, 165, 166, 169–171
 Renoir Pierre Auguste 67, 68, 77, 113, 119, 147, 184
 Rerutkiewicz Franciszek 81, 82, 91
 Reymont Władysław 25, 30, 37
 Rittner Tadeusz 54
Robakowski Józef 7, 9, 10, 165
 Rodin Auguste 35
 Roessler Arthur 56–58
 Roguski Władysław 85, 86, 111
Rola Maria 120
 Rops Félicien 13
 Rosenblum Leon 50
 Rosenfeld Morris 28
 Rouba Józef 126
 Rouba Michał 125, 129, 130
 Rousseau Henri Julien Félix 105
 Rubczak Jan 81, 82, 133
 Ruszczyc Ferdynand 16, 122–125
 Rutkowski Szczepny 85, 86

 Rybkowski Tadeusz 15
 Rychter-Janowska Bronisława 56
 Rydel Lucjan 36
 Rzecki Stanisław Szreniawa 110, 114
 Rzepiński Czesław 166

 Safona 40, 41
Samborski Stefan 182
 Samotyhowa Nela 111, 113, 116, 121, 129
 Sas-Leszczyński Edward zob. Leszczyński Edward
Scheps O. 72
 Schiller Izydora zob. Leszczyńska Izydora
 Schneider Sascha 13
 Schopenhauer Artur 11, 34
 Schulte 55
 Schwob Marcel 62
 Segantini Giovanni 28
 Severini Gino 120, 160
Sichulski Kazimierz 17, 20, 64, 93
 Siedlecki Franciszek 14, 26, 30
 Siemieński Lucjan 62
 Skangiel Julian 126
 Skoczylas Władysław 63–66, 80, 81, 83–85, 91, 110, 114, 115
 Skotarek Władysław 84, 85, 95
 Skotnicki Jan 63, 64
 Słędziński Ludomir 111–114, 118, 123–126, 130–133
 Słowacki Juliusz 12, 40–43, 53
 Słuszkiewicz Eugeniusz 155
 Smuglewicz Franciszek 129
 Sobczak Stanisław 65
 Sobczak-Michałowska Teresa 168
 Solska Irena 36, 75
Sosnowska Joanna 134, 137, 164, 166
Sowińska Teresa 163
 Spychalski Jan 166
 Staff Leopold 44, 121
 Stanisławski Jan 14, 16, 19, 26, 35, 44, 50
Starczak K. 6
Starzyński Juliusz 86, 116
 Stażewski Henryk 86, 182
Sterling Mieczysław 114, 115, 134, 135
 Steyer Barbara 168

- Stopczyk E.* 168
Stosław zob. *Cholonewski A.*
 Stryjeńska Zofia 110
 Stryjeński Karol 122
 Strzebiński Władysław 97, 124
 Stuck Franz von 22, 35
Stutzer Beat 28
 Swinarski Artur Maria 84, 85
 Syrkus Szymon 86
Szastyńska-Siemion Alicja 40
Szczawińska E. 130
 Szczepanowiczowa Leona 126
Szczuka D. 146
 Szczuka Mieczysław 97
Szczutowski S. 111
 Szczygliński Henryk 50, 93
Szptycki J. 135
 Szererowa Felicja 81
 Szmaj Stefan 82, 84, 85, 95
 Szreniawa-Rzecki Stanisław 20
 Szturman Aleksander 123, 124
 Szykowski Marian 93

Ślesiński Władysław 16
 Ślewiński Władysław 14, 35, 43–45, 47, 58, 74, 76
 Świątek Tadeusz 93

Taborski Roman 19, 33
Tanikowski Artur 120
Tatara Marian 42
Tatarewicz B. A. 168
 Tatarkiewicz Władysław 129
 Teodorowicz-Karpowska Helena 126, 131
 Teokryt 119
 Terlecki Alfred 80
 Tetmajer Kazimierz Przerwa zob. Przerwa-
 Tetmajer Kazimierz
 Tetmajer Włodzimierz 80
 Tintoretto Jacopo (właśc. Jacopo Robusti) 37
Tomczak Andrzej 162
 Tomkiewicz Zygmunt 163, 164, 170
 Tomorowicz K. 86
 Toorop Jean 13, 71
Topass J. 68

 Trembicka Maria 52
 Treter Bogdan 64
Treter Mieczysław 110, 112, 113, 118, 131, 136, 155
 Trojanowski Edward 64
Turowski Andrzej 133
 Turwid Marian 6, 17, 19, 167
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 46, 47, 105, 119
Tyczyńska Anna 6, 41

 Urban Joseph 28
 Uziembło Henryk 20, 75

Vaillant A. 149
 Velázquez Diego Rodriguez de Silva y 46
 Vinci Leonardo da 81
Violi 129
 Vollard Ambroise 48
 Vorzimmerówna Zofia 85, 86

 Waliszewski Zygmunt 160, 176
Wallis Mieczysław 6, 111, 112, 117, 131, 134, 167
 Wanke Władysław 55, 56, 60, 111
 Wapińska Helena zob. Niesiołowska Helena
Wardas J. 130
Warnke Carsten-Peter 105, 145
Wäspe Roland 28
 Watteau Antoine 12, 119, 152
 Wawrzeniecki Marian 26
 Wąsowicz Waclaw 85, 86, 111, 114, 120
 Wąsowska Maria 168
 Weiss Wojciech 14, 16, 20, 80
 Wergiliusz 119
 Werlen Ludwik 72
West S. 59
 Węslawski Stanisław 125
Widacka Hanna 53
Wiercińska Janina 12, 25
 Wierusz-Kowalski Czesław 130
 Wilde Oskar 59
Winkler Konrad 6, 83–87, 109, 114, 116, 132, 134, 135

- Winter G. 56
 Wisznicki Mikołaj 30
Wiśniewska Elżbieta 168
 Wiśniewski Alfred 166
 Wiśniewski Mieczysław 168
 Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
 Witkiewicz (Witkacy) Stanisław Ignacy 9, 36,
 43–45, 63, 65, 76, 80, 82, 83, 85–93, 97, 116,
 117, 161
 Witkiewicz Stanisław 44, 45, 58, 62, 63, 76
Witkowska Alina 41, 52
 Witkowski Romuald Kamil 83, 85, 86, 114
Wittlich Petr 60
Witz Ignacy 20, 167
Włodarski Maciej 182
 Wodyński Jan 163
Wojciechowicz J. 168
Wojciechowski Aleksander 13, 46, 91, 128
Wojciechowski Jan Stanisław 168
 Wojtala Franciszek 26
 Wojtkiewicz Witold 8, 20, 22, 49, 50, 54–56,
 62, 76
 Woyczyński (Wojczyński) Marcin 36
Woźniak Michał 8, 124, 163
Woźniakowski Jacek 63–65
 Woźnicki Stanisław 125, 129
 Wroniecki Jan Jerzy 84–86, 95
 Wyczółkowski Leon 14, 16, 20, 63, 80
 Wyspiański Stanisław 9, 14, 16–19, 25, 31, 35,
 36, 39–45, 51, 54, 58, 62, 66, 67, 73, 76, 80,
 88, 93, 180, 184
Wyszomirski J. 128
Zahorska Stefania 111, 113, 117, 126, 131
 Zak Eugeniusz 69, 71, 80–82, 110, 112, 118–
 120, 143, 160, 184
Zakrzewska K. 147
Zakrzewski Tadeusz 7, 10, 143, 163, 169
Załęska H. 130
Załęski Krzysztof 129
 Zamoyski August 83–89, 91, 116, 122
 Zamoyski Władysław 65
Zaruba Jerzy 20, 85, 86, 111
 Zauer 16
Zawistowska Elżbieta 7, 8
Zbierzchowski Henryk 57
Zeńczak Anna 62
Zgoda J. 14
 Ziemowit 41
Zmorzyński Wojciech 161
 Znamierowski Czesław 130
 Znamirowski Adam 29, 30, 31
 Zola Emile 11
 Zrębowicz Roman 79
Żeleński Tadeusz (Boy) 55
Żera I. 61
 Żeromski Stefan 25, 35, 36, 106, 107
 Żuk Michał 17
 Żuławska Kazimiera 87, 161
 Żuławski Jerzy 36, 37
 Żuławski Jerzy Wawrzyniec 161
 Żuławski Juliusz 87, 88, 161
 Żuławski Marek 161
 Żychoń Józef 36
 Żyznowski Jan 83, 85, 111, 112, 117–119

Spis ilustracji

1. [*Kobieta motyl*], 1904, zaginiony, repr. „Liberum Veto” 1904, nr XVII
2. [*Kobieta i księżyc*], 1903, zaginiony, repr. „Liberum Veto” 1903, nr XVII
3. [*Kompozycja*], 1904, zaginiony, repr. „Liberum Veto” 1904, nr XVIII
4. *Feminizm wojujący*, 1904, zaginiony, repr. „Liberum Veto” 1904, nr XI
5. *Tenor*, [1903–1904], tusz, papier, Lwowska Galeria Sztuki
6. *Woń kądziel*, 1905, zaginiony, repr. „Chimera” 1905, t. IX, z. 27
7. *Anioł nocy*, 1905, zaginiony, repr. „Chimera” 1905, t. IX, z. 27
8. *Pająków królewna*, 1905, zaginiony, repr. „Chimera” 1905, t. IX, z. 27
9. Projekt karty tytułowej do książki A. Znamirońskiego *Śmierć*, 1903, litografia piórem, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie
10. Okładka do książki E. Leszczyńskiego *Jolanta*, 1904, litografia kredką, papier
11. *Kwiat bólu*, 1903, litografia kredką i pędzlem, papier kremowy, Muzeum Narodowe w Krakowie
12. *Miłość i śmierć (Kompozycja z węzłem)*, [1904–1905], ołówek, kredka, węgiel, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie
13. *Ukrzyżowany*, [1903–1904], zaginiony, repr. z nieokreślonego wydawnictwa, wycinek, wł. prywatna
14. *Demon*, [1910], gwasz, akwarela, papier, Muzeum Narodowe w Poznaniu
15. *Portret Marcina Wojczyńskiego [Woyczyńskiego]*, 1910, olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Koninie
16. *Wenus (Narodziny Wenery)*, [1908], zaginiony, pastel, karton, repr. Kat. Wystawa Powszechna Lwów 1910
17. *Safona*, 1910, olej, płótno, wł. prywatna, repr. Tymon Niesiołowski (1882–1965). Kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie 1982
18. *Król-Duch*, il. do *Króla-Ducha* J. Słowackiego, 1909, pastel, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie
19. *Rycerz [Bolesław Śmiały]*, il. do *Króla-Ducha* J. Słowackiego, 1909, pastel, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie
20. *Chrystus Frasobliwy*, 1906, olej, płótno, wł. prywatna, repr. Katalog Aukcyjny RempeX z 18.06.1995

21. *Akt leżący [Wenus]*, [1906–1907], zaginiony, fot. wł. prywatna
22. *Martwa natura z jabłkami*, [1907–1910], olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
23. *Salome*, 1904, wł. prywatna
24. *Kobiety na plaży*, [1912], olej, płótno, Muzeum Śląskie w Katowicach
25. *Krokiusy*, [1912], zaginiony, repr. „Świat” 1913, nr 9
26. *Kaczeńce*, [1912], zaginiony, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 8
27. *Babie Lato*, 1913, olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
28. *Zwiastowanie*, [1913], zaginiony, repr. „Sztuka” 1914, nr 3–4
29. *Polowanie Diany*, 1918, zaginiony, repr. „Maski” 1918, z. 7
30. *Kobiety*, 1918, zaginiony, repr. „Maski” 1918, z. 16
31. *Zuzanna*, 1918, zaginiony, repr. „Maski” 1918, z. 32
32. *[W kąpieli]*, 1918, zaginiony, repr. „Maski” 1918, z. 11
33. *[Akt leżący]*, 1918, zaginiony, repr. „Zdrój” 1918, nr 6
34. Okładka do „Zwrotnicy” 1923, nr 5
35. *W kąpieli*, 1919, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
36. *Sielanka*, 1919, olej, płótno, Muzeum Sztuki w Łodzi
37. *Galąź jarzębiny*, [1916–1917], zaginiony, repr. „Świat” 1919, nr 20
38. *Akt w pejzażu*, [1916–1917], zaginiony, repr. „Zdrój” 1918, nr 2
39. *Toaleta (Wenus)*, 1919, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
40. *Rybacy*, [1920], olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
41. *Zrywająca kwiaty*, [1922], olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu
42. *Kompozycja z aktem*, [1922], zaginiony, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 14
43. *Akt*, [1920], zaginiony, repr. K. Winkler, *Förmiści polscy*, Warszawa 1927
44. *Pejzaż górski*, 1923, akwarela, Muzeum Okręgowe w Toruniu
45. *Pejzaż zakopiański*, 1916–1917, olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
46. *Nad stawem*, [1925], olej, płótno, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.
47. *Krajobraz z kąpiącymi się*, [1922–1925], olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
48. *Kompozycja (Trzy Gracje)*, 1925, gwasz, akwarela, tektura, Muzeum im. J. Kasprowicza na Harendzie
49. *Kompozycja (Akty)*, [1925], zaginiony, repr. „Świat” 1925, nr 19
50. *Macierzyństwo*, [1925], zaginiony, repr. „Świat” 1925, nr 19
51. *Akt leżącej kobiety*, [1925], akwaforta, sucha igła, papier, Muzeum im. J. Kasprowicza na Harendzie
52. *Na brzegu morza*, [1927], zaginiony, repr. *Salon d'Automne*. Salon Polonaise organisée par la Société d'Echanges Littéraires et Artistiques entre la France et la Pologne et par la Cercle des Artistes Polonais a Paris, Paris 1928 (wstęp A. Potocki)
53. *Dziewczę przy studni*, [1925], olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
54. *Pod drzewem*, [1923], zaginiony, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 3
55. *Chłopiec w szpiczastej czapce*, [1930–39], olej, tektura, Muzeum Narodowe w Warszawie
56. *Po kąpieli*, [1933], olej, płótno, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

57. *Po kąpieli*, [1933], zaginiony, repr. *Tymon Niesiołowski (1882–1965)*. Kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie 1982
58. *W łazience*, 1937, olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
59. *Akt leżący*, 1934, olej, płótno, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
60. *Półakt*, [1931], olej, płótno, wł. prywatna, repr. *Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM*. Kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie 2001
61. *Śpiewaczka*, 1932, olej, płótno, wł. prywatna, repr. *Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM*. Kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie 2001
62. *Chłopiec grający na harmonii*, 1924, olej, płótno, Muzeum Sztuki w Łodzi
63. *Portret*, [1924], zaginiony, repr. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 21
64. *Pieseń i jego pan*, [1928], zaginiony, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 12
65. *Koncert w cyrku*, [1927], zaginiony, repr. „Świat” 1927, nr 20
66. *Klauni* [1928–1929], zaginiony, repr. „Sztuki Piękne” 1930, nr 1
67. *Portret panny H.W.*, [1925], zaginiony, repr. „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 8
68. *Martwa natura z rzeźbą*, 1939, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
69. *Wilno*, [1936], olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
70. *Burza w lipcu*, 1943, tempera, papier, Muzeum Okręgowe w Toruniu
71. *Nagrobek ciotki Anny Dziłkowskiej*, [1939–1940], Wilno, Cmentarz na Antokolu
72. *Toruń II*, 1945, akwarela, papier, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
73. *Chłopiec*, [1948–1952], olej, płótno, Fundacja – Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław
74. *Kobieta w niebieskim szlafroku*, [1947], olej, płótno, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie
75. *Portret szyjącej* [1952], olej, płótno, Fundacja – Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław
76. *Portret dziewczyny*, 1952, olej, płótno, Muzeum w Grudziądzu
77. *Głowa dziewczyny*, 1951, olej, płótno, wł. prywatna
78. *Głowa kobieta II*, 1956, miękki werniks, papier, Muzeum w Grudziądzu
79. *Nad wodą*, [1953], olej, płótno, Muzeum w Grudziądzu
80. *Akt dziewczyny (Akt leżący)*, [1953], Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
81. *Akt z fortepianem*, 1956, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu
82. *Akt z kwiatami*, 1956, olej, płótno, Muzeum w Grudziądzu
83. *Akt leżący*, 1957, olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Toruniu
84. *Dziewczyna z muszlą*, 1958, olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Toruniu
85. *Półakt młodej dziewczyny*, [1957], olej, płótno, Muzeum Częstochowskie
86. *Do kąpieli*, 1959, olej, płótno, Muzeum w Grudziądzu
87. *Modelka w pracowni*, 1959, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
88. *Koncert w cyrku*, [1955], olej, płótno, Muzeum Podlaskie w Białymstoku
89. *Zaproszenie do cyrku*, [1955], olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

90. *Zaproszenie do cyrku*, [1955–1956], sucha igła, papier, Muzeum Okręgowe im. L. Wy-
czółkowskiego w Bydgoszczy
91. *Akrobatka na linie*, [1952–1955], olej, tektura, Fundacja – Zakład Narodowy
im. Ossolińskich, Wrocław
92. *Tancerka na linie*, 1956, sucha igła, papier, Muzeum Okręgowe w Toruniu
93. *Przyjaciele*, [1959], olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
94. *Don Kichot*, 1961, olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Toruniu
95. *Don Kichot przed oberżą (Don Kichot na straży)*, 1956, linoryt, papier, Muzeum
Okręgowe w Toruniu
96. *Tors w drzewie i kwiaty*, 1959, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie
97. *Wiosna*, 1957, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Kielcach
98. *Motyw dekoracyjny (Kobieta z koszem róż)*, [1932], zaginiony, repr. „Tygodnik Illu-
strowany” 1932, nr 26
99. *Orfeusz*, 1960, olej, płótno, wł. prywatna

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1. Twórczość do 1914 roku	
Dzieciństwo i młodość	11
Okres studiów i analiza wczesnych prac	15
Wpływ Wyspiańskiego i Ślewińskiego. Podróż do Włoch	35
Związek z Grupą Pięciu	49
Współpraca z Towarzystwem „Sztuka Podhalańska” i „Kilimem”	63
Wyjazd do Paryża	66
Rozdział 2. Związek z formistami	
Udział w wystawach	78
Analiza twórczości	93
Rozdział 3. Dojrzała twórczość (1923–1945)	
Związek z Rytmem w świetle ówczesnej krytyki	110
Działalność w wileńskim środowisku artystycznym	121
Analiza twórczości	138
Rozdział 4. Okres toruński (1945–1965)	
Rola w środowisku plastycznym Torunia	161
Analiza twórczości	169
Zakończenie	184
Summary	186
Bibliografia	189
Indeks osób	220
Spis ilustracji	229

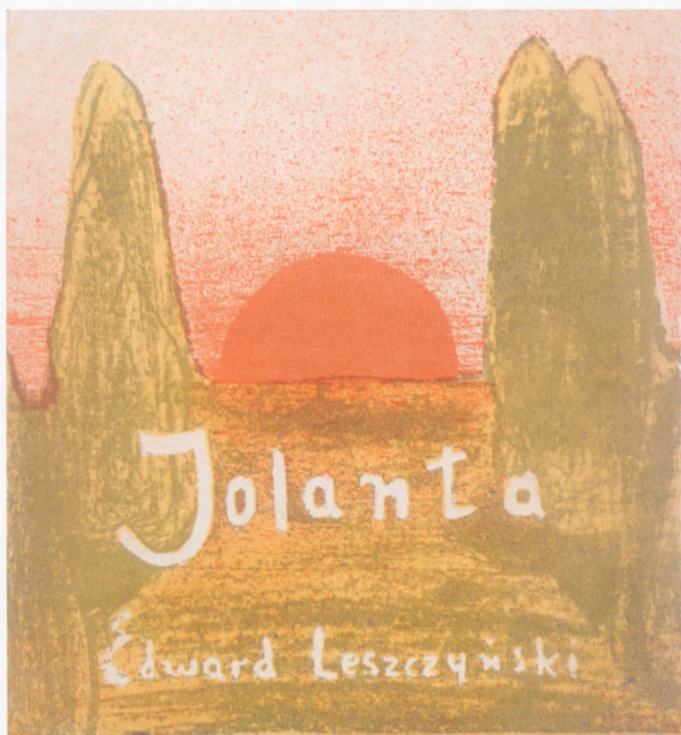


10. Okladka do časopisu K. Leščynskogo / 1904

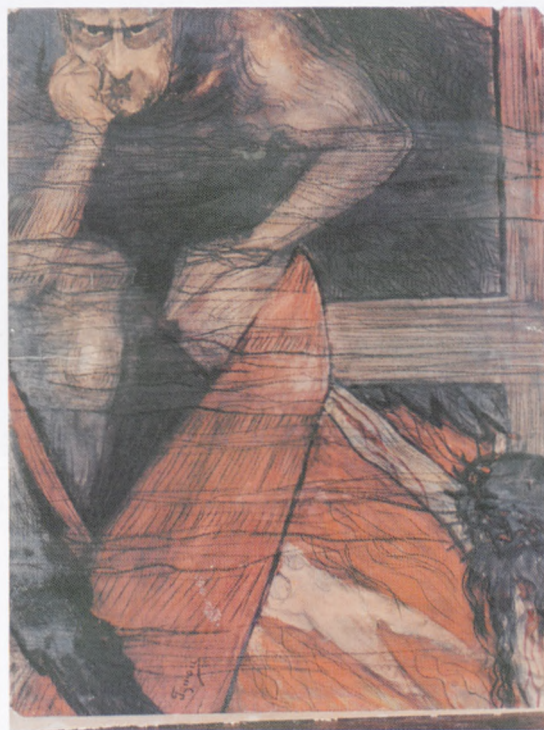


15. Dymon (1910)

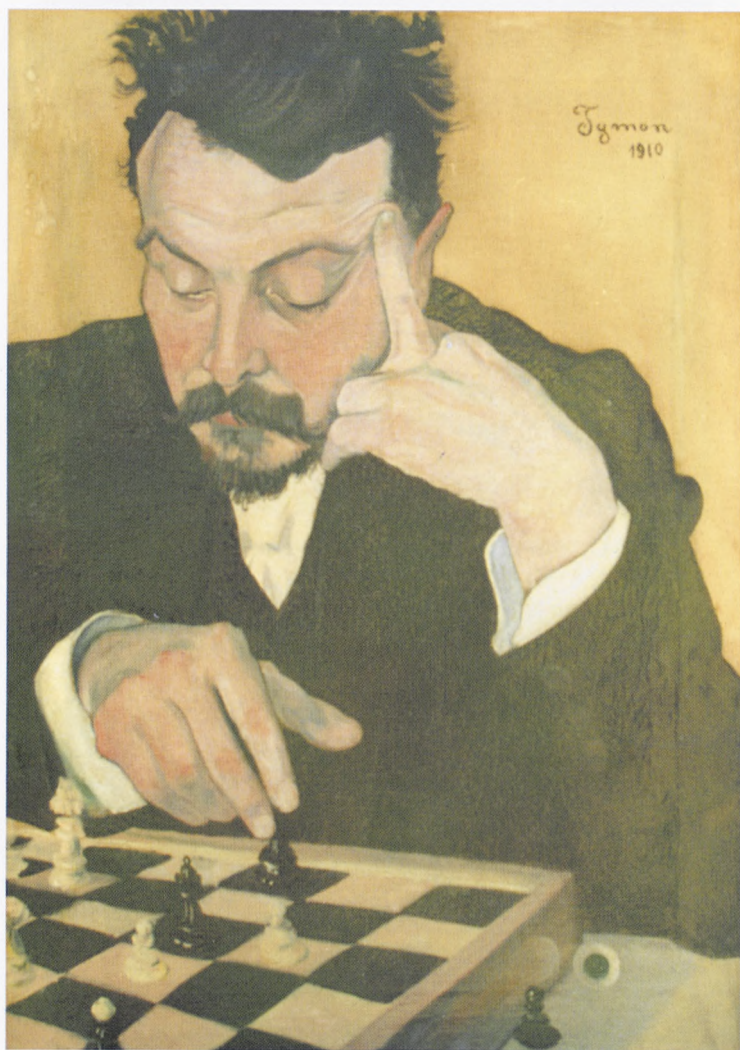




10. Okładka do książki E. Leszczyńskiego *Jolanta*, 1904



14. *Demon*, [1910]



15. Portret Marcina Wojczyńskiego [Woczyńskiego], 1910



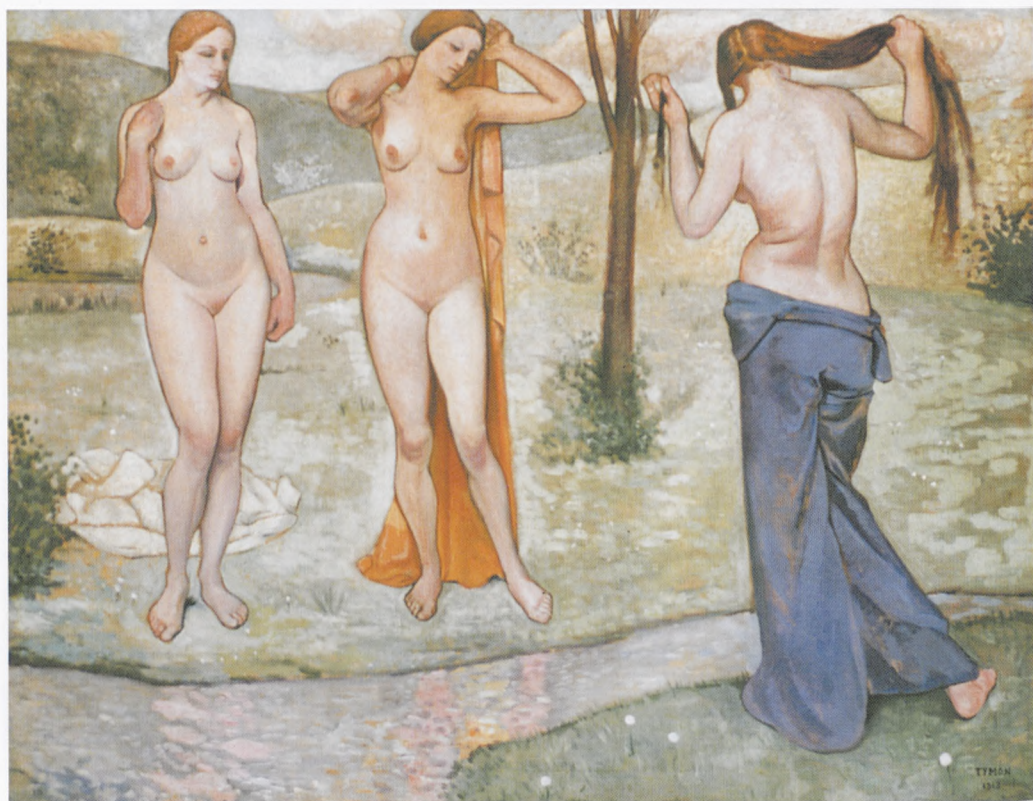
17. *Safona*, 1910



20. *Chrystus Frasobliwy*, 1906



24. *Kobiety na plaży*, [1912]



27. *Babie Lato*, 1913



36. *Sielanka*, 1919



39. *Toaleta (Wenus)*, 1919



41. *Zrywająca kwiaty*, [1922]



44. *Pejzaż górski*, 1923



45. *Pejzaż załopiański*, 1916-1917



46. *Nad stawem*, [1925]



47. *Krajobraz z kąpiącymi się*, [1922–1925]



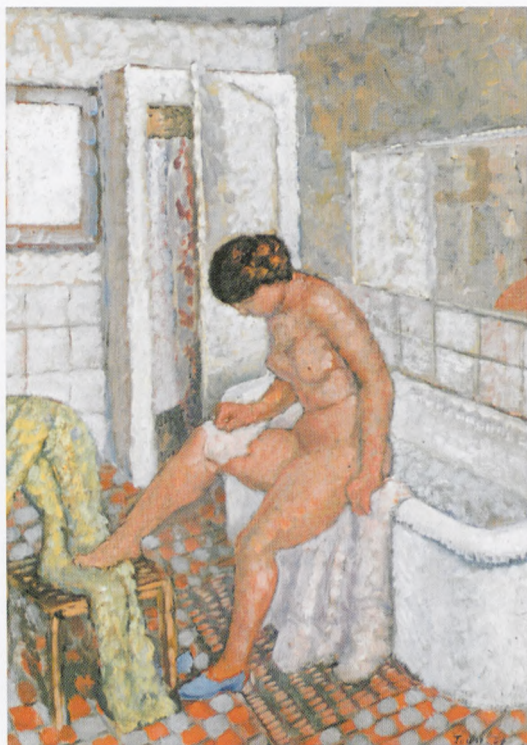
48. *Kompozycja (Trzy Gracje)*, 1925



53. *Dziewczę przy studni*, [1925]



56. *Po kąpiel*, [1933]



58. *W łazience*, 1937



59. *Akt leżący*, 1934



60. *Pólakt*, [1931]



61. *Śpiewaczka*, 1932



62. *Chłopiec grający na harmonii*, 1924



69. *Wilno*, [1936]



70. *Burza w lipcu*, 1943



71. Nagrobek ciotki Anny Dzikowskiej, [1939–1940]



72. Toruń II, 1945



73. *Chłopiec*, [1948–1952]



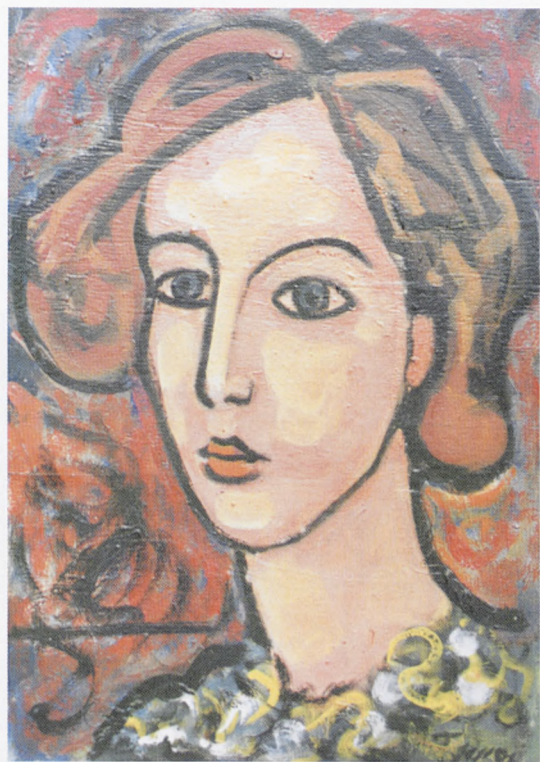
74. *Kobieta w niebieskim szlafroku*, [1947]



75. Portret szyciej [1952]



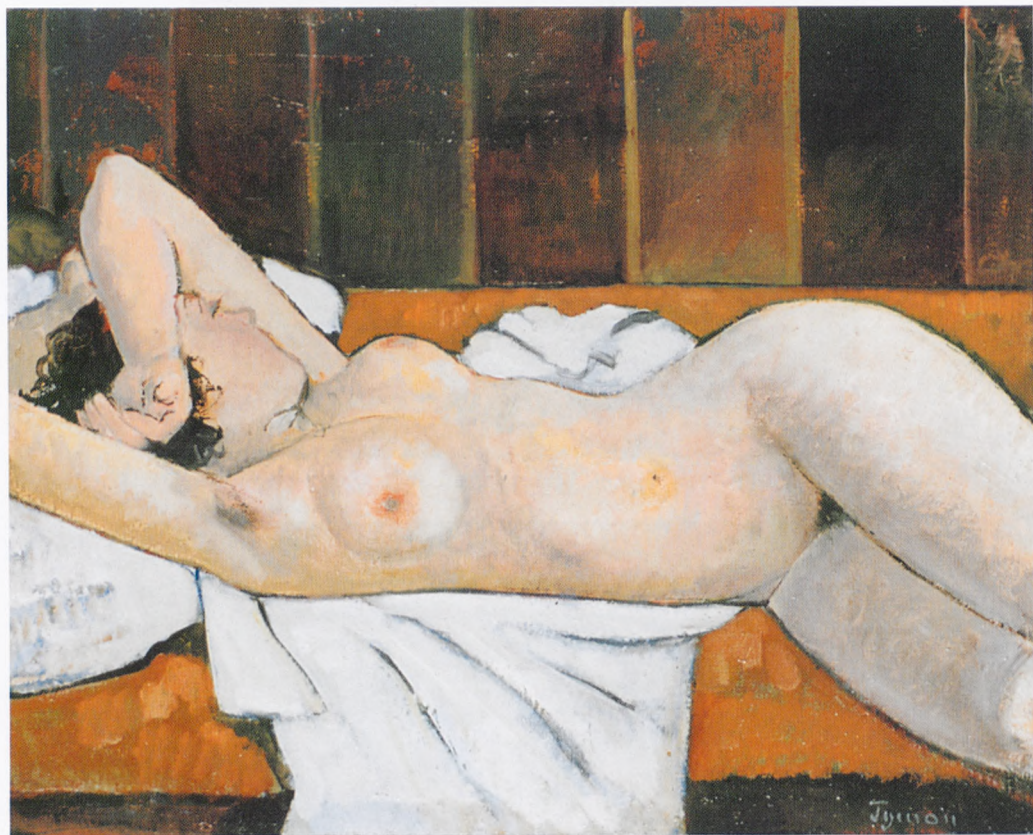
76. Portret dziewczyny, 1952



77. *Głowa dziewczyny*, 1951



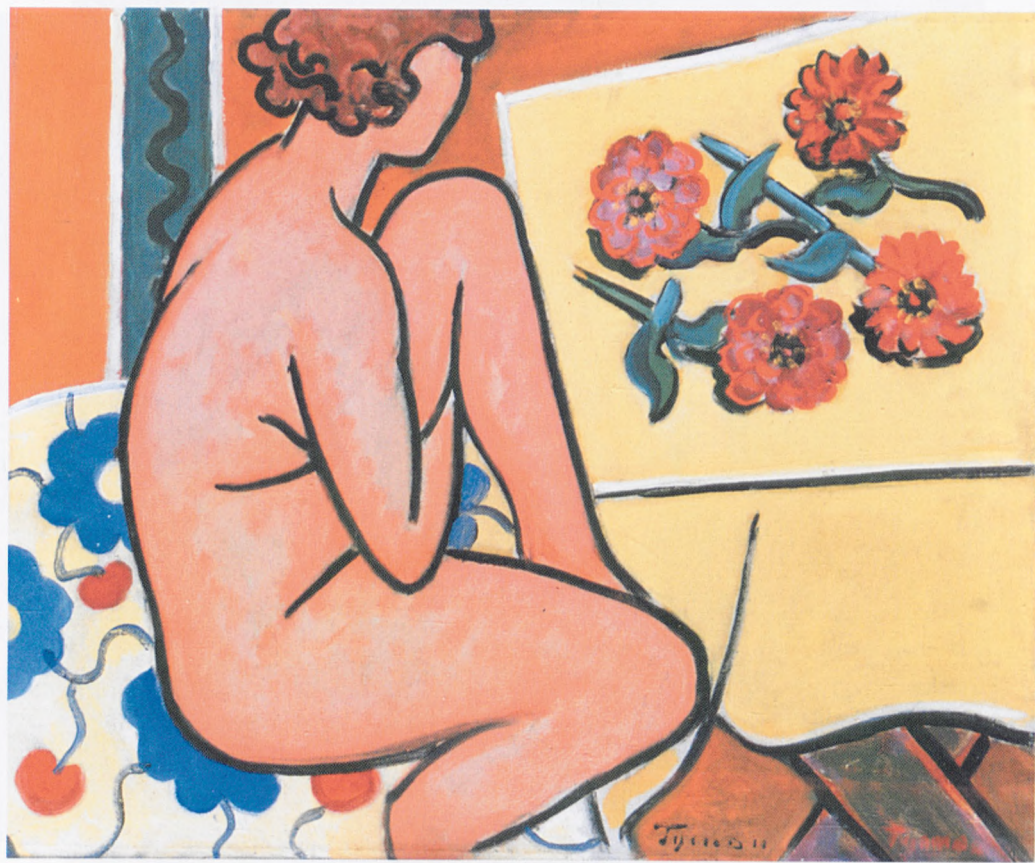
79. *Nad wodą*, [1953]



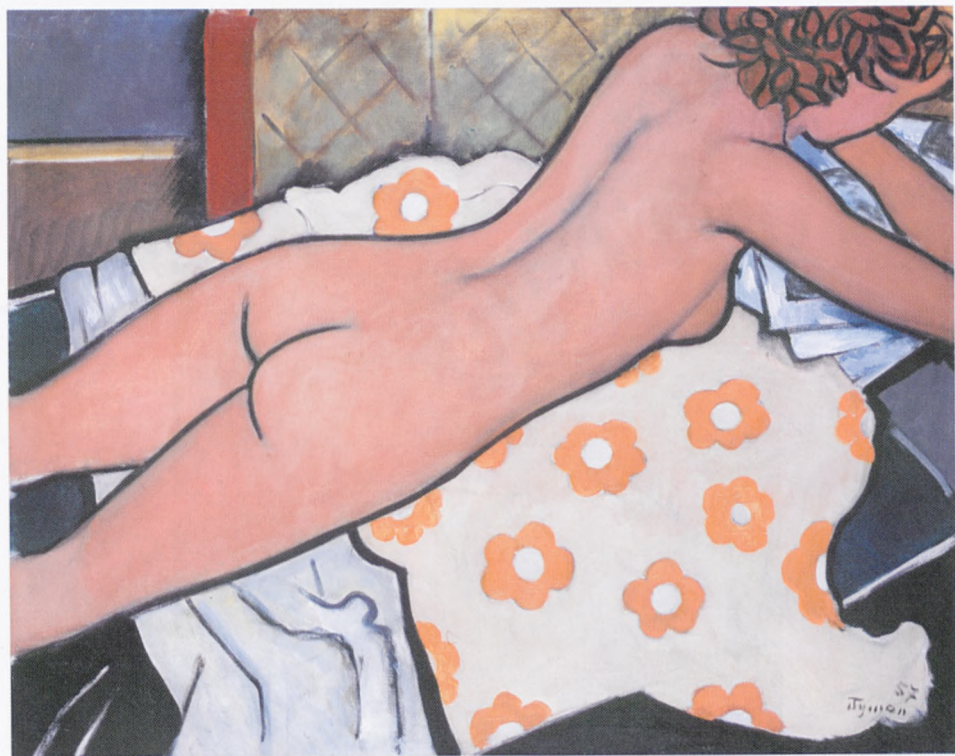
80. *Akt dziewczyny (Akt leżący)*, [1953]



81. *Akt z fortepianem*, 1956



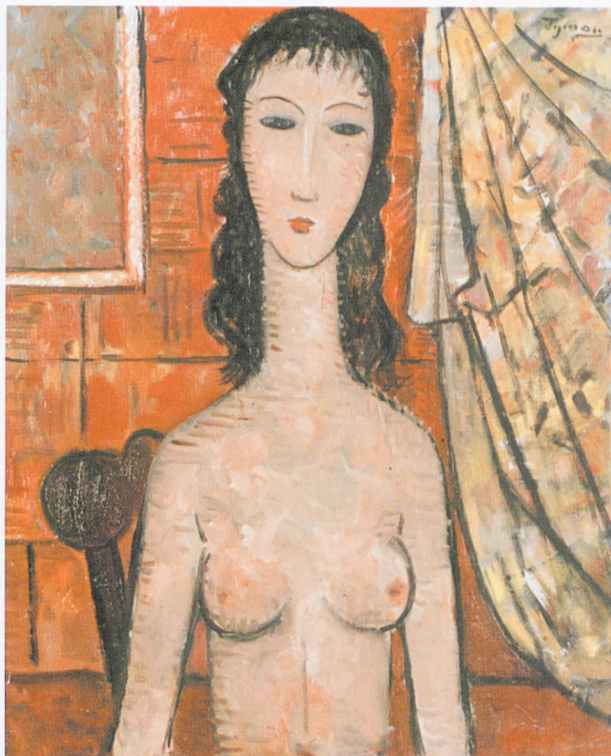
82. Akt z kwiatami, 1956



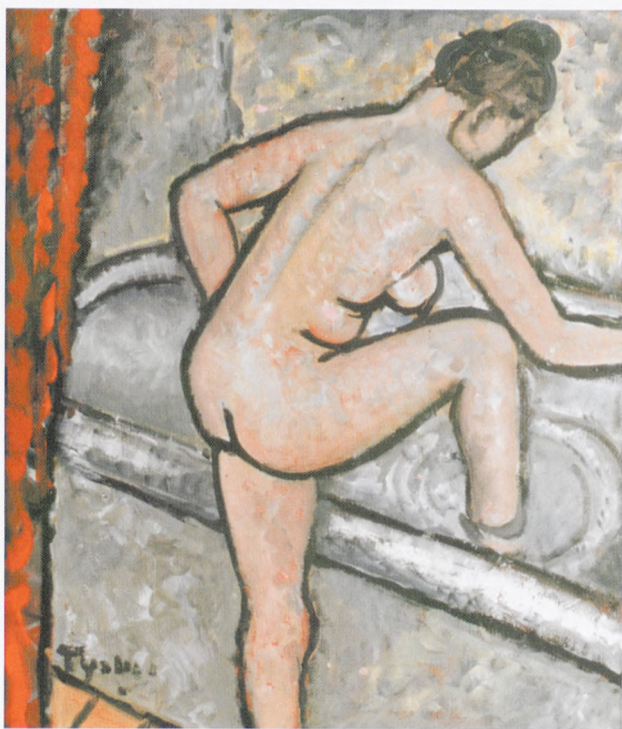
83. *Akty leżący*, 1957



84. *Dziewczyna z muszlą*, 1958



85. *Półakt młodej dziewczyny*, [1957]



86. *Do kąpieli*, 1959



88. *Koncert w cyrku*, [1955]



89. *Zaproszenie do cyrku*, [1955]



91. *Akrobatka na linie*, [1952–1955]



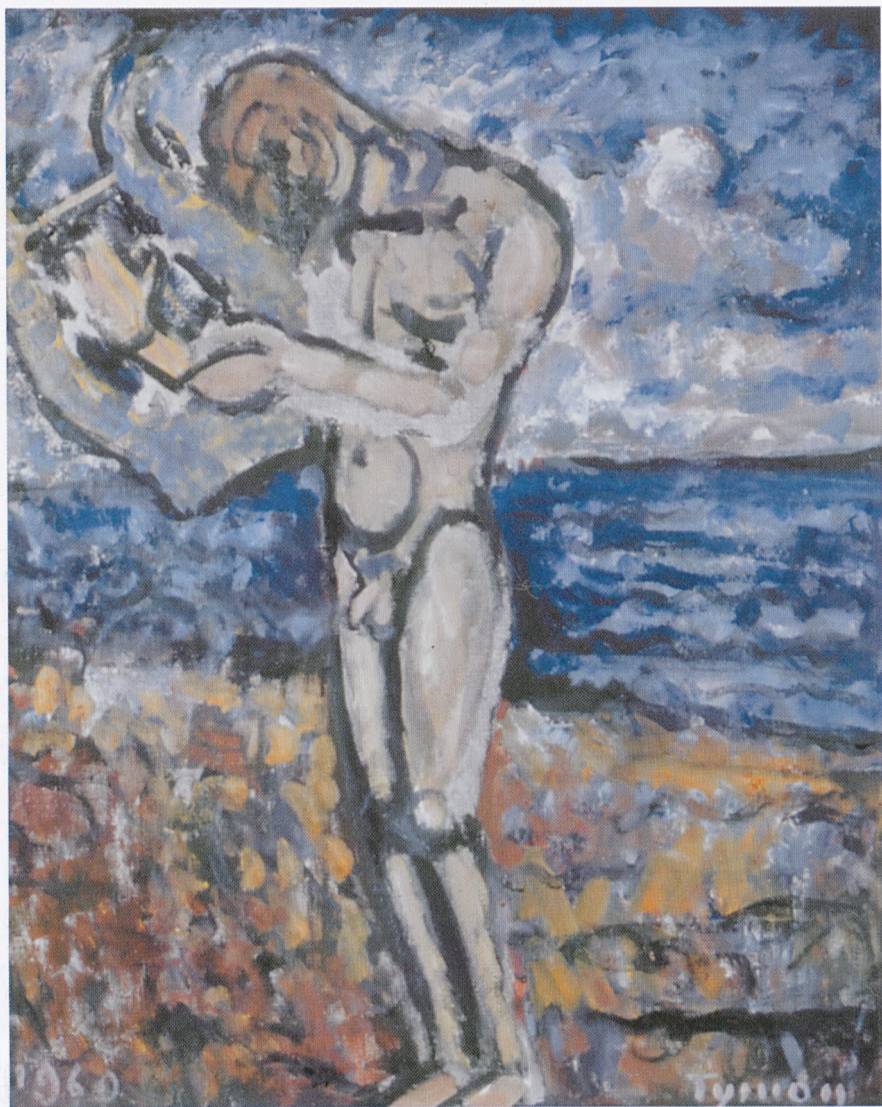
94. *Don Kichot*, 1961



Biblioteka Główna UMK

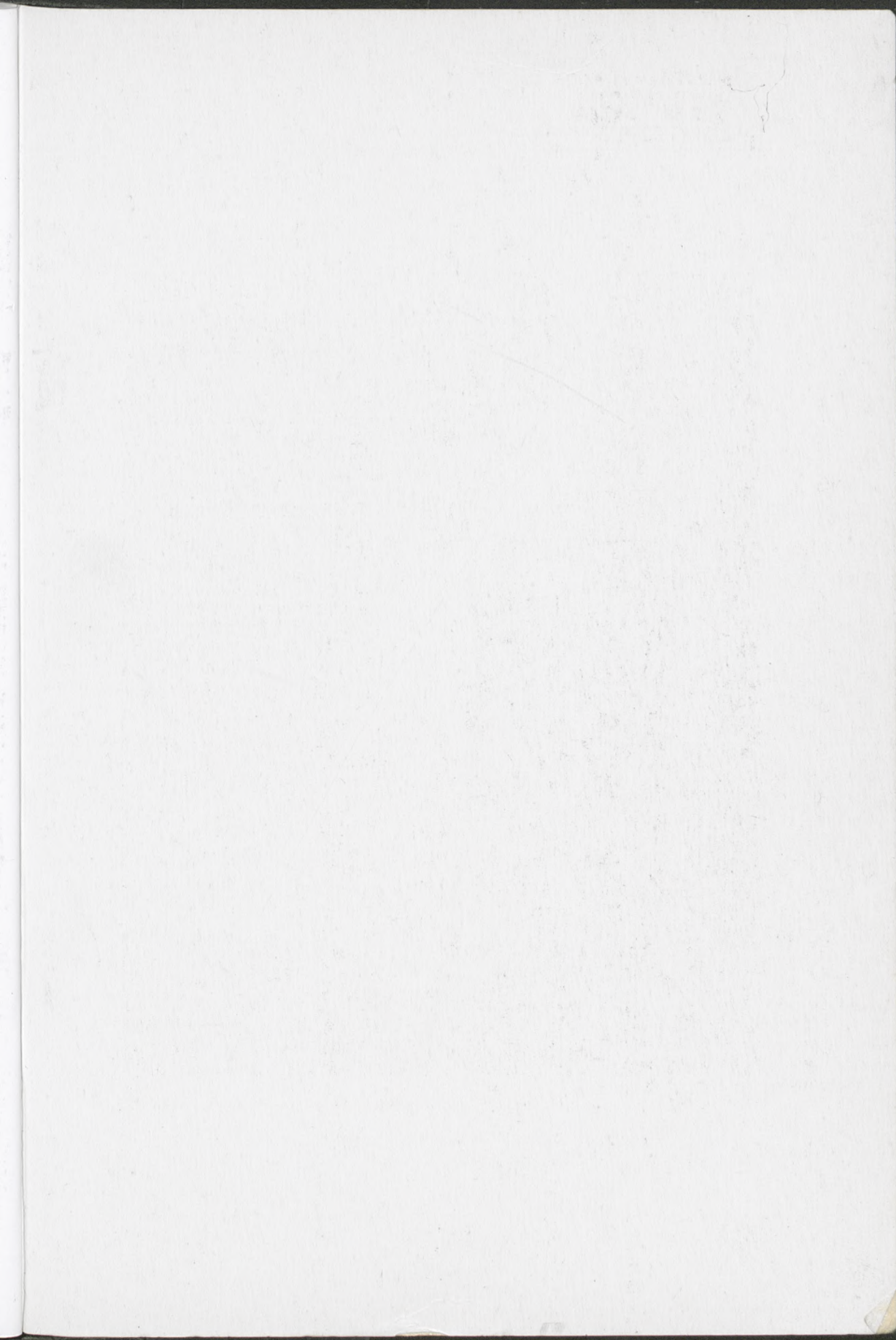


300041702473



99. *Orfeusz*, 1960





Biblioteka
Główna
UMK Toruń

872983

Biblioteka Główna UMK



300041702473



Małgorzata Geron, dr historii sztuki, jest adiunktem w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 1997 roku na tym Uniwersytecie ukończyła studia magisterskie z zakresu ochrony dóbr kultury, zaś studia doktorskie w 2003, broniąc pracę doktorską, przygotowaną pod kierunkiem prof. dr hab. Jerzego Malinowskiego. Została ona wyróżniona w konkursie na prace związane z ochroną zabytków i muzealnictwem, organizowanym przez Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na malarstwie końca XIX i pierwszej połowy XX wieku.

ISBN 83-88973-69-X



9 788388 973697